

Narrativas no-convencionales
en cuentistas hispanoamericanos contemporáneos: Iván Thays, Jorge Volpi, Ricardo
Chávez Castañeda y Héctor Libertella

by

Arturo Jiménez Salazar

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor in Philosophy

Approved April 2015 by the
Graduate Committee

Cynthia Tompkins, Chair
Carlos Javier García-Fernández
Jesús Rosales

ARIZONA STATE UNIVERSITY
May 2015

ABSTRACT

Unconventional Narratives in Contemporary Latin American Short Stories by Iván Thays (Peru), Jorge Volpi and Ricardo Chávez Castañeda (Mexico) and Héctor Libertella (Argentina) focuses on texts written by authors from different national traditions within a twenty-five year time frame. I define unconventional narrative as a controlled and intentional narrative effect, that implicitly or explicitly deviates from procedures or conventions usually cataloged as “realism”. While this study establishes connections, affinities and potential differences between these texts, it focuses on understanding the process whereby these unconventional narratives deviate from "realism."

The theoretical framework is based on two approaches. On the one hand, I focus on a very recent area of study defined as unnatural narratives, which encompasses narratological theories that exhibit estrangement and experimentation in a variety of literary texts and allows for analyzing the representation of space-time in innovative ways. On the other hand, I rely on epistemological theories, complemented by a phenomenological approach developed by Dario Villanueva according to which the reader is able to create an intentional simulation of realism/antirealism by interacting, recognizing and comparing frames of reference or schemata with other frames s/he has previously acquired. All of the texts included in this study deploy a set of narratological practices that create or subvert the illusion of realism. In addition to emphasizing unconventional narratives, this dissertation underscores the contributions of recent Latin American short story writers in the “anti-mimetic” literary arena, one of the least explored genres within the Hispanic tradition.

RESUMEN

Narrativas no-convencionales en cuentistas hispanoamericanos contemporáneos: Iván Thays (Perú), Jorge Volpi y Ricardo Chávez Castañeda (México) y Héctor Libertella (Argentina) se centra en cuentos contemporáneos de autores de diferentes tradiciones nacionales dentro de un marco de tiempo veinticinco años, que convergen en la práctica de las narrativas no-convencionales. Defino narrativa no-convencional como un efecto narrativo controlado e intencional que implícita o explícitamente cuestiona procedimientos o convenciones generalmente catalogados como "realismo" y por lo tanto se desvía de él. Este estudio establece conexiones, afinidades y potenciales diferencias entre los textos del corpus seleccionado, y se enfoca en los procesos por medio de los cuales las narrativas no convencionales se desvían en mayor o menor grado del "realismo".

El marco teórico que utilizo se compone de dos enfoques. Me centro, por un lado, en una área muy reciente de estudios definida como narrativas *no naturales*, que abarca teorías narratológicas que exponen extrañamiento y experimentación en una variedad de textos literarios y permiten el análisis de la representación del espacio-tiempo de manera innovadora. Por el otro lado, me baso en teorías epistemológicas, complementadas con un enfoque fenomenológico desarrollado por Darío Villanueva, según la cual el lector es capaz de crear una simulación intencional de realismo/antirrealismo interactuando, reconociendo y comparando los sistemas de referencia o esquemas con otros marcos a los que ha tenido acceso anteriormente. Todos los textos despliegan un conjunto de prácticas narratológicas para crear o destruir la ilusión de realismo. Además de poner de relieve la narrativa no-convencional, la disertación enfatiza la narrativa antimimética como uno de los géneros menos explorados dentro de la tradición hispanoamericana.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	Página
LISTA DE IMÁGENES.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	1
A. Antecedentes del cuento no convencional en la tradición hispanoamericana.....	1
B. Propósito del estudio.....	3
C. Estado de la crítica	5
D. Breve descripción de los capítulos.....	7
I. REALISMO Y ANTIREALISMO.....	14
A. Realismo y antirealismo: una dicotomía complicada.....	14
B. Las narrativas no naturales.....	20
II. MIMESIS Y REALISMO.....	31
A. Platón: la obra encadenada al referente.....	32
B. Aristóteles: la obra liberada.....	44
C. Mímesis aristotélica interpretada como signo semiótico.....	48
D. Resumen.....	56
III. UN MODELO INTENCIONAL PARA EL ANTIREALISMO Y EL ANTIMIMETISMO.....	59
A. Mímesis, realismo intencional.....	59
B. Autor, intencionalidad y búsqueda de significado.....	62

CAPÍTULO	Página
C. El lector copartícipe y el lenguaje como juego de ficción.....	64
D. Narrativas "no-convencionales" a partir de un modelo intencional.....	70
E. Repetición y convención.....	79
F. Realismo material/subjetivo.....	82
G. Realismo mimético/antimimético.....	84
H. Desplazamiento espacio temporal.....	89
I. Desplazamiento cultural.....	91
J. Modelo operativo.....	94
IV. EL CUENTO NO CONVENCIONAL Y ANTIMIMÉTICO.....	97
A. Niveles especulares en “Una muchacha loca como los pájaros” de Iván Thays.....	97
B. Espacio-temporalidades múltiples y metalepsis en “Ladrón de niños” de Ricardo Chávez Castañeda.....	113
C. Hologramas y fragmentos en “El paseo internacional del perverso” de Héctor Libertella.....	132
1. Ausencia de fábula y hologramas.....	137
2. Anomalía y paradoja en la voz narrativa y la focalización.....	144
D. Concierto de voces en “Días de ira” de Jorge Volpi.....	149
1. El viraje de la voz narrativa.....	158
2. Metanarración y prolepsis.....	164

	3. “Días de ira”, el relato de una sola voz.....	170
V.	CONCLUSIONES.....	176
	OBRAS CITADAS.....	186

LISTA DE TABLAS

Tabla de imágenes	Página
1. Esquema representativo de las narrativas no naturales de acuerdo a Nielsen.....	25
2. Representación figurativa de la interacción texto-lector en la creación de un mundo ficcional.....	71
3. Cuadro de la pintora Tilsa Tsuchiya, "Mito de la mujer frente al viento".....	102
4. Niveles de ficción en "Una muchacha loca como los pájaros".....	104
5. Representación figurativa de reflejos temáticos en "Una muchacha loca como los pájaros".....	108
6. Diagrama cronológico de bifurcaciones en "Ladrón de niños".....	122
7. Diagrama cronológico de intercepciones en "Ladrón de niños".....	124
8. Intercepción (metalepsis) de los campos de referencia internos respectivos de <i>Ladrón de niños</i> y "Ladrón de niños".	126
9. Imágenes de "Paseo internacional del perverso".....	141
10. Imagen tomada del "Paseo internacional del perverso".....	143
11. Voces narrativas del relato "Días de ira".....	162
12. Imagen figurativa de la prolepsis en "Días de ira".....	170
13. Niveles narrativos en "Días de ira".....	174

INTRODUCCIÓN

A. Antecedentes del cuento no convencional en la tradición hispanoamericana

A la hora de aproximarse a un relato (o a una narrativa) es posible diferenciar —o crear una distinción categórica que sirva a nuestros propósitos— entre dos vertientes. Por un lado se puede reconocer una tendencia catalogada como “realista”: esa corriente que busca de alguna forma plasmar lo que se entiende por *realidad circundante*. Como se verá, el concepto de realismo es relativo y escurridizo si se considera que transmuta constantemente. El realismo parece comportarse como una simulación conformada por instrucciones o códigos narratológicos que se adaptan a ciertas nociones de realidad dadas en función de coordenadas geográficas e históricas.

Reconociendo la fragilidad de dicha definición se puede considerar que al otro extremo se encuentra el relato o la narrativa breve *no realista*. Por este se entiende aquella que por diversas circunstancias se aparta en mayor o menor medida de lo que se entiende por realismo. Al hablar de esta vertiente se puede crear una distinción adicional.

La primera categoría guarda conexión con lo *fantástico*, una vertiente de la cual este estudio no se ocupará, pero que es sin duda, una tendencia en la que el cuento latinoamericano ha tenido una presencia mucho más dilatada y continua. Sus antecedentes pueden encontrarse tanto en la tradición oral de los pueblos autóctonos americanos, como en los relatos de los cronistas. Se pueden encontrar líneas ininterrumpidas que van los recuentos del Inca Garcilaso de la Vega en torno a los mitos incaicos; los relatos de José María Roa Bárcena (México, 1827-1908), *Noche al raso* (1865); las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (Perú, 1833-1919); algunos cuentos de Justo Sierra (México 1848-1912), precursores sin duda de las tendencias que después

desarrollaría el Modernismo; los *Cuentos misterios* (1921) de Amado Nervo; *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones, hasta llegar a los relatos de los grandes maestros como Borges o Bioy Cásares, que pueden recibir categorías mucho más específicas, como ficción especulativa, o literatura conceptual. La lista de autores que publican actualmente bajo esta rúbrica es inmensa, entre ellos se puede mencionar el caso notable de Samantha Schweblin, con *Pájaros en la boca* (2010).

La segunda categoría, que es la de interés dentro del marco de este análisis, está asociada con las transgresiones narratológicas, propias de los movimientos de vanguardia, pero también del Modernismo y, sobre todo, con la enorme amalgama de voces que componen el cuento hispanoamericano contemporáneo. En esta dirección también hay precursores como Rubén Darío, que ya en *Azul* (1888) se valía de una voz metanarrativa para dirigirse lo mismo al lector que a los personajes. Destacan también: Rafael Arévalo Martínez (Guatemala, 1884) con una serie de relatos en las que sus protagonistas muestran características psicológicas asociadas con algún animal o lo que Luis Leal llama “el cuento sicozoológico” (78); los relatos de Alfonso Reyes (México 1889-1959), en especial su cuento germinal “La cena” parte de la colección *El plano oblicuo* (1920), y la obra de Julio Torri (México 1889 – 1970), notable estilista en el manejo de la prosa y el relato breve. Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949) y Jaime Torres Bodet experimentan los influjos de las vanguardistas europeas y relegan la estructura y el argumento a un segundo plano para dar paso a la intuición y el símbolo. En Cuba destaca el caso de Enrique Labrador Ruiz (1902) y sus “novelas gaseiformes” (que en realidad son sucesivos relatos que conforman una novela) entre las que se incluye *El laberinto de sí mismo*. Se trata de relatos bastante innovadores para su época, aunque

aun se percibe en su narrativa eclética, ligeros ecos de un modernismo tardío. Por su parte Rafael Arévalo Martínez muestra un elevado grado de sofisticación en el uso de técnicas experimentales con “El hechizado”. En este relato implementa una metaficción pirandelliana de manera tal que la voz narrativa interactúa constantemente con el personaje que intenta crear. Está también el caso de Pablo Palacio con “La única y doble mujer” o el de Juan Emar con “El vicio del alcohol”, auténticos innovadores del relato pero al mismo tiempo comprometidos con la calidad estética del mismo.

Esta línea continúa de manera ininterrumpida hasta finales del siglo XX y principios del XXI cuando el relato toma un giro en el que gran parte de su producción parece apoyarse en la innovación y en crear representaciones ficcionales anómalas, lo que aquí se llamará narrativas *no convencionales*. Este estudio pretende responder a varias interrogantes. La primera incógnita está relacionada con la manera en la que se estructura el mundo ficcional dentro del relato no convencional. La segunda interrogante parte de la primera premisa y busca comprender las desviaciones narratológicas de dichos relatos con respecto al artificio de lo real. Lo que se busca es comprender los mecanismos por medio de los cuales los relatos bajo consideración se apartan del llamado realismo y adquieren su categoría de *no convencionales*.

B. Propósito del estudio.

Este estudio literario hace énfasis precisamente en esa nueva modalidad del cuento que se está alejando por diversas rutas con respecto al relato clásico. Se pone por tanto énfasis en textos que introduzcan nuevos paradigmas e innovaciones narratológicas

con la intención de ampliar deliberadamente los límites y las convenciones del género más arraigadas.

La selección de textos provenientes de diversas regiones de Hispanoamérica y que pudieran parecer desconectados de una tradición literaria afín —Iván Thays (Perú); Jorge Volpi, Ricardo Chávez Castañeda, (México); y, Héctor Libertella (Argentina)— encuentran su punto de convergencia precisamente en el procedimiento específico de lo *no-convencional*. Se verá que estas narrativas *no-convencionales* pueden definirse como producto de un efecto narrativo controlado e intencional que de manera implícita o explícita cuestionan una serie de procedimientos o convenciones usualmente catalogados como "realismo" literario y, por lo tanto, se desvían de ellos de distintas maneras.

Aunque la definición de lo que puede o no considerarse realista (en la literatura o en el arte en general) no es un asunto trivial —y la definición y el alcance del mismo constituye parte del núcleo de esta investigación— lo que importa en este momento es centrarse en el propósito de este estudio con relación al relato latinoamericano contemporáneo, que es el establecimiento de conexiones, afinidades y diferencias potenciales entre los textos del corpus seleccionado. Puesto que el tema principal se centra en su carácter de narrativas no convencionales, es vital entender los procedimientos por medio de los cuales se desvían en mayor o menor grado del denominado "realismo" literario. En el análisis de los textos se vislumbrarán cuáles son los mecanismos por medio de los cuales se puede ensombrecer o alterar el carácter realista de los mismos.

C. Estado de la crítica

Desde las últimas décadas del siglo XX los estudios en torno al cuento hispanoamericano se han multiplicado. Las perspectivas desde las cuales se le ha analizado han sido diversas. Como siempre sucede, una rama importante de estudio está relacionada con las genealogías del género en Hispanoamérica. La evolución del género se ha descrito en correlación con las corrientes estéticas y literarias con las que interactuó. Entre estos estudios se puede mencionar la *Historia del cuento hispanoamericano* (1971), de Luis Leal, en la que se hace un recorrido histórico evidenciando la evolución del cuento. En dicho estudio se mencionan brevemente a los autores canónicos así como algunas de sus obras, y, por supuesto, los relatos más significativos. De acuerdo a Leal el género evoluciona a la par de los movimientos estéticos predominantes en Hispanoamérica, esto es el Romanticismo (movimiento hispanoamericano que se considera padre del relato), el Realismo, el Naturalismo, el Modernismo, el Criollismo, el Posmodernismo (hispanoamericano), el Vanguardismo, el Realismo social, el Realismo Mágico y el Neo-Realismo. Dentro de esta misma línea se puede mencionar el trabajo de Margaret Sayers Peden, *The Latin American Short Story: A Critical History* (1983) quien también ha elaborado una genealogía más o menos detallada.

Por otro lado, Edelweis Serra, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, en *Poética del cuento hispanoamericano* (1994), analizan las tendencias estéticas del relato hispanoamericano haciendo un recorrido análogo, aunque utilizando un enfoque estético. Lo mismo que Leal, consideran que el relato surge como género autónomo durante el siglo XIX. Ofrecen, por tanto, una breve visión panorámica del cuento durante esta época y principios del siglo XX. Sus estudios, sin embargo, se concentran en las décadas que

van de 1940 a 1950, así como de 1960 a 1970. Este estudio crítico señala a los ya conocidos autores, entre los cuales se puede mencionar a Jorge Luis Borges, Marta Brunet, Enrique Anderson Imbert, José María Arguedas, Augusto Monterroso, Jorge Edwards y Antonio Skármeta, por mencionar sólo algunos. Estas genealogías han cumplido la función forjar los primeros bosquejos de un canon de cuento auténticamente hispanoamericano a partir de ciertos patrones estéticos.

Destacan también las recopilaciones de estudios críticos, como la antología de Enrique Pupo-Walker *El Cuento Hispanoamericano* (2000). El crítico cubano confirma lo que ya había señalado Leal: el relato hispanoamericano descende de la narrativa colonial y virreinal. No obstante, es la época republicana la que marca la separación del cuento de otros discursos no literarios con los que coexistía. Para Walker, el nuevo recipiente narrativo sirve “como base discursiva de nacionalidades que se inventaron repentinamente al fragmentarse el Imperio Español” (25).

Resalta también el estudio crítico realizado por Gabriela Mora, quien ha analizado el concepto del cuento hispanoamericano a partir de las definiciones que al respecto dan tanto cuentistas como críticos hispanoamericanos destacados. En su libro *En Breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo* (1995) contribuye con una serie de ensayos y destina un capítulo a las tendencias críticas en torno al relato desde los años setenta hasta el presente.

Por otro lado, se pueden señalar las aportaciones al estudio del relato desde la vertiente fantástica. Las obras de Oscar Hahn *Antología del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1982) y *Antología del cuento fantástico hispanoamericano: siglo XX* (2006) hacen un breve recorrido del cuento fantástico

hispanoamericano en el siglo XIX, mientras que la colección de ensayos sobre el cuento fantástico editada por Antón Risco et al, *El relato fantástico: historia y sistema* (1998) arroja luz sobre los orígenes del género en Hispanoamérica.

Finalmente el estudio del relato hispanoamericano incluye numerosas antologías que son, al mismo tiempo, análisis y estudios críticos. Se trata de material recopilado a través de un proceso indagatorio. A pesar de que finalmente se impone un juicio subjetivo sobre la selección, son aportes que enriquecen la tradición del género, pues abren, en mayor o menor medida, nuevas vías para su evolución. Entre las antologías del cuento hispanoamericano destacan la ya clásica realizada por Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica* [1964] (2010); la de Fernando Burgos *Antología del cuento hispanoamericano* (1991) en tres volúmenes, que incluye relatos de autores ya canónicos, así como de cuentistas menos conocidos además de nuevas promociones. Por último, se puede mencionar la recopilación de relatos postmodernos de cara al siglo XXI elaborada por Julio Ortega *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (1997) en la que se observa que actualmente el relato, a la par de las corrientes realistas, está gestando todo un proceso de transformación narratológico y estético.

D. Breve descripción de los capítulos

El primer capítulo ofrece una apertura y un cuestionamiento al carácter del realismo en las diversas expresiones artísticas, entre las cuales, por supuesto, se encuentra la literatura. Así, se examinarán de manera preliminar, y esto es algo que servirá de punto de apoyo para una posterior definición de lo *no convencional* en términos literarios,

algunos ejemplos paradigmáticos que revelen el carácter siempre transitorio e inestable del realismo en el arte. La intención es vislumbrar que no existe una definición totalizadora o absoluta del realismo dentro del arte o de la literatura y que su definición es problemática.

En esta pequeña introducción panorámica la problematización de la definición del realismo se muestra desde dos perspectivas distintas que crean una línea difusa. (I) La primera tiene que ver con los caminos para llegar al realismo, (a) pues mientras para unos este último se afianza en la tradición heredada de ciertos modelos o procedimientos estilísticos y narratológicos, (b) para otros su auténtico rostro sólo se revela mediante un arte innovador que amplíe los parámetros del realismo o que penetre con mayor incidencia en las aguas profundas de la “realidad”. (II) La segunda perspectiva que problematiza la definición del realismo proviene de una característica intrínseca del arte; esto es, la búsqueda permanente de la resurrección del objeto y de mostrar nuevos vértices o ángulos de la realidad. Con esto la frontera para distinguir entre la obra realista y la *no convencional* también se difumina, pues a fin de cuentas ambas buscan el mismo fin: la novedad y la renovación del referente que ficcionalizan.

No obstante, la aparente maleabilidad de la definición del realismo y las incertezas de su definición, este estudio considera que aún es posible crear ciertas distinciones para diferenciar la obra “realista” de la obra *no convencional*. Un modelo para el análisis de lo *no convencional* en literatura es una rama narratológica denominada narrativas de lo *no-natural*.

Entre los modelos de lo *no-natural* que se exponen en el primer capítulo están el de Henrik Nielsen, cuyos parámetros en base a oposiciones binarias será también

utilizado para comprender las posibles desviaciones de lo *no convencional* con respecto al realismo, y, el modelo de Brian Richardson, que se aproxima a las narrativas desde tres vertientes, lo no-realista, lo realista y lo antimimético. Es decir, una gradación narrativa que va de lo fantástico, pasando por lo realista, para internarse finalmente en lo experimental. Sin embargo, las concepciones de Nielsen y Richardson, que toman como punto de partida el realismo europeo —basado en una concepción de mimesis como copia o espejo de la realidad—, hacen necesario escudriñar con mayor atención la definición de mimesis.

El segundo capítulo es precisamente la exploración de la riqueza de la definición de mimesis, entendida como intento de representación de la realidad dentro de la literatura. Para el análisis del concepto de mimesis se toman como punto de partida y de oposición dos modelos: el platónico, y el aristotélico. Como se expone, el primero conlleva la noción de que la realidad circundante realmente puede ser representada creando una relación entre copia y modelo —un modelo que, no obstante, abre muchas interrogantes entre las que se encuentra el carácter siempre fantasmagórico e inconcluso de lo representado—. Se expone por tanto las ideas de filósofos como Thomas Hobbes, el positivismo de la Escuela de Viena con Wittgenstein en su primera etapa como figura central, así como las ideas de Lukács en torno al lenguaje y al realismo en la literatura.

Por otro lado la segunda versión de mimesis expuesta en este capítulo está relacionada con la *poética* de Aristóteles. En ella se interpreta el texto literario como autónomo y poseedor de una coherencia interna. Esta es una posición muy emparentada con el formalismo ruso o con las del lingüista Göran Sörbom en cuanto a la construcción de la obra literaria. Desde esta perspectiva el concepto de mimesis se transforma en una

relaboración, un proceso de síntesis que al cabo de recabar determinadas características y patrones de algún aspecto de la realidad crea un nuevo modelo autónomo.

Finalmente con la síntesis de estos dos modelos se expone un tercero en el que el concepto de mimesis es interpretado como una relación de signos cuya decodificación implica un proceso semiótico. De esta manera la obra representada es el resultado de la esquematización y reducción a partes mínimas del modelo. La reconstrucción de la obra descansa en la utilización por parte del lector de una serie de códigos históricos compartidos y de una intersubjetividad que lo lleva a reconocer procedimientos y reglas narratológicas para la recreación del mundo literario representado. Este capítulo encamina a la elaboración de un marco teórico que se apoya ya no en ninguno de estos dos modelos sino en uno fenomenológico e intencional.

Tomando como punto de referencia las teorías en torno del realismo de Darío Villanueva, este capítulo intenta construir un modelo fenomenológico intencional en el cual tanto autor como lector interactúan por medio de una serie de códigos semióticos compartidos intersubjetivamente. Para lograrlo en primera instancia se intenta establecer una serie de características en torno al texto ficcional que se enumeran a continuación: (i) el lector se acerca al texto desde un prejuicio histórico y con un conjunto de expectativas; (ii) el texto es una realidad virtual que emerge mediante la participación del lector; (iii) el texto es un conjunto de actos performativos o dicho de otra manera, de instrucciones dadas al lector para reproducir una espacio-temporalidad; (iv) el texto resalta por un elevado grado de incompletitud, la cual deben ser compensadas por el lector en base a su propia subjetividad y un contexto histórico y cultural (prejuicio); y finalmente, (v) el texto es un posible universo que obedece a una coherencia interior que sólo se manifiesta

por medio de la interacción del lector, pues es este quien haciendo uso de las instrucciones del texto, unifica este espacio de manera coherente rellenando posibles ambigüedades y fisuras —la intrínseca incompletitud de toda obra— dentro de la narrativa.

Habiendo reconocido estas características del texto en este capítulo se propone el modelo teórico operativo para el análisis de los relatos. Dicho modelo utiliza, en primer lugar, las teorías fenomenológicas de Darío Villanueva según las cuales el texto literario posee un campo de referencia interno **C**. De acuerdo a esto, la existencia de este marco **C** depende de las interacciones del trabajo imaginativo del autor expresado en la obra y de la interpretación del lector que se encuentra posicionado en un contexto histórico particular. Ambos toman de un universo lo que Hrushovski denomina “campos de referencia” y de la intercepción de estos respectivos marcos de referencia, disponibles tanto para el autor como para el lector, surge **C**. Por lo tanto este campo de referencia interno no es sino un objeto semiótico multidimensional conformado de otros marcos de referencia: percepciones espacio-temporales; personajes; códigos y jerarquías sociales; patrones textuales no semánticos, como ritmo, distribución del texto, imágenes; y de patrones narratológicos, etc.

En base a lo anterior en este capítulo se desarrolla un enfoque fenomenológico, según el cual el lector es capaz de crear una simulación intencional de un universo ficcional al interactuar, reconocer y comparar los marcos de referencia en el texto con otros marcos anteriormente interiorizados. En particular se reconoce que el grado en que una narrativa se aleja de lo que se considera una *narrativa convencional* está mediado por la gradación de dos parámetros: realismo y mimetismo. El primero va de lo material a lo

subjetivo y su gradación está íntimamente vinculada a las experiencias vitales del lector, a ese sentido de unidad que ha adquirido gracias a las experiencias cognitivas y psicomotrices propias de una cultura. La segunda escala va de lo mimético a lo antimimético y su gradación está vinculada al pacto ficcional, por esto se entiende una consistencia en el simulacro que el texto crea delante del lector. La obra se oculta, y los mecanismos de los que se vale para crear este universo ficcional pasan desapercibidos cuando cumple el pacto ficcional. El texto se aleja del mimetismo cuando abandona ciertos patrones que se han convencionalizado. En este sentido el lector es capaz de reconocer los marcos de referencia de los que está constituido el texto, pero la reorganización anómala, irregular o insólita destruye la ilusión mimética y llena a la obra de extrañamiento. Cuando el lector interactúa con el texto emergen delante de él estas gradaciones (en mayor o menor medida en base a su posicionamiento relativo). El carácter anómalo de narrativa no convencional resulta de una configuración capaz de destruir la ilusión mimética —esto puede ser efectos metaficcionales, oscurecimiento del discurso, abandono de la fábula, etc—, o que aparezca delante de un horizonte de repetición y convención como un elemento anómalo.

El capítulo cuatro está dividido en cuatro secciones o subcapítulos. En cada uno de ellos se analiza respectivamente la obra de cuatro escritores Iván Thays (Perú), Jorge Volpi, Ricardo Chávez Castañeda (México) y Héctor Libertella (Argentina), con el entendimiento de que cada una de sus obras representa un distanciamiento progresivo del eje del realismo —sin dejar de estar de algún modo anclados a él—. El análisis inicia con el delineamiento del campo de referencia interno **C** de cada uno de estos textos, recreando hermenéuticamente la realidad que el texto transmite desde su contexto histórico. La

perspectiva utilizada es la de un lector modélico capaz de recrear un universo literario a partir de la incompletitud del texto al utilizar para ello un horizonte de expectativas o prejuicio. Con esto se quiere decir esos anclajes que el texto utiliza para la conformación de su estructura espacio-temporal: alusiones a otros marcos de referencia externos que pueden incluir ciudades, relaciones jerárquicas, causalidad, recreación de espacio-temporalidad. Estos marcos de referencia, con los que el lector interactúa intencionalmente como estructuras, le permiten recrear el texto.

Comprendiendo que el mundo ficcional emerge de un conjunto de instrucciones y por medio de la interacción de marcos de referencia disponibles para el lector se analiza su estructura narratológica. Esto se hace con el entendimiento de que estas estructuras no son sino códigos para simular la creación de un mundo autónomo en la imaginación del lector. Las anomalías dentro del relato se rastrean en el ordenamiento inusual de los elementos narratológicos que son en sí los responsables de las características antimiméticas de estos relatos. Si bien lo que se pretende es demostrar que en estos ordenamientos puede haber una lógica, o una estructura que retoma los elementos realistas que componen al relato y los reorganiza de manera inusual para crear atmósferas y matices distintos. El entendimiento final es que el anti-mimetismo, o el realismo subjetivo no son sino alteraciones en el orden del realismo, o lo que podría denominarse, meta-realismos, porque se encargan de cuestionar el carácter y el valor del realismo dentro del relato.

I. REALISMO Y ANTIREALISMO

A. Realismo y anti-realismo: una dicotomía complicada.

Al momento de hablar de producciones literarias no es fácil hacer una distinción entre las obras que pueden pasar por realistas y las que no. Para comprender la naturaleza del problema basta con acercarse a los señalamientos del lingüista ruso y pionero de análisis estructural del lenguaje Roman Jakobson al respecto. De acuerdo a Jakobson el realismo puede definirse de dos maneras diametralmente opuestas: (1) Puede representar un acercamiento a la realidad por medio de la deformación de los cánones artísticos vigentes o, por otro lado, (2) la fidelidad a la llamada ‘realidad’ por medio del apego a una tradición artística considerada realista (103). Hay que señalar que la historia del arte ha sido una constante pugna por el monopolio de la ‘autenticidad’ o, en su defecto, del ‘efecto realista’. Históricamente, en esta lucha, los movimientos emergentes se han considerado a sí mismos (a veces de manera maniquea) en posición privilegiada con respecto a los que les precedieron, ya sea porque consideraron que lograron capturar aspectos más significativos del referente de realidad —definido por el conjunto de relaciones simbólicas y paradigmas de la época— o porque creyeron, del mismo modo, que habían logrado penetrar y transmitir un nivel más elevado de complejidad en cuanto a dicho referente. Baste como ejemplo citar el caso del cubismo, que se desarrolló bajo la premisa de capturar aspectos espacio-temporales que otros movimientos habían omitido, cuestionando la perspectiva preferencial. Por perspectiva se entiende ese efecto realista introducido durante el Renacimiento que se ha confundido de manera muy íntima con el concepto de realismo en la pintura. El cubismo buscaba así mismo la representación figurativa o simbólica de un objeto tridimensional en un plano bidimensional por medio

de la superposición de planos enfocados desde diversas perspectivas. El resultado era un objeto descompuesto en planos con tonalidades distintas que obedecían a una estética determinada pero que desafiaba el concepto de perspectiva humana. Uno podría preguntarse si el movimiento estaba conceptualmente más cerca o más lejos del llamado ‘realismo’. Por lo tanto, incluso ciertos movimientos de vanguardia consideraron que la autenticidad y el fundamento de su estética radicaban en el abandono de las simulaciones realistas. Buscaban por tanto revelar la ‘esencia’ del objeto aun si ello requería despojarlo de su carácter de apariencia a costa de desantropomorfizar la perspectiva. Ortega y Gasset catalogaría esa nueva vertiente alejada ya de las antiguas corrientes realistas del arte, entre las que encasilla al romanticismo y al naturalismo, como un arte deshumanizado. Un arte que se desasocia de las impurezas de un realismo demasiado arraigado en la vida humana, y, cuyo mayor mérito “consiste en eliminar los ingredientes 'humanos, demasiado humanos' y retener sólo la materia puramente artística” (47). Paradójico pareciera ser que dichos movimientos se consideraran más cercanos a esa siempre maleable definición de realismo. En el ámbito de la literatura, como se verá, la historia no ha sido muy distinta.

El hecho de que una de las funciones del arte sea el redescubrimiento del objeto, o su representación novedosa, no ha pasado desapercibido. Hay un entendimiento de que el arte despoja al objeto del automatismo con el que se ha inscrito en la consciencia del receptor devolviéndole la visibilidad que ha perdido para los sentidos. El crítico y escritor ruso Víktor Borísovich Shklovski en *La resurrección de la palabra* (1914) distinguió entre “reconocimiento” y “percepción”. El “reconocimiento”, en este caso, correspondería a la identificación automática, ya sea del alfabeto, de las paredes de una

habitación o de cualquier otra estructura integrada ya dentro de los modelos del pensamiento (42). En tales condiciones el objeto se encuentra desprovisto de su carácter novedoso y se comporta de igual manera a una metáfora muerta calcificada en un significado utilitario carente de brillo literario, una metáfora alguna vez provista de “a beauty which existed once and is now gone” (41). La idea del “reconocimiento” resuena con la pérdida del “ojo inocente”. Según el filósofo británico George Berkeley, el ser humano es arrancado de este estado virgen al adquirir los códigos por medio de los cuales lee e interpreta el mundo. Los objetos comienzan a delinearse conforme los datos sensoriales se aglutinan formando entidades estables: “And as several of these are observed to accompany each other, they come to be marked by one name, and so to be reputed as one thing” (12). Se puede decir que el “reconocimiento” actúa como barrera entre nuestra percepción y el objeto, aunque para Berkeley ese reconocimiento es la consecuencia de las *Leyes naturales*, “these we learn by experience, which teaches us that such and such ideas are attended with such and such other ideas, in the ordinary course of things” (20).

Por otro lado, por “percepción” se entiende no sólo a la aprensión de un referente en el sentido psicológico y cognitivo, sino que, como señala el crítico e historiador literario ruso Boris Eichenbaum, se trata de “un elemento mismo del arte, dado que es imposible que el arte exista sin ser percibido” (10). Shklovski extendería posteriormente esa noción del arte como agente desfamiliarizador de los objetos: El arte tiene como función principal “la liberación del objeto del automatismo perceptivo” (85). Es decir, el arte, y por lo tanto la literatura, busca siempre la utilización de nuevos parámetros para renovar nuestra relación de percepción con un referente que llamamos "realidad". Una de las

funciones del arte es por tanto innovar, ampliar los límites de la percepción, reestructurar nuestra concepción y nuestra relación con dicho referente.

Pero no todos los movimientos artísticos se adjudican un mayor realismo, sino que por el contrario, están también los que han buscado apartarse de esa tradición, o al menos así lo han señalado explícitamente. El caso del creacionismo del escritor chileno Vicente Huidobro se centraba en la búsqueda intensiva de la originalidad. Huidobro, como lo señala Estrella Busto Ogden, buscaba la poesía como "creación" frente a la poesía como "imitación". El creacionismo estuvo vinculado al futurismo, al menos en la estetización del mundo maquinista, con la intención de crear una realidad nueva por medio de la imagen "libre de las leyes del mundo físico" (57). El crítico Saúl Yurievich cree que Huidobro consigue la restauración de la palabra por medio de la reestructuración de los códigos sociales del lenguaje y de la "insubordinación contra la lengua y su sistema de normas, contra la lengua cuyo código de signos convencionales quieren imponerle una concepción preconcebida de la realidad" (303). Lo anterior no está muy alejado de los conceptos de "reconocimiento" y "percepción" expuestos por los formalistas. Y en todo caso el poeta español Gerardo Diego muestra su desconfianza a la hora de validar el hecho de si algún movimiento artístico logra verdaderamente apartarse totalmente del concepto de realismo y en particular el creacionismo. Aquello que aparece como original o virgen para los sentidos por la innovación de sus figuras y tropos se manifiesta "con una realidad acrecentada y magnificada que en la realidad de la vida prende sus raíces" (223).

Pero si por un lado las nociones mismas del arte están siempre re-estructurando el concepto de realismo, al grado de que este obedece más bien a parámetros maleables y

totalmente transformables (y sobre todo a una convención), no deja de sorprender que coexistan sincrónicamente tendencias aparentemente tan disímiles. No es lo mismo *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias que *Los días terrenales* (1949) de José Revueltas, ambas motivadas por un deseo de reflejar una realidad política, pero la primera por medio de la experimentación y de una serie de recursos alegóricos e imágenes tomado del repertorio mitológico indígena, mientras que la segunda por medio de una estética que el mismo escritor consideraba materialista y dialéctica. Ni todos los realismos obedecen a una misma naturaleza, ni son similares los procedimientos para abordar un acontecimiento ‘realista’, como lo demuestra Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte* (1942) y en *Cristo versus Arizona* (1988), la primer novela si bien reconocida dentro de la tradición del tremendismo, utiliza el modelo narrativo picaresco, ya bien afianzado en la tradición literaria, mientras que la segunda describe un solo suceso por medio de una sola oración que se extiende a lo largo de más de cien páginas, sin otra puntuación que un punto final. Del mismo modo uno podría preguntarse sobre los parámetros que permitirían diferenciar al James Joyce de *Dublineses* (1914), que asalta los sentidos con el brillo minimalista casi-costumbrista de sus relatos, a los que él mismo llama “epifánicos”, con respecto del James Joyce del *Ulises* o más aun, del de *Finnegan's Wake* (1939), en las que se han borrado casi por completo las coordenadas espacio temporales y la identidad de las voces narrativas dentro de la narración. Pareciera que el arte, y por tanto la literatura, tiene distintos senderos para la renovación del lenguaje y la representación del objeto; ese objeto que el arte utiliza incesantemente como modelo para estructurar su mundo. La literatura se transmuta constantemente pero

adquiere ciertas características estables y a partir de ellas es capaz de diferenciar entre un modelo realista, y su negativo, o en su defecto, su residuo anti-realista.

Pero este binomio es problemático y habría que preguntarse hasta qué punto es posible hacer la distinción dicotómica. La distinción no puede ser fácil, ya que como se ha visto, el concepto de realismo está circunscrito a un tiempo y una locación determinada. Existe no como esencia sino como un diálogo entre representación y audiencia. Hoy, por ejemplo, puede sorprendernos que el arte medievalista, desprovisto de perspectiva o con el uso de la perspectiva bizantina (o inversa, es decir esa perspectiva en la que las líneas divergen en el horizonte en lugar de coincidir) y con la desproporción de sus figuras, o los relatos de *Milagros de Nuestra Señora*, inverosímiles para el lector moderno, pudieran ser interpretados durante la Edad Media por una gran audiencia como ‘realistas’. La mente medievalista subordinada a la divinidad y tan cercana al milagro (como nosotros a la comunicación instantánea y a las imágenes e intuiciones que nos brinda la ciencia del micro y del macro cosmos) resulta alienígena para la mente moderna y, sin embargo, constituye su viejo revestimiento, su base medular, sin la cual, ningún realismo podría ser concebido.

Antes de abordar de manera formal el problema del realismo —y por lo tanto el anti-realismo— desde el terreno cognitivo y epistemológico, es conveniente perfilar los avances realizados en torno a esta área de ambigüedad en la que se entrecruzan ambas entidades en lo que a la literatura concierne.

B. Las narrativas no naturales.

Aquí es necesario introducir el término *unnatural narratology* (narratología *no-natural*), una denominación de reciente creación en la que se han agrupado diversas posturas teóricas que intentan elaborar un marco conceptual para el estudio de narrativas innovadoras o transgresoras. Es decir, teorías avivadas por la explosión cámbrica que ha experimentado la literatura en años recientes, sobre todo lo narrativa, en materia de experimentación narratológica. Se trata de narrativas que, según entiende Brian Richardson, muestran entre sus características el crear y transmitir “un efecto *defamiliarizador* porque son experimentales en extremo, transgresivas, no-convencionales, no conformistas y fuera de lo ordinario” (*Unnatural Narratives: Unnatural Narratology* 2). Es inevitable regresar al efecto *defamiliarizador* ya discutido, aunque ahora se lo puede definir con mayor escrutinio y reconocer que tanto el realismo y las otras formas no realistas, o todo lo que pretenda pasar por creación artística, debe apoyarse en este efecto. No obstante, las narrativas *no-naturales* se encargan de explorar las técnicas por medio de las cuales ciertas narrativas ficcionales consiguen este efecto. Por lo tanto la función principal de las narrativas *no-naturales* es crear las herramientas, así como las categorías narratológicas necesarias, para analizar el a veces moderado y otras veces desconcertante nivel de extrañeza que presentan una porción considerable de las narrativas contemporáneas.

Los antecedentes más inmediatos del estudio de las narrativas *no-naturales* están asociados a la figura de la crítica estadounidense Monika Fludernik, quien consideró como narratología *no-natural* aquella perteneciente a cualquiera de dos fuentes discursivas mutuamente exclusivas: Por un lado “el discurso de las fábulas, y las

narrativas anteriores a la novela” (*Towards a natural narratology* 363), y por otro, “el discurso del anti-ilusionismo posmoderno, de la transgresión y de la metaficción” (363). Aunque la experimentación y la innovación se han manifestado en diversos periodos literarios, se puede colocar como antecesor inmediato de las narrativas experimentales contemporáneas a aquella literatura que vio su aparición principalmente durante la década de los sesentas y los setentas. Entre ellas se puede mencionar la “meta-ficción” estadounidense y la *nouveau roman* francesa, e incluso el “Boom” latinoamericano formaría parte de esta categoría. Hay un acuerdo más o menos unánime que cada uno de estos movimientos buscó la renovación de los géneros narrativos desde diversos frentes que tenían que ver con el cuestionamiento de la ficción representada, la utilización de técnicas innovadoras fundadas en la originalidad con respecto a cierta normativa y la introducción de discursos de culturas no occidentales.

Para la crítica estadounidense Ursula K. Heise estas narrativas no naturales parten de la apertura a nuevas concepciones espacio-temporales, lo que llama *Cronoquismos*, como consecuencia de la interacción de diversas manifestaciones culturales con el desarrollo tecnológico y los avances de la ciencia. El descubrimiento de nuevas escalas temporales, que van desde el tiempo subatómico hasta las escalas geológicas o cosmológicas, así como la introducción de los medios masivos de comunicación se refleja en dos formas temporales que se han incrustado dentro de estas narrativas: “simultaneidad e instantaneidad” (23). Es decir, nuevas formas de representación de lo que el teórico literario ruso Mijaíl Bajtín llamaba *Cronotopo*¹.

¹ Bajtín consideró el espacio-tiempo como una propiedad objetivable e independiente de la interacción de la consciencia, haciendo una analogía con el espacio-tiempo de la relatividad. De esta manera el tiempo es una cuarta coordenada, pero en sí el uso del término es metafórico, y un cronotopo no es sino “la conexión

Una consecuencia de esta irrupción de nuevos modelos espacio-temporales en la literatura ha sido la manifestación de cambios profundos en lo que se entiende por voz narrativa. De acuerdo a Heise la peculiaridad de estas narrativas, a las que considera fruto de la posmodernidad y por lo tanto postmodernas², con respecto a otras narrativas experimentales del alto y tardío Modernismo, estriba en la radicalización de la experimentación. Según Heise, esto ha tenido como consecuencia: "La desintegración del narrador y del personaje como entidades más o menos estables y reconocibles, y su fragmentación y dispersión a lo largo de diferentes universos temporales que es imposible reconciliar o justificar recurriendo a distintos planos psicológicos" (7).

Ante este escenario de enrarecimiento es que las narrativas *no-naturales* buscan la creación de un marco teórico que permita el reconocimiento y el estudio de la literatura en la que se desvanecen paulatinamente los parámetros narratológicos convencionales. Lo hacen desde varias plataformas que incluyen (a) la comprensión de los marcos cognitivos que permiten extraer significado de diversos elementos anómalos, así como (b) la creación de un nuevo conjunto de "coordenadas" que permiten la diferenciación y la

intrínseca de relaciones espaciales y temporales que son expresadas de manera artística en la literatura" (81). Es tanta la importancia del cronotopo dentro de la literatura al grado que, para Bajtín, "determina la imagen del ser humano en la literatura" (85). Es este mismo cronotopo el que permite la cristalización de conceptos filosóficos, de ideas y las relación de causa y efecto, pues todas ellas "gravitan hacia el cronotopo y mediante él adquieren su carácter corpóreo, permitiendo que el poder imaginativo del arte efectúe su trabajo" (250).

² Sin embargo, se debe destacar que a la par con esta innovación, el escenario de la literatura ha continuado viendo la proliferación de novelas de corte "realista" que, no obstante, abordan nuevas perspectivas no necesariamente experimentales en un sentido narratológico. Dicha literatura pone un marcado énfasis en la identidad. Es por ello que generalmente abordan temas feministas o relacionados con el género, así como la representación de culturas subalternas, las minorías, y los pueblos indígenas. Se puede decir que es la reacción a los modelos hegemónicos, masculinizantes e incluso homocéntricos que habían dominado gran parte de la tradición artística occidental. Esta literatura presenta innovaciones predominantemente de carácter ideológico.

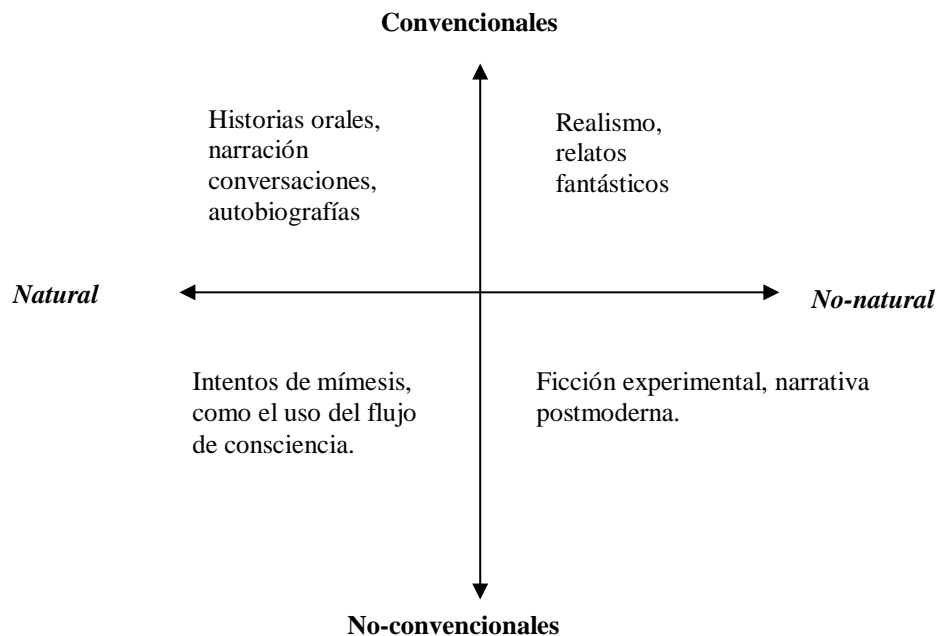
distribución de diversas narrativas en un plano complejo compuesto por las ejes de lo *no-natural* y su contraparte de corte realista.

El crítico Alemán Jan Alber ha explorado las narrativas *no-naturales* desde la perspectiva de los marcos cognitivos y considera que dentro de dicha narratología están todos aquellos “escenarios lógicos o físicamente imposibles” (41). Alber se enfoca principalmente en enunciar estrategias por medio de las cuales es posible naturalizar lo *no-natural* (que es, para él, lo ilógico, lo inverosímil, lo contradictorio, o inclusive, lo fantástico). Es decir, en ciertas técnicas o procedimientos utilizados por los lectores para recuperar significados o unificar eventos o situaciones aparentemente contradictorios dentro de un texto ficcional. Para Alber tanto la creación de nuevos géneros de carácter híbrido o innovador, así como la inclusión de nuevos elementos fantásticos —o que se apartan del marco de la lógica aceptada— crean nuevos “marcos de percepción” (43). Este mecanismo de recuperación de significado está en estrecha relación con el efecto desfamiliarizador, pero en un sentido inverso. Es decir, se admite que el arte, y sobre todo aquel que se aparta del realismo, crea un efecto de extrañamiento. Alber intenta, no obstante, postular diversos mecanismos por medio de los cuales un lector se reconcilia con los elementos anómalos, o en otras palabras, los procedimientos que se emplean para crear el llamado pacto ficcional. Alber retoma los marcos de referencia cognitivos desarrollados por Ryan, Fludernick, Herman y Pavel. La crítica suiza Marie-Laure Ryan, por ejemplo, propone el modelo de la “mínima desviación”, según lo cual el lector es capaz de extraer significado de un texto literario ficcional utilizando un principio por medio del cual seleccionaría aquellas posibilidades que se desvíen de manera mínima con una cierta visión de lo que llama AW (Actual World). Para Ryan cualquier

distanciamiento de las normas que no se encuentre explícitamente estimulado en el texto “is a gratuitous increase of the distance between the textual universe and our own system or reality” (51). Pero dicho principio no toma solo como referencia el AW, sino que también utiliza como su marco de referencia la intertextualidad, es decir, normas de coherencia asimiladas dentro de diversos géneros a pesar de estar en contradicción aparente con el AW. De esta manera el principio de mínima desviación “permits the choice of not only the real world, but also of a textual universe as frame of reference” (54). En cambio el teórico literario Thomas Pavel, considera que el lector anticipa cierta “desviación máxima” con respecto a sus concepciones del mundo o del ‘realismo’, de forma tal que “los principios miméticos son suplementados con expectativas anti-miméticas” (93).

No es necesario entrar en detalles en cuanto a los mecanismos que Alber plantea para la recuperación de significado en todo texto que pueda pasar por *no-natural*, se puede decir que hay cinco mecanismos para interpretar lo anómalo (1) interpretarlo como sueños, fantasías o alucinaciones; (2) relacionarlo con nuestro conocimiento y analizarlo desde una perspectiva temática; (3) alegóricamente (4) crear nuevos marcos cognitivos; (5) expandir los marcos del realismo. Conviene no obstante recalcar el hecho de que las narrativas *no-naturales* se convencionalizan empleando procedimientos estándar. Estos procedimientos son algunas veces reconocidos como géneros y juegan sin duda un papel importante a la hora de extraer significado de escenarios narratológicos aparentemente inverosímiles. Son, como propone el crítico estadounidense Jonathan Culler, “intentos de recuperar elementos inexplicables dentro del texto por medio de esquemas narrativos” (137).

Por su parte el crítico danés Henrik Skov Nielsen define las narrativas no naturales en términos negativos, es decir apartadas de los convencionalismos de las narrativas miméticas. Nielsen entiende que las narrativas *no-naturales* se pueden expresar en función de las estrategias que utiliza el lector para interpretar dichas narrativas en contraposición a las que utilizaría para interpretar una narrativa convencional o realista. Para realizar una representación esquemática Nielsen se vale de un plano cartesiano. Este plano consiste de un eje que va de lo *natural* a lo *no-natural*, y de otro eje que va de lo convencional a lo no convencional. De ahí que una narrativa pueda manifestarse en cualquiera de los cuatro planos (cartesianos) que genera el entrecruce de estos dos ejes axiales:



Esquema representativo de los tipos de narrativas de acuerdo a Nielsen.

Una "narrativa natural y convencional" sería aquella que involucra historias orales, narraciones conversacionales y, autobiografías que utilicen una narrativa convencional. Aunque una "narrativa natural y no convencional" también involucra otros

intentos de mimesis realista tales como el flujo de consciencia que aparece de forma abrupta y desorganizada en el discurso y con imágenes que pueden transgredir las expectativas de lo cotidiano. En cuanto a las "narrativas no-naturales y convencionales", estas enmarcan muchas obras del realismo en las que figuran, entre otros elementos, la narración omnisciente. Finalmente, y quizás la sección más problemática, sea la correspondiente a aquellas narrativas que podrían definirse como "no-naturales y no-convencionales", que incluyen la ficción verdaderamente innovadora y experimental, y entre ellas algunas de las narrativas propias de la posmodernidad (85). Para Skov, dichas narrativas pueden también incluir "las narrativas del trauma, de encuentros con culturas extranjeras, o con acciones o pensamientos incomprensibles" (86). El llamado realismo mágico³ estaría en concordancia con estas teorías. En el entendimiento de Nielsen, este plano se utiliza sólo para esquematizar lo *no-natural* con relación a lo convencional, dado que su diferenciación se lleva a cabo en términos de una frontera muy difusa que sólo puede comprenderse por medio de "un espectro gradual de posibilidades narrativas en lugar de un sistema de oposiciones binarias" ("What Is Unnatural About Unnatural Narratology?...?" 374).

³ Carpentier habla de una variedad cosmogónica que crea percepciones extrañas de la realidad pero sin valerse para ello de los artificios premeditados del surrealismo. El suceso fantástico existe por vía de la transición de una particular visión de la realidad a otra, una nueva visión "singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad" (96). Lo real maravilloso significa una ruptura o una transición de los códigos de percepción de una cultura a otra, de una cosmogonía a otra. Pero si bien Carpentier postulaba el sentido puramente orgánico de la estética de lo real maravilloso, ha sido posteriormente que este mismo realismo mágico, como también se le conoce, ha adoptado (o han pretendido adjudicarle) códigos para sistematizar su estudio. María del Carmen Valera Bran menciona, entre otros, aquellos que postulan una "inesperada alteración de la realidad", un percepción en la que "lo maravilloso está consustanciado con la realidad", un "pensamiento prelógico y precientífico", y que son utilizados como "procedimiento estético", algunas veces por medio de la incorporación de "elementos míticos" (30).

Por último, y tal vez para agudizar la distinción entre lo que constituye una narrativa no-realista habría que agregar lo que Brian Richardson ha señalado en cuanto a las narrativas *no-naturales*. Richardson señala un concepto de narrativa *no-natural* mucho más reducido que cualquiera de las anteriores denominaciones. Discrimina entre “poéticas miméticas, no-miméticas y anti-miméticas” (“What is unnatural narratology” 31). Ejemplos paradigmáticos de las narrativas miméticas sería toda la corriente de la novela realista tan explorada y perfeccionada por Honoré de Balzac, León Tolstói, Gustave Flaubert, Leopoldo Alas Clarín, etc. Están así mismo las narrativas no-miméticas, en las cuales se podrían incluir las fábulas y los cuentos de hadas, entre otros tipos de ficción. Y está, finalmente, el tipo de narrativa de especial interés para Richardson, lo que denomina auténticas narrativas anti-miméticas, narrativas que conllevan transgresiones o inconsistencias en la voz narrativa, la historia o la fábula, y de tipo epistémico⁴. Se trata de una poética que está sustentada en los artificios narratológicos de la obra, en “la construcción misma, la artificialidad de muchas de sus técnicas, y su inherente ficcionalidad” (31). En todo caso es Richardson quien ofrece la definición más extensa y tal vez ambigua de lo que constituye una narrativa *no-natural*: Una narrativa *no-natural* es aquella que conspicuamente viola las convenciones de las formas narrativas estándar, en particular las convenciones de las narrativas no-ficcionales, orales o escritas, y modos ficcionales, tales como el *realismo*, que se moldean a sí mismos en base a narrativas no-ficcionales. Además, las narrativas no-naturales, siguen convenciones fluidas y cambiantes y crean nuevos patrones narratológicos en cada

⁴ La literatura de lo no-natural abunda en casos de narradores en la segunda persona del plural, o con perspectivas múltiples; la fábula puede colapsarse o dividirse en múltiples historias o aspectos de auto-referencialidad; la consistencia epistémica puede ser transgredida cuando un particular narrador tiene acceso a información que está fuera de su dominio.

obra. Es decir, las narrativas no-naturales crean una *desfamiliarización* de los elementos básicos de la narrativa (34 Itálicas mías).

Richardson considera que el centro de gravedad de lo que él llama narrativa anti-mimética, es decir, un tipo de narrativa experimental que se aparta del “realismo”, se encuentra en la experimentación extrema. Implícitamente está hablando de la transgresión de ciertas convenciones narratológicas⁵. Para él, ésta transgresión es la responsable del efecto desfamiliarizador. Como se ha visto este efecto no es un privilegio de las narrativas experimentales, sino que parece ser una característica intrínseca del arte. Es de notar que la postura de Richardson con relación a lo que constituye “realismo” es totalmente ambigua y a pesar de anclar su definición en torno a este concepto abstracto y escurridizo, no lo define ni lo delimita más allá de las narrativas orales o el realismo europeo.

Aquí se vislumbra ya que en las narrativas *no-naturales*, al menos en el sentido en el que lo perfilan Richardson y Skov, predomina un marcado eurocentrismo. Fludernik ha encontrado sospechas en los planteamientos teóricos de las narratologías no-naturales

⁵ En base a su definición de lo *no-natural*, y en particular de lo “anti-mimético”, Richardson se ha dedicado a ampliar, afinar, y a veces divergir de los parámetros establecidos por el trabajo seminal en narratología de Gerard Genette. Richardson resucita parámetros tales como “orden”, “frecuencia”, “duración”, “voz”, “mood” y “focalización”, variables que son utilizadas por Genette para el análisis narratológico de la obra de Proust, caracterizada por sus enormes digresiones y demás juegos con la memoria. Richardson reconoce que los parámetros de Genette son perfectamente aplicables a narrativas no ficcionales, así como a la novela realista y una gran parte de la novela moderna. Sin embargo, señala que lo mismo no sucede con algunas obras del modernismo tardío y, más aun, su inoperancia es evidente al confrontarlas con cierto tipo de narrativas cuya intención primaria es violentar las categorías narratológicas básicas. Entre las indagaciones que Richardson ha realizado se encuentran las concernientes a la temporalidad y la voz narrativa. Reconoce que el modelo de Genette se ajusta demasiado a las teorías de los formalistas rusos en cuanto a las concepciones de fábula y *syuzhet*⁵, de ahí que Richardson se haya planteado crear una nueva serie de parámetros para distinguir nuevas formas de temporalidad presentes en lo que considera son narrativas anti-miméticas. Richardson abandona la idea de un orden lineal en la evolución de la trama, matizado por la introducción de las variables como la prolepsis y analepsis, e introducen nuevas temporalidades de tipo “circular”, “contradictoria”, “antinómica”, “diferencial”, “combinada”, “dual o múltiple”. En cuanto al uso de la voz Richardson ha abierto el espectro narratológico a nuevos paradigmas.

elaboradas por Alber, Nielsen y Richardson, por considerar que la definición de lo que constituye una narratología *no-natural* tiene que hacer un uso indiscriminado de oposiciones binarias para definirse a sí misma en términos de otras narrativas ‘naturales’. Siendo así, según entiende Fludernik, dicha diferenciación podría esconder ideologías “moralistas, falocéntricas, heterosexuales y generalmente conservadoras” (“How Natural Is 'Unnatural Narratology'” 357).

Lo que queda claro es que los límites del realismo no son inamovibles. Se trata de una frontera difusa y dinámica, afianzada en marcos de referencia cuya translación sincrónica o diacrónica genera problemas. Se entiende que la función de la narratología de lo *no-natural* no es asumir posturas ideológicas (al menos de manera explícita) con el fin de marginalizar. Su función radica en la ejecución de un estudio sistemático, desde un marco conceptual narratológico, que permita comprender, o al menos vislumbrar, la manera en la que los textos literarios asimilan técnicas innovadoras enriqueciendo las posibilidades narrativas que contribuyen a crear las nuevas rutas por los que ha de discurrir la literatura. Sin embargo, desde los planteamientos y las categorizaciones de Richardson y Skov, la piedra de toque con la cual se define lo *no-natural* sigue siendo un realismo ambiguo, apoyado en la tradición occidental, y en especial en el Realismo europeo del siglo XIX. Esto por supuesto ignora las mil y una caras que ha revelado el realismo a lo largo de la historia del arte y de la literatura. Dado que lo que Richardson y Skov consideran lo natural se define en términos del realismo es inevitable que lo *no-natural* eluda esta última definición.

Aquí conviene recordar que el realismo se encuentra vinculado al concepto de mimesis. Alber, Nielsen y Richardson utilizan explícitamente la definición platónica de

mímesis que aparece en *La República* para exponer que a diferencia de las tendencias realistas, lo *no-natural* no busca “imitar o reproducir el mundo tal como lo conocemos, sino que trasciende los parámetros de la realidad” (“What is Unnatural about Unnatural Narratology” 378). Si es posible hablar de la existencia de una narrativa experimental anti-mimética, aceptando y utilizando los patrones narratológicos que plantea Richards, es necesario llegar a una definición más rigurosa del realismo que no pase por alto los problemas que ha despertado en torno a la epistemología y la estética. Se trata de una definición de realismo, en términos de lo cual se podría definir lo *no-natural* y por consiguiente lo antimimético.

II. MIMESIS Y REALISMO

Para ampliar la comprensión del concepto de los problemas asociados a la definición de realismo sería necesario explorar los alcances de ese concepto que dentro de la tradición occidental se ha conocido como mimesis, es decir, la representación de la realidad. En este campo el crítico literario alemán Erich Auerbach ha elaborado uno de los estudios más relevantes en cuanto a la representación de la realidad en la literatura Europea. Su obra *Mimesis* (1942) incluye el espectro evolutivo de obras literarias, que van desde Homero, hasta Virginia Woolf y Proust. Auerbach elabora un análisis de los niveles de la construcción estética que como capas de sedimento se van acumulando en los textos literarios conforme la literatura incrementa sus niveles de complejidad a la hora de representar el mundo y la sociedad circundante. El concepto de mimesis en sí mismo no es vital para Auerbach, sino los productos del arte literario desde una perspectiva estilística. Irónicamente el concepto de mimesis en sí mismo es tangencial, aparece sólo como coordenada referencial. No es de manera alguna el objeto de estudio de este importante texto.

Si lo que se intenta es revelar la complejidad del acto de imitar o de representar, habría que señalar que al abrir la puerta al concepto de mimesis se despliegan de inmediato dos modelos que podrían considerarse clásicos: el platónico y el aristotélico. A partir de ellos es posible elaborar todas las elucubraciones que se han gestado con relación al realismo, en particular dos interpretaciones de la creación artística, como representaciones de objetos extraídos del mundo real o como creaciones autónomas. Es por ello que el término mimesis obedece a distintas definiciones que van desde la imitación, el acto de simular, y la auto-representación. Su definición está vinculada al

término griego *μίμησις*, que proviene de la palabra “imitar”. Mímesis puede entenderse, entonces, como el acto de imitar o de representar. El crítico clasicista Gerald Else investigó los usos del término en Grecia durante el siglo V a.c. y encontró que el concepto de mímesis obedecía a tres significados distintos: (1) “‘miming' or mimicking of a person or animal by means of voice and/or gesture” (87), cuyo medio de expresión era frecuentemente la danza y la música; (2) “to 'imitate' another person in general, to do as or what he does” (87), que podía ser en un sentido ético. Else señala que finalmente “the concept of mimicry was transferred to material 'images': pictures, statues, and the like” (87), es decir, al concepto de imitación de formas externas.

Para los propósitos de este estudio, interesa aquella que está más íntimamente ligada a las concepciones de la representación de la realidad en las producciones artísticas, en particular, en la literatura. Sin embargo, el término como tal ha dado cabida a una gran variedad de interpretaciones y obedece a una larga evolución en torno tanto a la estética como a los procesos cognitivos dentro de la tradición europea.

A. Platón: la obra encadenada al referente

Es precisamente Platón quien ha otorgado a la historia el concepto de mímesis como imitación de la realidad. Las ideas respecto a la mímesis se encuentran desarrolladas en los diálogos platónicos, pero especialmente en *La república*. Con Platón se gestan las primeras ideas respecto a las implicaciones de la creación poética y del arte en general. Para Platón las artes visuales, como la pintura, la escultura, la arquitectura; las artes literarias, como la lírica, la épica y el drama; y las artes musicales como el canto y la danza caben dentro de una sola gran categoría, la de los oficios (*technē*). A éstas se les

subdivide entre “adquisitivas” y “productivas”, y de éstas últimas se hace una subdivisión más. Se puede distinguir en el primer grupo (a) la creación de objetos o accesorios que pueden ser obra de la divinidad como el caso de los árboles, de las diversas creaturas o, del hombre mismo. Así mismo, un segundo grupo encierra (b) la producción de “imágenes” que pueden finalmente ser (1) genuinas, con las mismas propiedades del objeto imitado, o, (2) meras imitaciones que no han conservado las propiedades del original. Para Platón el arte se concentra en imitar sólo imágenes y por lo tanto se encarga de reproducir sólo apariencias, sacrificando la verdad en pos de la forma de sus representaciones. El arte no puede de ningún modo preservar la esencia o funcionalidad de los objetos que plasma, es sólo la sombra de una sombra, ya que el mundo es sólo una proyección de un mundo ideal de arquetipos, ideas y formas universales⁶.

Así, estas ideas en cuanto a los niveles de creación e imitación se encuentran bien planteadas en el ejemplo de la cama, cuya forma primordial es creada por una *deidad*, en primera instancia como idea abstracta, en segundo, como objeto material por el carpintero —en su carácter de *hacedor* o demiurgo— a partir del arquetipo, y, finalmente, como imitación, o mimesis, por parte del artista, quien comprende poco o nada del objeto, por lo cual sólo puede revelar su apariencia. Platón llega a decir “[c]reo que se le podría llamar con justicia un imitador de lo que otros crean como artesanos” (*La República* 597 C). El artista, por tanto, no captura la esencia ni la funcionalidad del objeto representado,

⁶ Las ideas de platónicas en cuanto al arte como agente pernicioso y corruptor podrían catalogarse de moralistas: Platón está tan adherido a su idea de las formas universales y eternas (con una obsesión ontológica sobre la verdad) que considera que a su esencia se accede solamente por vía del verdadero conocimiento que otorga la filosofía. El arte, por otro lado, no logra sino distanciarnos del auténtico conocimiento y de la verdadera esencia de las formas y seres que percibimos. Nos hace caer, inevitablemente, en la trampa de los espejismos. También, y por otro lado, el espectador corre el riesgo de lo representado en una obra teatral lo haga identificarse emocionalmente con los dramas de sus personajes y de esa manera lo distancie del intelecto y del raciocinio por vía de las emociones.

en primer lugar porque desconoce todo acerca de los procedimientos por medio de los cuales fue elaborado, y en segundo, porque no tiene acceso ni a la ciencia y ni a la verdad que el objeto en cuestión encierra en sí, y lo que es más, no aspira a representarla, sino que se concentra en ciertos rasgos característicos del objeto, mismos que plasma para seducir a cambio de sacrificar la verdad. La obra artística consta entonces tan sólo de un carácter imitativo que se interpone como una barrera para acceder al objeto en sí. La obra artística es sólo mimesis, es decir, apariencia. Si Shklovski considera que el arte nos acerca a los objetos en un sentido sensorial, Platón considera que nos aleja de ellos, en efecto, en un sentido intelectual al apelar a nuestros sentidos y emociones.

Pero más allá de esta enunciación nada positiva del arte, y especialmente negativa de la poesía, las implicaciones de las reflexiones señaladas por Platón son de la mayor relevancia. Ciertamente es que han generado un largo debate a través de los siglos. Estas distinciones elevan una serie de interrogantes en cuanto a las capacidades que posee el arte para plasmar o capturar dentro de los límites de su acción creadora las características latentes de la realidad circundante. El concepto de mimesis plantea la cuestión de hasta qué punto el arte encierra poderes creadores capaces de plasmar o de representar la realidad del mundo en el que existimos. Plantea también la interrogante de si su función es ésta o si es, en cambio, el simple acto de recolectar fragmentos de realidad, es decir, un proceso de abstracción y síntesis con lo cual se efectúa no una copia, sino una representación, una idea generalmente asociada con la mimesis aristotélica⁷.

⁷ Lo cierto es que en la mimesis hay ciertos patrones que invitan a compararla con un tropo bastante conocido: la metáfora. Ambas realizan un procedimiento semejante: es decir, iluminar aspectos del objeto a representar, al mismo tiempo que se dejan zonas sin iluminar. De esta manera crean el significado, la verdad a transmitir. Aquello que señala Erich Heller en relación al escritor que intenta reproducir de manera “realista” la realidad circundante, y que al elegir se decide solamente por ciertos aspectos de la

Para Platón esa imitación no puede ser sino un espejismo, una imagen fantasmagórica. Llega a decir: “[l]a imitación se encuentra alejada de la verdad y puede crear todas las cosas porque captura sólo un poco de cada una, es sólo un fantasma” (*La República* 598). Platón plantea no sólo una censura del arte, sino el hecho de que toda representación, toda mimesis, es fragmentaria, un acto inconcluso. Este acto de representación se vuelve un mero intento de atrapar ciertos poderes latentes en el objeto mas no llega a apropiarse del objeto. La simple imitación no puede sino ignorar toda la compleja serie de relaciones que vinculan al objeto, o al evento que se plasma, con el mundo e involucran su proceso de creación. En este sentido ya se ha visto la historia del arte no ha sido sino un devenir en el que una corriente estética se proclama superior a la anterior al considerar que ha sido capaz de capturar aspectos de la realidad que otros movimientos artísticos, anteriores u contemporáneos y opositores, pasaron por alto.

No obstante las interrogantes que el concepto platónico de mimesis despierta, es decir, esa fragmentación de la realidad que el arte nunca logra penetrar ni transmitir — sino sólo a través del filtro interpretativo del bagaje cultural del artista y que dará mucho de qué discutir— sus ideas se han vinculado generalmente con la idea del reflejo. Es precisamente en este sentido que Richardson asocia el concepto de mimesis con imitación. Estas aseveraciones gestan un realismo que vincula la realidad del objeto con la percepción sensorial inmediata. Esta postura asume que hay una realidad objetiva y perceptible a los sentidos que puede ser representada y posteriormente transmitida, lo que el crítico italiano Piero Raffa considera equivalencia entre mimesis y realismo y que ha

realidad, utilizando el esquema selectivo de fascinación para el ordenamiento estético de los materiales que elige: "parece que llegamos a conocer una cosa a costa de perder de vista otra" (595).

aparecido bajo diversas denominaciones: "fidelidad a la naturaleza", "reproducción de la vida real", etc. (280) pero que no obstante "puede considerarse como una acepción particular del antiguo principio de la mimesis" (280).

Esta noción de mimesis como copia de la realidad se apoya en una noción que conlleva la idea de que la realidad circundante puede ser representada por medio de una correspondencia unívoca entre el referente o modelo y la copia o imitación. El caso se vuelve aún más complejo en el caso de la literatura, pues asume que el lenguaje es un vehículo transparente capaz de transmitir una realidad sólida, indisoluble, constante. En todo caso se trata de una postura parecida a las diatribas del filósofo inglés Thomas Hobbes sobre el uso de metáforas en el lenguaje ante la creencia de que pueden distorsionar la objetividad con que se trasmite un discurso que, a saber, es reflejo de la realidad. Asumiendo que el lenguaje era capaz de transmitir verdades del intelecto sin que estas estuvieran mediadas ni por prejuicios culturales o ideológicos, Thomas Hobbes se oponía entre otras cosas a:

The use of metaphors, tropes and other rhetorical figures, instead of words proper. For though it be lawful to say, for example, in common speech, the way goeth, or leadeth hither, or thither; the proverb says this or that, whereas ways cannot go, nor proverbs speak; yet in reckoning, and seeking of truth, such speeches are not to be admitted. (17)

Con la excepción del uso de ciertos aspectos retóricos, uso metafórico y figurativo del lenguaje, que Hobbes descalifica, cabe resaltar, sin embargo, esa creencia, según la cual, era posible hacer un uso razonable del lenguaje con el fin de transmitir un determinado mensaje con la mayor economía y claridad posible, es decir, el discurso narrativo como

espejo de la realidad. Algo de lo que el filósofo inglés John Locke tampoco estaba muy alejado. Es decir, atribuir una correspondencia entre una realidad percibida por medio de los sentidos, —impresiones inmediatas que daban origen a las ideas más simples como color, textura, o las más complejas, combinaciones de las simples e irreducibles— y las palabras, ladrillos por medio de los cuales se constituye la realidad. No es de extrañar que Locke también se rebelara en contra del uso del uso figurativo del lenguaje por pensar que deformaba un sentido que debía de ser en primera instancia claro y conciso. Si se quiere hablar de las cosas tal cual son, “we must allow that all the art of rhetoric, besides order and clearness; all the artificial and figurative application of words eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong ideas, move the passions, and thereby mislead the judgment”. (214)

Esta concepción de relación unívoca entre lenguaje y realidad estuvo bastante arraigada en la tradición epistemológica de la filosofía continental. Se encuentra todavía presente en los positivistas que intentan por medio de oraciones protocolo encontrar la base del conocimiento, es decir, las piezas fundamentales capaces de trascender la función expresiva del lenguaje. Resulta lógico que el círculo de Viena estuviera relacionado con el pensamiento de la primera fase del filósofo alemán Ludwig Wittgenstein. En la macro-estructura de su *Tractatus Logico-Philosophicus* se observa una concatenación lógica de proposiciones (algunas de las cuales están ampliadas y revelan detalles minuciosos):

1. The world is all that is the case. / 2. What is the case —a fact— is the existence of states of affairs. / 3. A logical picture of facts is a thought. / 4. A thought is a proposition with a sense. / 5. A proposition is a truth-

function of elementary proposition. / 6. The general form of a truth-function is $[p, \varepsilon, N(\varepsilon)]$. This is the general form of a proposition. / 7.

Whereof one cannot speak, thereof one must be silent. (7-151)

Se muestra aquí una sucesión de ideas: la realidad está compuesta de hechos. La definición de lo que representa un hecho. Qué es lo que constituye un pensamiento. Finalmente, el tema central del libro, y que Wittgenstein creía era la solución a todos los problemas filosóficos, es resolver el misterio de lo que constituye una proposición. Esta última representa la unidad mínima de significado. El estudio positivista inspirado en el cientifismo y en la lógica analítica de la que Wittgenstein hace uso para desarrollar su enigmático tratado está fuera de los alcances de este estudio. Sin embargo, se puede delinear un superficial esbozo del libro o de una de sus interpretaciones. Esto es, que una proposición es una especie de fotografía del mundo real por el hecho de estar compuesta de unidades simbólicas que guardan entre sí una relación lógica de manera análoga a la que los hechos que constituyen la realidad.

2.12 The picture is a model of reality.

2.14 What constitutes a picture is that its elements are related to one another in a determinate way

2.141 A Picture is a fact.

2.18 What any picture, of whatever form, must have in common with reality, in order to be able to depict it –correctly or incorrectly- in any way at all, is logical form, i.e., the form or reality.

3. A logical picture of facts is a thought.

4. A thought is a proposition with a sense.

4.001 The totality of propositions is language.

4.01 A proposition is a picture of reality. (15-37)

Muestras tempranas de escepticismo en cuanto a los alcances del lenguaje como reflejo objetivo de la realidad se encuentran en el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, —aunque uno puede remontarse al filósofo de la historia Giambattista Vico— quien ya cuestiona la ambigüedad siempre latente del lenguaje a la hora de tratar de reproducir y describir los diversos asuntos y fenómenos que constituyen el referente de realidad. Nietzsche alude a la imposibilidad de escapar de la metafóricidad del lenguaje. Contrario a las ideas de Locke o Hobbes, Nietzsche reconoce que el lenguaje está constituido de la cristalización de antiguas metáforas: “a sum of human relations which have been subjected to poetic and rhetorical intensification, translation and decoration [...]; truths are illusions of which we have forgotten that they are illusions, metaphors which have become worn by frequent use and have lost all sensuous vigor [...] (46-47).

El otro problema que encuentra esta suposición de la mimesis como reflejo de la realidad se encuentra en el carácter simbólico del lenguaje, como sistema de signos. El crítico estadounidense M. H. Abrams menciona el caso del humanista inglés Thomas Twining, quien en 1789 ya hacía una distinción categórica entre las diversas manifestaciones artísticas. La pintura, la escultura y el dibujo obedecían a un orden de actividades puramente miméticas; el teatro por su parte se trataba también de una réplica de actitudes corporales y fónicas. Fuera del componente imitativo quedaban la danza, la arquitectura, la música. La literatura por su parte no podía considerarse mimética, dado que las palabras escritas no son imitaciones de actos, objetos, o situaciones de un referente, sino que se trata simplemente de símbolos que carecen de la iconicidad que sí

se encuentra por ejemplo en la pintura (14). En un sentido similar el crítico francés Gérard Genette reconoce que el lenguaje no puede ser una forma de mimesis, para él: “mimesis in words can only be mimesis of words. Other than that, all we have and can have is degrees of diégesis” (164).

Ahora bien, el que en el plano lingüístico el texto literario muestre limitaciones a la hora de hablar de fidelidad en la representación, no ha impedido que se desarrollaran y prevalecieran ciertas nociones sobre un arte realista, basadas en la premisa de que el arte es capaz, como ya se ha mencionado, de serle fiel a la realidad. En esta dirección no hay ejemplo más claro que el del escritor francés Emile Zola, quién se propuso crear una nueva estética fiel a la naturaleza, al ser humano y a sus interacciones sociales. El naturalismo desarrollado a la par del cientifismo renacentista se fue apartando de las concepciones que perciben al universo como una esfera de agencialidad divina. El cosmos se ordena, así, de acuerdo a leyes mecánicas reproducibles y comprobables dentro del marco de ciertos parámetros mensurables. Los modelos teleológicos del universo fueron posteriormente desplazados desde otros flancos, como lo fue, por ejemplo, la biología. El descubrimiento de la evolución de las especies debido al entorno ambiental y a toda una serie de circunstancias fortuitas desmanteló las concepciones creacionistas. Ahora bien, si los movimientos celestes y la aparición de distintas especies sobre la tierra eran explicables dentro de este orden natural, lo mismo tenía que suceder con las acciones humanas. Estas tenían que obedecer a toda una serie de circunstancias en las que entraba en juego el entorno y la herencia genética. Dado que el trabajo de la literatura se enfoca, entre otras cosas, en la reproducción de los movimientos del llamado espíritu humano, es decir, de sus procesos psicológicos, el naturalismo encontró terreno

fértil en donde afianzarse en el arte, y lo hizo por medio de la literatura, de la mano de Emile Zola.

En todo caso Zola presenta en su literatura toda una serie de personajes que parecen ser la personificación del vicio y la sordidez. Personajes que son arrastrados dentro de ese estado por fuerzas ajenas a su control, como lo señala el crítico estadounidense Charles Child Walcutt “Zola muestra que, a final de cuentas, el ser humano no actúa sino que se actúa sobre él. El interés de observar a un personaje tomar una decisión fatal se suplanta por el interés de observar evidencia de las presiones externas que se acumulan hasta que no es posible ya asumir que el personaje tiene capacidad de elegir” (33). Zola busca la representación de la “realidad” en la novela, pretende ser objetivo y no someterse a códigos morales que pudieran depurar esa visión virgen que permite representar la vida tal cual sin remover de ella las asperezas. Para ello era necesario crear una ciencia literaria, una ciencia que se basara, tal como lo señala el crítico estadounidense Walter T. Pattison, en “[l]a observación sistemática, la búsqueda de leyes naturales con exclusión de lo sobrenatural o la metafísica en la explicación de la naturaleza humana [...]” (22). Es precisamente este naturalismo, el que se jacta de hacer un recuento objetivo de: “El retorno a la naturaleza y al hombre, la observación directa, la anatomía exacta, la representación y la aceptación de lo que es” (143). Zola de cierta manera se proponía saltar por encima de la cerca de los censores moralistas de la época.

Desde una postura hegeliana y marxista, el filósofo y crítico literario húngaro Georg Lukács crea una extensa y elaborada reflexión crítica sobre el realismo y la relación mimética entre el arte y el mundo exterior. Para hablar de la posibilidad del realismo en la literatura, Lukács debe en primera instancia asumir la existencia de una

realidad objetiva que se desenvuelve independientemente de las interacciones de la conciencia humana con ella. Afirma por tanto que “[c]ualquier aprehensión del mundo exterior no es más que un reflejo de la conciencia del mundo que existe independientemente de la conciencia” (*Writer and Critic*... 25). Es decir, que cualquier intento de aprehender el mundo debe en primera instancia reconocer la existencia y objetividad de este referente. Una postura por supuesto en concordancia con los postulados del teórico político ruso Vladimir Ilyich Lenin en relación a lo que constituye la verdad objetiva. Verdad que está afianzada en la existencia de la materia de cuyas interacciones la conciencia humana es un mero epifenómeno, ya que: “[l]a materia es una categoría filosófica que designa la realidad objetiva que se le proporciona al ser humano por medio de los sentidos, y la cual es reproducida, fotografiada y reflejada por nuestros sentidos, al mismo tiempo que existe de manera independiente de ellos” (151).

Lo que Lukács se proponía comprender era la manera en la que la literatura, por medio del lenguaje, era capaz de dar un panorama totalizador de la evolución de las fuerzas históricas universales. Pero para Lukács la realidad no es un mero reflejo trivial como el de una figura sobre la superficie de un espejo. Por tanto no interpreta el realismo como una reproducción fotográfica en la que exista una relación unívoca entre copia y referente, es decir, entre objeto y palabra escrita. Como se ha visto dicha posición es extremadamente problemática. El realismo al que Lukács apela es aquel en el que personajes ficticiales pueden caracterizar en su individualidad todo el conjunto de las ‘fuerzas de la historia universal’ propias del espacio tiempo en el que se desenvuelven dichos personajes y en el que se desarrollan los acontecimientos. De esta manera afirma:

“[T]he work of art must therefore reflect correctly and in proper proportion all important factors objectively determining the area of life it represents” (38).

Hay un concepto que Lukács considera debe estar íntimamente asociado con la idea de realismo, al menos si éste pretende serle fiel a la realidad, esto es, "la totalidad". Es decir, ese conjunto de elementos interrelacionados entre sí de manera orgánica, de forma tal que para revelar el carácter intrínseco de cada uno de dichos elementos es indispensable conocer su relación con todos los demás. La idea de "la totalidad" no era nueva para Lukács, pues la había ya elaborado en *La teoría de la novela* como un conjunto que constituía la esencia de la cultura griega clásica y de la cual la sociedad moderna había sido arrancada. Para Lukács “[l]a totalidad del ser es posible sólo cuando todo es ya homogéneo antes de ser contenido por las formas” (34). La labor del artista debe ser la búsqueda de esa totalidad plena y de su realización en la obra artística. Para todo escritor que pretenda adoptar un realismo auténtico: “la cuestión de la totalidad juega un papel decisivo, sin importar la manera en la que el escritor conciba el problema intelectualmente” (“Realism in the Balance” 31). Para ello, el escritor debe, como ya se ha dicho, no sólo concentrarse en las individualidades empíricas, ni en fragmentos que no hagan alusión a esa interconexión que existe entre los fenómenos, el escritor debe, según Lukács, “revelar las redes de relaciones profundas, ocultas, mediadas y no perceptibles de manera inmediata que constituyen a la sociedad” (38). Para Lukács la única vía válida para que el arte alcance un carácter universal, es el realismo. Pero no cualquier realismo, sino sólo aquel basado en un materialismo dialéctico, como ya se ha visto. Los grandes escritores realistas, clásicos o burgueses, se habían adelantado a los postulados de Marx, porque su trabajo reflejaba la totalidad de una era.

El filósofo marxista alemán Ernst Bloch, al referirse a Lukács en torno al tema del expresionismo, del cual este último era un acérrimo crítico, encontró sospechoso que Lukács asumiera la existencia de esa totalidad ya que estaba muy emparentada con el idealismo y con la filosofía clásica alemana. Bloch tenía sus dudas en cuanto a la homogeneidad y totalidad de dicha realidad, o en todo caso, de la posibilidad de su representación en el arte. La pregunta que le planteó a Lukács se deja ahora como retórica, pero en algún momento se convertirá en el tema de discusión: “¿Y qué sucede si la auténtica realidad es discontinuidad?” (22).

B. Aristóteles: la obra liberada

Si por un lado el realismo, relacionado a la particular interpretación del proceso mimético en el sentido platónico, ha sido interpretado como una imitación de la realidad, de manera tal que existe una correspondencia entre la obra y la sombra que se intenta plasmar (sea esta última auténtica o no), el otro ismo con relación al concepto de mimesis, y su vínculo con el arte y sus productos, viene de la mano de Aristóteles. Su caso, no obstante, da la impresión de ser más complejo. Las ideas aristotélicas sobre mimesis están contenidas en la *Poética*, uno de los textos sobre estética más influyentes en la historia del arte europeo y por lo tanto determinante a la hora de encauzar las rutas del arte. Es en particular el teatro el que en diversas etapas ha experimentado de manera más o menos acentuada el influjo de sus dictámenes estéticos, reduciendo sus representaciones a espacios y estructuras mínimas: la *Poética* ha sido por siglos un referente en el mundo teatral. Por otro lado, en contraposición a su gran influencia, y a las polémicas que siempre ha despertado con relación a los procesos miméticos, la *Poética*

no se ocupa del concepto de mimesis en sí. La definición explícita del concepto ni siquiera aparece a lo largo del texto. Por lo tanto la relación que guarda la *Poética* con dicho concepto, ya sea que estuviera en concordancia con las concepciones platónicas o no, ha sido tema de discusión académica. Dada la complejidad y riqueza —y se podría decir que, a pesar de ciertas inconsistencias y aparentes contradicciones— de la *Poética*, la concepción de mimesis a partir de este tratado estético, se ha relacionado con la producción y creación de formas artísticas. En el texto se despliegan ideas sobre la creación literaria, así como reflexiones sobre las relaciones entre las distintas manifestaciones del arte, tales como la danza y la música, que no han sido consideradas miméticas por algunos críticos, sino expresivas. La *Poética* se destacó particularmente por la intención de redimir al arte contraponiéndose a las posturas platónicas. Para Aristóteles el arte es un agente que puede depurar al ser humano por medio de la catarsis, es decir las emociones resultantes de la identificación del espectador con los personajes representados dentro de un drama.

La mimesis está así mismo ligada a la creación artística. Esto involucra el acto de plasmar situaciones puramente ficcionales de las cuales surgen espacios y circunstancias autónomas. Los personajes son estilizados, lo mismo que las figuras en un cuadro son remodeladas por el pintor y adquieren una cierta distinción a pesar de la similitud que puedan guardar con el modelo original. Aristóteles llega a decir que cualquier creador de semejanzas, tratase de un escritor de obras o de un pintor está siempre restringido a representar las cosas de tres maneras: “either as they are or were, or as they are said and thought to be, or as they should be” (43). Por lo tanto reconoce un cierto proceso de transformación en el acto creador. En una dirección similar reconoce el enrarecimiento y

la afectación del lenguaje literario, por ejemplo, en el que intervienen toda una serie de tropos al servicio del autor. Es precisamente ese enrarecimiento del que luego, como ya se ha discutido, harían mención los formalistas rusos como uno de los vehículos del arte. “His representation is conveyed by diction or by rare words and metaphors, there being many modes of diction which are available to the poet” (43).

Este mismo carácter ficcional de la representación artística por medio de la mimesis puede comprenderse al contrastar la historia con la poesía. Aristóteles favorece a la última sobre la primera. La historia es particular, pues narra sucesos específicos, mientras que la poesía se sustenta en el carácter universal de las situaciones arquetípicas que plantea. No es la función de la poesía describir eventos de la manera en la que ocurrieron, sino de la manera más probable de acuerdo a un cierto principio de “necesidad”. La mimesis abandona por tanto aquella concepción platónica que la liga a la mera reproducción de modelos extraídos de la realidad, es una reelaboración, una síntesis. Esta distinción con respecto al modelo platónico, es también postulada por los filósofos alemanes Gunter Gebauer y Christoph Wulf, quienes consideran que la mimesis poética de Aristóteles se diferencia de la de Platón en cuando al producto final que representa. Siendo así, se trata de una mimesis cuya función es la creación de acciones que no necesariamente encuentran su correspondencia inmediata en los modelos de la realidad. Por tanto, para ellos la mimesis poética está formada por un “imaginary aspect, through which its products detach themselves from reality and achieve autonomy” (55). Esta es una de las interpretaciones más aceptadas en cuando al texto aristotélico: el proceso de mimesis no equivale a imitar objetos, ni imágenes, sino a reelaborar y sintetizar prácticas sociales, conjuntos de códigos para elaborar el objeto artístico. El arte, por medio de los

procesos miméticos, crea mundos y realidades de la misma manera que la naturaleza crea una gran diversidad de seres y entornos. El proceso artístico de mimesis deja de ser un mero receptáculo de formas e imitaciones para convertirse en fuente de la cual emanan fuerzas creadoras.

Estas ideas están muy en concordancia con las del lingüista sueco Göran Sörbom, quien encuentra en su interpretación de la mimesis aristotélica una representación que no involucra la copia fidedigna de la realidad. El artista creador hace uso de ciertas características específicas, en oposición a las características individuales:

Thus, if a particular phenomenon is chosen to serve as model for the mime its "species-characteristic traits", not its "individual-characteristic traits", are most often picked out. This rendering of characteristic or characterizing qualities is something different from realism in the sense "true to nature" or "true to the model" as we find in portraits. (26)

Interpretado de esta manera el concepto de mimesis es sinónimo de síntesis que extrae determinadas características de un fenómeno para comunicar una impresión particular sin tener que rememorar el fenómeno en sí mismo, o tratar de reproducirlo de manera exacta o fidedigna. Problematiza la concepción de un proceso mimético que implique reflejo o reproducción de la realidad. Como señala Sörbom, no se busca la similitud de la relación ni una correspondencia de atributos esenciales, sino "el poder de percibir un tipo de fenómeno por medio de la elección de cualidades típicas y caracterizadoras" (27).

La idea de que el concepto de mimesis no conlleva necesariamente la correspondencia entre copia y referente ha aflorado inclusive en estudios etimológicos en diversas situaciones históricas. En su estudio sobre la evolución del concepto de mimesis

en el mundo griego, Sörbom menciona las teorías del lingüista alemán Hermann Koller. De acuerdo a Koller, al significado de mimesis se le encuentra frecuentemente asociado con los conceptos de “representación” ("Darstellung") y “expresión” ("Ausdruck"). De esta manera Koller señala:

El punto de partida de nuestro trabajo fue el concepto de mimesis de la poética aristotélica. La cual nos llevó a la comprobación de la evidencia alcanzable en cuanto al concepto de mimesis. Se vio que mimesis puede significar "imitación", pero la palabra per se en general tiene un sentido completamente distinto al de "imitación". Su importancia radica en el centro de la danza. En primera instancia se le denomina mimesis a:

“plasmar la danza a través de la representación ("Darstellung") (citado en Sörbom 15 traducción mía).

Los conceptos de representación y expresión abren una amplia gama de posibilidades, ya que si no es un referente lo que se imita entonces cabe la posibilidad de que el arte sea capaz de transmitir un conjunto de impresiones estéticas realistas o anti-realistas a través de la utilización de diversos códigos. Dichos códigos lo liberan aparentemente de la noción de fidelidad o infidelidad al referente.

C. Mimesis aristotélica interpretada como signo semiótico

Para ampliar un poco la relación entre objeto y copia mimética, es interesante retomar los comentarios que la crítica danesa Mieke Bal elabora sobre la traducción anotada realizada por los lingüistas clásicos Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot de la *Poética*. Bal pone de manifiesto dos tendencias críticas históricas en cuanto al concepto

de mimesis. Una de ellas es por supuesto la vinculación de mimesis con el acto de imitar o de copiar la realidad, según lo cual el realismo no es otra cosa que “the consequence of mimetic thinking” (171). Es decir, el proceso mimético vinculado a la creación de objetos realistas. La otra es la idea que ya se ha expuesto anteriormente, según la cual su función es “the creation of new objects to be the real meaning” (171). A pesar de la larga tradición de estas interpretaciones, Bal reconoce la gran ambigüedad que circunda al texto.

Así, por ejemplo, dentro de esta traducción se discute el uso de la palabra “representación” en lugar de “imitación” (172). Mimesis no es sinónimo de imitación en el sentido platónico, sino que conlleva también un acto de representación. Para ello no es necesario calcar un modelo —la música y la danza tienen el ritmo como semejanza y no un modelo al que deban imitar. Esta capacidad de representación y expresión, propia de la mimesis, abarcaría las distintas traducciones intersemióticas que es posible efectuar cuando se lleva una obra artística de un dominio artístico a otro, es decir, la equivalencia que pudiera existir entre obras literarias y orquestales, o entre la literatura y la danza o cualquier otra forma de representación. Casos como estos abundan y sólo hace falta mencionar el de *Dafne and Cloe*, del novelista griego Longus, reinterpretada y plasmada posteriormente en un ballet musical por el compositor impresionista francés Maurice Ravel, e interpretada coreográficamente innumerables veces, sin contar las adaptaciones al cine que se han hecho de la obra —y de la música de Ravel que se asocia ya casi de manera inexorable con ella. De acuerdo a lo anterior, para que se concrete el proceso mimético se requiere, como señala Bal, de un “schematized interpretent” (176), es decir, alguien que cree esquematizaciones del modelo a copiar por medio de la abstracción para

sintetizarlas y crear la obra artística en cuestión. Por lo tanto la nueva figura es al mismo tiempo “representation and a simplification” (172). Según Bal, se trata de “a newborn sign, a representation, in a simplified adapted from, of the object originally intended” (172). En palabras del propio Dupont y Lallot, “Le caractère véritablement constitutif du procès de représentation (mimèsis) est l’abstraction de la 'forme propre' (idia morplè) et sa restitution dans l’œuvre produite” (citado en Bal 174 "Mimesis and Genre Theory in Aristotle's *Poetics*."). Con el entendimiento de que la esquematización se logra por medio de la reducción a partes mínimas, y totalmente arbitrarias del modelo a representar, es decir, a través de unidades elementales que juegan el papel de signos. La mimesis se interpreta como un proceso semiótico, como una relación de signos.

A estas alturas se comienza a vislumbrar que al concepto de mimesis como imitación de la realidad, se contrapone otra interpretación de la mimesis, como creación de una realidad autónoma, que se sustenta a sí misma en base a un conjunto de reglas independientes del referente de realidad. La obra artística, ya sea plástica, musical o literaria, aparece como producto de la imaginación. Crea de esta manera la ficción, un espejismo de realidad pero que se aglutina por medio de un conjunto de reglas sgnicas que son las que permiten decodificarla y asociarla con un referente externo. En esta dirección y desde diversos flancos es que se ha atacado el concepto de mimesis como copia de la realidad. Gran parte de ello se debe no sólo al debilitamiento de antiguas concepciones asociadas con el lenguaje, sino al cuestionamiento de una realidad unificada y absoluta. El filósofo estadounidense Nelson Goodman pareciera retomar aquellas palabras de Bloch dirigidas a Lukács, “¿Y qué sucede si la auténtica realidad es discontinuidad?” Goodman cuestiona esa realidad desde una plataforma relativista y

niega por tanto el hecho de que exista un arte que pueda constituirse como representación del “mundo real”. Goodman pone en entredicho la existencia de dicho mundo, al menos en el sentido de la posible existencia de una realidad única y homogénea poseedora de una verdad absoluta y falta de contradicciones: “For there is, I maintain, no such thing as the real world, no unique, ready-made, absolute reality apart from and independent of all the versions and visions” (“Realism, Relativism...” 269). Es decir, la existencia de una realidad que pueda ubicarse más allá de las concepciones y prejuicios culturales de un individuo es impensable, no existe un ojo inocente. En *Languages of Art* Goodman expone la fragilidad y relatividad del concepto de realismo. En primer lugar porque no es el “el objeto - desde - una - determinada - distancia - y - una - perspectiva - y - una - iluminación - específica” (9) lo que se copia, sino que la obra artística es un proceso “al que se llega” (9) como si se tratase de un proyecto fundado en la creatividad apoyada en la abstracción y la representación. El modelo tampoco puede ser una copia porque, en segunda instancia, aquello que se representa está determinado por el momento histórico y el contexto cultural. En sí a lo que Goodman se refiere es a un vehículo de expresión que intenta crear réplicas pero cuya normatividad está “determinada por el sistema estándar de representación de una cultura específica” (37). Del mismo modo Goodman deja en claro algo que a estas alturas resultaba evidente: el concepto de mimesis, no es ahistórico, ni puede interpretarse como relación estable y unívoca entre copia y modelo, sino que encuentra su sustento en un conjunto de códigos dados de manera histórica: “Realism is a matter not of an constant or absolute relationship between a picture and its object but of a relationship between the system of representation employed in the picture and the standard system” (38).

Al despojar al proceso de mimesis de un ancla absoluta con el mundo exterior las creaciones artísticas y literarias, conjuntos de códigos determinados de manera histórica, se comportan como entidades autónomas. Goodman crea sus propias categorías para distinguir lo que puede ser interpretado como “realismo” dentro del mundo literario. Goodman cree que lo que vuelve realista a una obra artística no descansa en “what the pictures and stories denote but in terms of what denotes them” (“Realism, Relativism, and Reality” 271). Es decir, las colecciones de Unicornios plasmados en lienzos, o los relatos fantásticos no hacen referencia a nada que se encuentre en el mundo exterior, sino que por sí mismos constituyen entidades o categorías de seres. Así por ejemplo habría imágenes que se constituyen en “mythical-object-pictures” o “imaginary landscape-pictures”, etc. En una categoría más general en “real-object-pictures” y “fictive-object-picture” (271). Lo interesante para Goodman es que algunas de estas categorías que pudieran pasar por fantásticas pueden ser en realidad interpretadas como realistas desde una base alegórica. Esto no está muy alejado del señalamiento que Alber realiza desde los marcos cognitivos.

El hecho de que la obra artística pueda ser autónoma y constituirse por sí misma en entidad ha sido señalado también el filósofo y psicólogo alemán Rudolf Arnheim. La obra artística sería una entidad autónoma. Representación, no de un referente exterior, sino una “imagen-de-sí-misma” (99). Esta cualidad resalta sobre todo en las obras que se distancian del realismo mimético, grupo en el que se pueden incluir obras no representacionales que se encuentren “en la música, la arquitectura, en la pintura y la escultura abstracta” (99). La obra artística, así como la literaria, y cualquiera de sus géneros literarios, forman parte de la realidad y de un conjunto de entidades que existen

independientemente de su relación con los fenómenos del mundo. En un escenario tal cualquier obra artística o literaria “joins the ranks of the real things that populate the phenomenal world” (105).

Esta autonomía presente en las obras artísticas ha sido expuesta de manera similar por el crítico y teórico literario francés Michael Riffaterre quien se ha enfocado en comprender la manera en la que ciertos textos literarios son capaces de crear la apariencia de estar vinculados al mundo exterior por medio de la utilización de procedimientos y fórmulas que extraen de lo que llama “the semiotic systems of the sociolect” (148). Para Riffaterre las obras literarias están constituidas no por palabras con una relación unívoca con el referente sino sobre unidades de significado o procedimientos literarios provenientes de un sistema semiótico socioléctico denominado hipertexto. Muchos de estos procedimientos provienen de otros textos de los cuales extraen fórmulas bien afianzadas en la tradición literaria. A estas unidades Riffaterre les denomina “systems of signs that are ready-made textual units” (159). Mímesis por tanto, es un artefacto, una serie de instrucciones para crear un efecto realista: “mimesis remains little more than a grammatical symbol of referentiality”. Por lo tanto el efecto realista del proceso mimético se constituye, no a partir de la realidad que se busca representar, con la que no tiene vínculo directo, sino a partir de las relaciones existentes en el conjunto de códigos que permiten la interpretación y el delineamiento de las estructuras sociales y culturales. Este conjunto de códigos es utilizado para dictar órdenes al lector. De esta manera recrea imágenes o impresiones del mundo. El proceso mimético es entonces, para Riffaterre, un proceso de organización de códigos para transferir una impresión de lo real.

Esta apropiación de unidades de significado que las diversas tradiciones literarias han utilizado para crear modelos humanos es denominada "societal model" por Virgil Nemoianu, quien mantiene que dichos modelos compuestos de imágenes no son más que aglomeraciones de pautas, estándares y sistemas de valores utilizados por la literatura como “puntos de conexión con el ambiente histórico (con la 'realidad')” (290). Según entiende Nemoianu, estos modelos solían ser estructuras orgánicas y lugares comunes, disponibles para todo aquel que deseara utilizarlos en la creación artística. Por tanto mimesis dentro de un texto realista hace alusión a un procedimiento que construye mundos autónomos por medio de la combinación de “pieces of several *topoi* and *motifs* with different intellectual themes and of world views” (293). Algo que tiene relevancia para el propósito de este estudio es que con el surgimiento de la literatura vanguardista y modernista la estructura se volvió fragmentaria y caótica y dichos modelos presentan un elevado grado de complejidad.

El hecho de que todo proceso mimético está mediado por códigos culturales que en última instancia se constituyen en intermediarios entre la obra y el mundo exterior también ha sido reconocido por el crítico Thomas E. Lewis. Y es que mientras la semiótica y el marxismo se acusaban mutuamente de ahistoricidad e ingenuidad infratextual, respectivamente, Lewis se percató de que la realidad objetiva, de la que hablaba, por ejemplo Lukács, estaba a final de cuentas mediada por una “unidad cultural” (461). Es decir, el realismo social utilizaba un conjunto de códigos propios de la ideología marxista para resaltar aquellos aspectos que esta última consideraba centrales y de vital importancia. Esta unidad cultural es la que impide que pueda crearse correspondencia entre realidad y una entidad semiótica determinada ya que todo signo

debe ser interpretado por otro conjunto de signos, es decir “the interpretant as semiotic entity allows meaning to occur by placing the first sign in relation to a subsequent sign, and so on” (461). Aunque ahora bien, esto no significa que la construcción del significado se lleve a cabo en un espacio semiológico unificado, cada unidad es el nodo de múltiples significados correspondientes a diversos discursos que se oponen y compiten entre sí. Es por lo tanto un error asumir que las culturas poseen visiones del mundo unificadas. Cada signo de un determinado sistemas semiótico “embodies conflicting elements with differently gradated valences” (461).

A estas alturas se puede observar la complejidad que el término mimesis encierra en sus relaciones con el realismo. Si por un lado se le ha considerado espejo de la realidad, ya se ha visto lo limitada e inocente que puede llegar a ser esta concepción. Los problemas que presenta esta visión son más de los que intenta solucionar. Una noción tal no puede sino llevar a un reduccionismo ingenuo que pasa por alto las complejas relaciones que todo proceso mimético guarda con la realidad. Por otro lado, la visión autónoma del proceso mimético nos ha abierto una amplia gama de posibilidades al revelar al texto como intrincada pieza en la que convergen toda una serie de códigos que se encargan de crear un efecto realista que no intenta reproducir un referente, sino que abstrae y sintetiza. Sin embargo, se ha visto que el proceso mimético no está totalmente desconectado del referente, ya que utiliza códigos e ideologías que son la usanza del mundo que se busca representar. Todo proceso mimético no puede por tanto crear obras que estén totalmente desvinculadas del entorno social del que surgen. Guarda íntimas relaciones con el poder, con la identidad y el zeitgeist.

Para Gebauer la mimesis está conectada al mundo a pesar del aparente distanciamiento que pueda existir entre la representación y las prácticas de la vida común: “Experiences, thought, and knowledge are always referred back to the codifications preestablished in social practice” (23). Por tanto, es imposible separar las producciones artísticas de su entorno social, ya que de manera inevitable estas estarán condicionadas por los paradigmas de la época, mismos que intervienen como piezas para construir los objetos o las experiencias que se intenta plasmar. Pero, al mismo tiempo, la realidad que se plasma en los textos puede influir en la realidad circundante y dejar de ser un simple receptáculo pasivo. Se convierte así en agente activo, y “literary mimesis can intervene in the mimetic processes of social practice” (23). Puede por tanto modificar prácticas y conductas. Un proceso aparentemente unidireccional, adquiere en cambio un carácter bidireccional y el influjo entre práctica social y representación mimética es mutuo.

D. Resumen

En el capítulo anterior se expusieron por primera vez las narrativas de lo no-natural cuya función era el estudio y categorización de diversos tipos de narrativas transgresoras. Por esto se entiende narrativas con ciertos grados de anomalía que las separan de los parámetros del denominado realismo. Para definir el realismo en una narrativa las narrativas de lo no-natural utilizaban el concepto platónico de mimesis. Es decir, una equivalencia entre mimesis y realidad. Sin embargo, en este capítulo se ha observado que el concepto de mimesis no tiene equivalencia con el reflejo de la realidad. Como se ha visto, el mismo Platón cuestionaba el alcance de esta “imitación” debido al enorme grado de incompletitud al que el objeto se encuentra sometido durante su

representación artística. Por otro lado las perspectivas en las que el lenguaje realmente era interpretado como un vehículo transparente para aproximarse a la realidad, los planteamientos de Hobbes, Luckas y Zola, sólo ponían de manifiesto un hecho ineludible que se tendrá en cuenta posteriormente en el análisis de los relatos: el realismo está mediado por censores ideológicos.

Por otro lado, desde la vertiente aristotélica, la obra podía ser interpretada como una síntesis y reelaboración del objeto a partir de estructuras mínimas extraídas de un referente exterior pero sin reflejar dicho referente. Desde este modelo la obra representada se entiende como una entidad autónoma sustentada en una coherencia interior desconectada de referente. Sin embargo, estas unidades mínimas son en realidad relaciones de signos cuya decodificación sólo puede efectuarse a través de códigos semióticos. Unos códigos por supuesto afianzados en prácticas históricas y culturales mediadas por una intersubjetividad o acuerdo común sin el cual el texto no sería reproducido o inteligible.

Se observó también, en el capítulo anterior, que las narrativas de lo no-natural determinan el grado de transgresión de un texto narrativo en base a su desviación con respecto ciertas estructuras narratológicas normativas. Sin embargo, el grado de transgresión y su calidad de narrativas no convencionales y por lo tanto antimiméticas no podía determinarse en base al juicio arbitrario según el cual ciertos parámetros narrativos representan una copia fiel de la realidad mientras que otros representan desviaciones en el grado de fidelidad al referente. Como se ha visto en este capítulo, en contra de ello está la función no referencial del lenguaje y el grado de incompletitud que presenta todo texto narrativo.

Por tanto el siguiente paso consiste en buscar un modelo que otorgue un criterio para discriminar entre procesos narratológicos considerados naturales (convencionales) y procesos narratológicos no convencionales. Es decir, entre los que pueden considerarse réplicas realistas y miméticas de un referente y los que, por diversas vías, no pueden considerarse como tales.

III. UN MODELO INTENCIONAL PARA EL ANTIREALISMO Y EL ANTIMIMETISMO

A. Mímesis, realismo intencional

En el camino para la definición del anti-mimetismo pudo apreciarse en el capítulo anterior que las posturas en torno al concepto de mimesis, y de lo que constituye el realismo, han sido interpretadas principalmente según el principio del reflejo o de la creación autónoma. Si por un lado una concepción de mimesis como reflejo devolvía la idea de correspondencia entre lenguaje y mundo exterior, una mimesis totalmente desvinculada del mundo real mostraba al texto como una cohesión de funciones, relaciones y jerarquías. Esto tenía como consecuencia que todo componente humano y social quedara desprendido del texto. Desde una perspectiva tal lo representado no guardaba relación con las formas del mundo exterior, se trata sólo un sistema de funciones autónomas⁸.

No obstante se ha visto que el texto no se encuentra del todo desvinculado del referente, sino que utiliza códigos semióticos que actúan como unidades culturales por medio de las cuales el escritor se vincula con la realidad exterior. Por lo tanto no existe la posibilidad de la copia fidedigna, ya que el referente se encuentra siempre mediado culturalmente. Esta unidad cultural está por supuesto vinculada con el sistema de signos que los variados agentes de una cultura comparten creando una intersubjetividad que permite que se efectúe el acto comunicativo.

⁸ De ahí que este tipo de mimesis y esta concepción del realismo, en su afán de reducir el texto literario a un sistema guarde proximidad con el formalismo ruso. Como señala Víctor Erlich: "The Formalist theoreticians would brush aside impatiently all talk about 'intuition', 'imagination', 'genius', and the like. The locus of the peculiarly literary was to be sought not in the author's reader's psyche, but in the work itself" (173). Es decir, se trata de una posición que desasocia a la literatura de sus relaciones con la vida.

Una teoría que busque comprender las relaciones entre realismo y su contraparte no realista, en cualquier expresión artística, debe tomar en cuenta el acto comunicativo y las circunstancias en que se efectúa. El acto comunicativo es, después de todo, lo que permite que se realice un intercambio de información entre el referente y el autor, entre el autor y el texto, y finalmente entre el texto y el lector. Bajo estas condiciones se podrá estructurar un realismo que sirva de apoyo para afianzar una definición, de lo que hasta ahora se ha denominado *no-natural*, que no dependa de un concepto de mimesis saturado de residuos genéticos.

En este caso, sería bueno asomarnos a las teorías del realismo interpretado como un acto comunicativo, desarrolladas por el crítico español Darío Villanueva, quien ha hecho énfasis en el papel que el lector asume en la recreación de textos ficcionales. Villanueva desarrolla una teoría del realismo que toma como base la fenomenológica husserliana. Es precisamente esta intencionalidad fenomenológica la que sirve de intermediaria entre el autor y la obra, y entre la obra y el lector.

El término intencionalidad en sí tiene un origen en la escolástica de la Edad Media. Se refiere a un acto mental dirigido hacia un objeto particular. Franz Brentano lo retoma para analizar diversos actos intencionales. En particular tres categorías, actos de presentación, de juicio o de amor/odio: “In presentation something is presented, in judgment something is affirmed or denied, in love loved, in hate hated, in desire desired and so on” (citado en Moran 47). Es finalmente Husserl quien reelabora y examina con escrutinio las implicaciones del término. Como estipula Matheson Russell, “Husserl refused to impose an artificial limit on the number of clases of intentional act” (80), es decir, la conciencia podía dirigirse hacia un objeto o situación del mundo desde una

infinidad de estados mentales diversos, ya fuera deseando, anhelando, reconstruyendo, recordando, imaginado etc.: “In a reflective holding of some object or other in consciousness, we are turned or directed towards it: our ‘*intentio*’ goes out toward it” (*The Essential Husserl* 323).

Ahora bien, la fenomenología no se ocupa de la existencia objetiva o real de los objetos, sino de la manera en que se manifiestan delante de la conciencia. Su interés no es encontrar relaciones causales de los fenómenos en el mundo, sino que tiene un principio normativo. Se adjudica la función de encontrar la manera en la que la conciencia experimenta los fenómenos y las diversas relaciones que existen entre ellos: “in itself [it] has nothing to do with nature, with space and time or substantiality and causality, but has its thoroughly peculiar ‘form’” (Husserl 1965: 108).

El hecho de que su estudio esté enfocado en la estructura de las experiencias mentales conlleva que el acto intencional no tenga que estar dirigido hacia un objeto cuya existencia esté materializada en el mundo, como menciona Terry Eagleton “lo mismo da si el objeto que llega a nuestra experiencia es ilusorio o no lo es” (74). La fenomenología permite un acercamiento a los textos literarios que pueden ser considerados como bancos de estructuras mentales a los cuales la conciencia tiene acceso como lo tiene a los fenómenos del mundo. Son precisamente estos actos intencionales los que conectan al autor con el referente, o con los objetos y situaciones de la realidad circundante y, al mismo tiempo, los que lo vinculan con la obra literaria. No obstante, se agrega otro factor, el lector, quien también se asocia por vía de diversos actos intencionales con el texto literario. Para Villanueva es esto último lo que rompe el lazo unívoco e ilusorio del texto con la realidad y, al mismo tiempo, restablece la conexión del texto con el referente

externo. El significado de la obra literaria no es único, “because the two come into contact only through the text, and so there can be no identity of contexts (a situation more common than its opposite)” (65). Lo anterior genera una estructura tripartita que conecta a la obra con el referente y al lector con la obra. El texto literario está conectado de manera independiente, tanto al referente como al lector.

B. Autor, intencionalidad y búsqueda de significado

Lo cierto es que la posibilidad del acto comunicativo, o para el caso que aquí se discute, el hecho de que una obra sea capaz de transmitir y comunicar escenarios, acciones o personajes valiéndose de diversas instrucciones, ha sido interpretado por la hermenéutica positivista, tal como la postula Eric Donald Hirsch, como la facultad imperativa de recuperar la "intención" del autor. Hirsch introduce una serie de conceptos claves para la reconexión de la obra literaria con el referente y elabora una distinción entre "meaning and significance" (8). El primer concepto se refiere a “that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent” (8), mientras que el segundo concepto establece “a relationship between that meaning and a person, or a conception or a situation, or indeed anything imaginable” (8)

El lector en cierta forma crea de igual modo sus propios significados, ya sea que estén en concordancia o no con el supuesto mensaje del autor. En este mismo sentido se puede considerar otro elemento clave dentro del acto comunicativo literario: el concepto

de "horizonte"⁹. Por esto se entiende cierto conocimiento que requiere el lector para reconstruir el mundo y las circunstancias en el que se desarrolló el autor, es decir, "the typical meanings of the author's mental and experimental world" (223). Lo que interesa rescatar aquí no es la creencia en la posibilidad de la reconstrucción objetiva del mensaje de la obra, sino el hecho inescapable de la intervención en la creación de significado por parte del lector al intentar extraer un significado. No menos importante es la idea de que toda obra está vinculada a un acto comunicativo aun cuando se pueda cuestionar la inmanencia de un particular mensaje dentro de la obra.

Todo contacto con una obra literaria está mediado por un "prejuicio" tal como lo plantea el filósofo alemán Georg Gadamer. Este "prejuicio" precede al acto de decodificar el texto literario en la búsqueda de significados y es posible reconstruir el significado del texto sólo gracias al hecho de que el lector lo aborda con una serie de expectativas. Es decir, con una serie de "prejuicios" en cuanto a lo que el texto intenta comunicar. El acto interpretativo "involves neither 'neutrality' with respect to content nor the extinction of one's self, but the foregrounding and appropriation of one's own fore-meanings and prejudices" (271). Las expectativas que genera el prejuicio tienen una base profundamente cultural. Pero las expectativas originales no son inamovibles, sino que la lectura implica un acto dinámico en el que nuestra posición original está constantemente siendo cuestionada por nuevas posturas que el texto sugiere y por lo tanto pueden

⁹ Husserl define el horizonte como un pre-conocimiento que permite la relación con el objeto intencional infiriendo así sus potenciales actualizaciones: "Every act of experience, whatever it may be that is experienced in the proper sense as it comes into view, has *eo ipso*, necessarily, a knowledge and potential knowledge [*Mitwissen*] having reference to precisely this thing, namely, to something of it which has not yet come into view. This preknowledge is indeterminate as to content, or not completely determined, but it is never completely empty; and were it not already manifest, the experience would not at all be experience of this one, this particular, thing." (32)

reforzarse o modificarse. Es en este sentido que Gadamer señala que toda interpretación “begins with fore-conceptions that are replaced by more suitable ones” (269).

Pero para Gadamer estos prejuicios no son una barrera o limitante a la hora de interpretar un texto, sino que son la única vía en la que es posible alcanzar el discernimiento: “Reason exists for us only in concrete, historical terms—i.e., it is not its own master but remains constantly dependent on the given circumstances in which it operates” (277). Por lo cual el "prejuicio" es algo más que una opinión desfavorable acerca de lo que uno conoce mal, es el fundamento del cual se constituye la realidad histórica de toda conciencia que interactúa con su entorno. A una obra se acerca uno a través de dicho prejuicio.

C. El lector copartícipe y el lenguaje como juego de ficción

Inge Crosman reconoce también la interacción del lector como copartícipe del acto creador de la realidad ficcional y su conexión con el referente por medio de una red social de "símbolos-sistemas". De esta forma cualquier proposición verbal se define “always relative to the rules of the system of discourse in which it is embedded, or by which we decide to interpret it” (89). El texto por tanto se interpreta tomando como fondo una construcción colectiva de símbolos. Este fondo común despierta un determinado número de expectativas en el lector y es por medio de ellas que aborda el texto. Durante el encuentro entre texto y lector, se crea una dinámica entre ambos de cuya interacción se recrean circunstancias y escenarios de carácter ilusorio. El texto es una potencialidad, una especie de caleidoscopio de significados con el que el lector entabla un diálogo no para comprender una realidad reflejante, sino para participar en la construcción de significado.

Es así que Crosman señala: “the literary referent is a floating, conceptual construct that gradually emerges during the reading process through textual guidance and the reader's active collaboration. It is an 'interpretant' and not reference to a thing, person or prior state of affairs” (96).

El acto comunicativo fenomenológico ha instado a algunos a no anquilosar el papel colaborativo y activo del escritor. Desde esta postura se han señalado diversos tipos de intencionalidades o propósitos por parte del escritor. Michael Hancher reconoce tres tipos de "intenciones": pragmáticas, activas y finales. La primera asociada con el tipo de receptáculo que el autor elige, soneto, novela, género, etc. La segunda, con el mensaje que se propone transmitir. Mientras la llamada "intención final" se define como “an intention to cause an effect of one sort or another; it defines whatever the author wishes to accomplish by means of his completed work” (834) —uno puede resaltar aquí la problemática inmensa de adjudicarle un significado único a una obra mínima (como un poema breve), de ahí se puede extrapolar la cuestión a una obra extensa (como una novela o un poema épico). Sin embargo, a esta supuesta intención se le suma la intervención del lector quien también juega un papel activo: “there are also the phenomenological 'intentions' of the reader towards the work that is, the reader's own generative perceptions of the work” (851). El lector puede encontrar significados que no fueran expresamente planteados por el escritor por lo que el acto cointencional está latente.

El hecho de que las relaciones entre texto y autor sean fenomenológicas, ha dado lugar a interpretaciones en las que la obra literaria figura como la composición de una serie de enunciaciones. Para el crítico Richard Ohmann la obra literaria se comporta

como un agregado de formas mentales. De esta manera el estudio literario “is the study of mental structures, and that the sense of objectivity one may get from insisting on the 'real' work, out there, the work-in-itself, is illusory” (3). De manera similar la crítica Ada Wilderkamp ha encontrado que la ficción está determinada de manera performativa y de acuerdo a convenciones para la representación ficcional: “Fictionality is to be considered as a relative and, by and large, conventionally determined phenomenon that represents itself in the actual communication situation under the influence of the situational conditions or production and reception in connection with possible textual indicators” (554).

Para Ohmann en la imitación de estos actos de habla reside la facultad del texto literario de desplegar un mundo delante del lector: “it leads the reader to imagine a speaker, a situation, a set of ancillary events, and so on” (14). De especial importancia resulta la incompletitud de estos "actos de habla" a la hora de elaborar escenarios y circunstancias y en cuya restructuración el lector debe colaborar “supplying the appropriate circumstances” (17).

Este fenómeno ha sido expresado de manera análoga por el crítico de arte Gombrich con relación a las obras visuales. Para Gombrich las obras artísticas visuales son efectos ilusorios. Debido a la inmensa cantidad de información que satura todo "lo real", el artista se ve obligado a utilizar un medio “restricted and granular” (219). Reproduce por medio de pigmentación y técnicas pictóricas el efecto óptico lumínico desde una distancia determinada. De esta manera la ilusión de continuidad es perpetuada gracias al papel que el receptor, en este caso, quien contempla el fenómeno visual, lleva a cabo. El receptor llena los vacíos y crea el espejismo de la imagen íntegra, restituida y

coherente: “This illusion is assisted by what might be called the "etc. principle," the assumption we tend to make that to see a few numbers of a series is to see them all” (220). Por lo cual, tanto para Ohmann como para Gombrich, la obra no reproduce un mundo externo real, sino que efectúa una simulación obedeciendo ciertos patrones de coherencia dentro de la obra. Es el receptor o el espectador quien debe correlacionar el fenómeno lumínico o el discurso y las formulaciones retóricas del texto literario con su entendimiento del mundo.

El crítico John R. Searle considera que la constitución de un mundo ficcional literario está en concordancia con una serie de actitudes que adopta el autor al momento de elaborar su obra. A pesar de que un texto ficcional se asocia generalmente con la idea de fingimiento, en realidad el autor entabla una serie de actos con la intención de comunicar un mensaje: “to pretend to do or be something is to engage in a performance which is as if one were doing or being the thing and is without any intent to deceive” (324). A pesar de la libertad que el autor tiene a la hora de crear un mundo ficcional, debe de respetar ciertos lineamientos. Un factor de vital importancia es la coherencia interna del texto. Esta coherencia será un factor que se señalará continuamente ya que es una de las fuerzas que aglutinan cualquier texto ficcional. Esta coherencia tiene como función darle determinadas propiedades al espacio-tiempo representado y a las interacciones de los diversos elementos que lo constituyen, sea dicho texto de corte realista o no. Ahora bien, según Searle, dicha coherencia no es absoluta sino que varía de acuerdo al género en cuestión y se puede interpretar como un vínculo que se crea entre autor y lector “[w]hat counts as coherence will be in part a function of the contract between author and reader about the horizontal conventions” (331).

La idea de una coherencia interior se puede interpretar como la potencial existencia de un mundo ficcional que obedece a sus propias leyes. El crítico Lubomír Doležel ha elaborado un modelo mimético basado en una semántica de lo que denomina "possible worlds". Es un modelo que rehúye la idea de la copia unívoca, reflejo de la realidad: "Possible-worlds semantics correctly insists that fictional individuals cannot be identified with actual individuals of the same name" (482). Y rehúye también el modelo mimético basado en lo que denomina "universal semantics": "fictional particulars are claimed to represent actual universals-psychological types, social groups, existential or historical conditions" (475), muy en resonancia con la crítica que asocia espacios, personajes y relaciones dentro de una narrativa con modelos arquetípicos. Un modelo como el que plantea Doležel tiene una similitud con las ideas de los mundos posibles de Leibniz, aunque en este caso se trata de universos ficcionales. Cada uno de estos mundos ficcionales agota una posibilidad combinatoria y sus elementos no tienen correspondencia directa con el mundo exterior sino sólo por el conjunto de códigos que comparten. Es el lector quien los reproduce y activa, volviéndolos parte de su experiencia gracias a una "semiotic mediation" (485).

Quien ha explorado más detenidamente el papel activo del lector en la conformación de significado ha sido el crítico Wolfgang Iser en sus teorías del lector implícito. El lector tiene un papel activo en la construcción del significado y puede actualizar el texto de diversas maneras ya que no existe una interpretación única. Esta construcción activa está siempre dirigida a proveer una coherencia interna al mundo ficcional reproducido. Ahora bien, si los significados son múltiples y el sentido semántico del texto inagotable, esto conlleva la imposibilidad de acceso a un mensaje único y

absoluto dentro del texto y por lo tanto al abandono de cualquier noción de mimesis como réplica de la realidad. Si no existe una interpretación correcta no es posible tampoco hablar de copias fidedignas. En tal caso el texto se reconoce como algo que acontece (*happening*) y no como algo cuyo significado se encuentre permanentemente inscrito y definido. Se trata de una potencialidad cuyo desarrollo depende de la coparticipación del lector a través de un seguimiento de instrucciones dadas por el mismo texto (*The Act of Reading* 22).

By virtue of this standpoint, the reader is situated in such a position that he can assemble the meaning toward which the perspectives of the text have guided him. But since this meaning is neither a given external reality nor a copy of an intended reader own world, it is something that has to be ideated by the mind of the reader. A reality that has no existence of its own can only come into being by way of ideation and so the structure of the text sets off a sequence of mental images which lead to the text translating itself into the reader consciousness. (38)

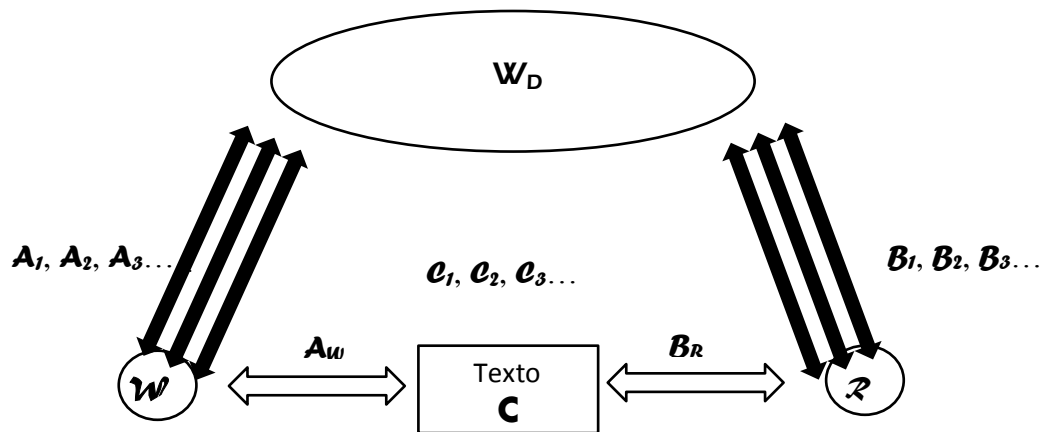
De igual forma, las oraciones de las que está compuesto el texto no representan sólo declaraciones expuestas delante del lector. Dado que existen dentro del texto sin hacer referencia a nada exterior se trata de “intentional sentence correlatives”, es decir, que son conjuntos de oraciones cuya interacción entre si es capaz de crear el significado, porque actúan como “indications of something that is to come, the structure of which is foreshadowed by their specific content” (*The Implied Reader* 277). Estas oraciones abren continuamente nuevos horizontes (es decir un conjunto de expectativas) que se modifican con el influjo de unas oraciones o instrucciones desviando o afirmando nuestras

asunciones originales en torno al texto. Son estas interacciones las que le dan al texto su inmenso valor semántico, pero cuya consolidación y existencia sólo es posible gracias al lector: "Thus, the reader, in establishing these interrelations between past, present and future, actually causes the text to reveal its potential multiplicity of connections" (278). De hecho, uno de los procesos de reconstrucción consiste en agrupar "all the different aspects of a text to form the consistency that the reader will always search for" (283). La presencia de fisuras y discontinuidades en el texto literario, es decir, esas regiones de ambigüedad consecuencia de la imposibilidad de describir lo inagotable de manera simbólica a través del lenguaje, es lo que le permite a la mente crear una imagen coherente a partir de la asociación de ideas hasta que se consigue una imagen unificada.

D. Narrativas "no-convencionales" a partir de un modelo intencional

Hasta aquí se pueden identificar una serie de cualidades por parte del texto ficcional. El texto conlleva un acto comunicativo que requiere la participación cointencional por parte de autor y lector en base a una intersubjetividad compartida. Hace uso del lenguaje no en sentido elocutivo sino como acto performativo, es decir, una especie de juego o fingimiento como el que se lleva a cabo un actor por medio de la expresión corporal. Al hacerlo así reproduce ciertas estructuras con las que el lector interactúa. El texto literario puede interpretarse como un posible mundo ficcional que responde a una coherencia determinada en la que se reconoce la intención de un autor pero cuya actualización sólo es posible por medio de la intervención del lector.

Haciendo uso de la intencionalidad husserliana y las teorías del lector implícito se puede seguir a Darío Villanueva para crear un modelo que se asemeje a una estructura tripartita que se deriva de la relación entre un referente, el texto y el lector implícito. Este modelo, que implica tanto al autor como al lector, fue sugerido en primer lugar por Kathryn Hume, y posteriormente modificado por Darío Villanueva. Hume y Villanueva concuerdan en que dicho modelo debe considerar la interrelación tanto de autor como de lector.



Esta imagen representa la interacción tanto del escritor W como del lector con el texto R . Es por medio de esta interacción que se recrea el Campo de Referencia Interna del texto C constituido por sus propios marcos de referencia internos e_1, e_2, e_3 . Este Campo Interior está constituido de la intercepción de marcos de referencia externos, en sí mismos códigos semióticos, disponibles tanto a autor A_1, A_2, A_3 como a lector B_1, B_2, B_3 .

Lo que se plantea aquí es la elaboración de una plataforma que permita recuperar lo *no-natural* y ese "anti-mimetismo" expuesto por Richardson sin recurrir al realismo genético. Esta gráfica muestra un modelo dinámico para el realismo que comparte algunos elementos con el modelo de Villanueva. De acuerdo con el modelo aquí propuesto el realismo se asemeja a un acto comunicativo mediado entre el autor W (*writer*) y el lector R (*reader*) a través de una intersubjetividad intencional. La

producción de significado requiere la interacción de dos visiones del mundo, tanto del autor \mathcal{W} como del lector \mathcal{R} para la constitución de \mathcal{C} .

Se puede hablar en primer lugar, siguiendo al crítico Benjamin Hrushovski, de la constitución del "campo de referencia interno" \mathcal{C} . Dicho campo está compuesto de una amplia gama de referentes que incluye "characters, events, situations, ideas, dialogues" ("Fictionality..." 230). Este campo de referencia interno \mathcal{C} se constituye a su vez de un conjunto de "marcos de referencia" (*frs*) $\{C_1, C_2, C_3, \dots\}$. Estos marcos forman parte de un espacio semántico continuo y encuentran mediados a través del lenguaje y constituidos de manera relacional. De hecho están constituidos por todo que puede ser descrito por medio de enunciaciones: "it may be a scene in time and space, a character, an ideology, a mood, a state of affairs, a plot, a policy, a theory, psychoanalysis, the wind in autumn trees, the mountains of Corsica, etc." (230).

De acuerdo a lo anterior toda obra literaria posee un "campo de referencia interno" (*IFR*) \mathcal{C} que la distingue como tal. Para Hrushovski, \mathcal{C} aparece como una amplitud en la que coexisten múltiples entidades a las cuales se puede reconocer desde diversos posicionamientos: "[it] is a hypothetical continuum of frames of reference" (Hrushovski "The Structure...", 372). Se trata de una concentración de estructuras y campo de fuerzas donde interactúan una variedad de parámetros:

An IFR [\mathcal{C}] is a multidimensional semiotic object rather than a linear message. In other words, it does not present one linear unfolding of language or narrative or one logical argument, but a bundle of heterogeneous patterns: events, characters, settings, ideas, time and space, social and political situations, etc., interacting with each other as well as

with other, non-semantic text-patterns (of style, parallelism, segmentation, sound-patterns, etc.). (236)

Ahora bien, este campo de referencia interno guarda una relación con un "campo de referencia externo". Para el caso de este modelo se habla de la existencia de dos campos, A_n y B_n , que corresponden a los del escritor y del lector, respectivamente. Estos campos son el resultado de la cohesión de diversos "marcos de referencia externos" $A_n = \{A_1, A_2, A_3, \dots\}$, $B_n = \{B_1, B_2, B_3, \dots\}$. Cada uno de estos conglomerados se constituye en visiones del mundo que actúan a manera de prejuicio histórico, geográfico y cultural. El acto comunicativo intersubjetivo e intencional hace uso de dichas plataformas desde las cuales se sitúan tanto lector como escritor para percibir las formas del mundo.

Es en base a estas referencias que se modela **C**: "(a selection from) the 'real,' physical and social human world. That includes objects, relations and hierarchies, as well as the seemingly accidental or 'alogical' heterogeneity of elements linked in one concrete episode" (236). El campo de referencia interno **C** es la vértebra de toda obra literaria.

Abarca dentro de sí marcos de referencia externos provenientes de otros "campos", los cuales estructura de acuerdo a una coherencia determinada. Entre estos campos externos se pueden mencionar "beliefs, religion, ideologies, scientific views, stereotypical situations, modes of dialogue, etc." (236).

W_D en este caso se compone de todos los marcos de referencia externos y de otros campos tales como la ciencia, la filosofía y el arte. Estos campos son potencias o vías para la conceptualización de dicho universo: la ciencia posee axiomas, teoremas, postulados, leyes y asuntos; la filosofía, conceptos, ideas, metacrítica; y el arte, afectos, percepciones, etc. Como expone Hrushovski, estos campos "create their own autonomous

Fields of Reference with unique referents (terms, characters, concepts, reified entities, narratives, laws)” (242). La experiencia vital —y en esto hay una concepción profundamente homocéntrica en la que intervienen una serie si no de objetividades, al menos de mecanismos a los que está sujeto todo organismo biológico: la percepción motriz de gravedad, conciencia de movimiento, de finitud y de existir en el tiempo—, religión, pensamiento mágico, mitologías, (las) historia(s), ideologías, serían otros posibles factores convergentes. Es en este sentido que para Hrushovski este "campo de referencia externo" está compuesto de muchos otros marcos y campos de referencia: "the real world in time and space, history, a philosophy, ideologies, views of human nature, other texts." (243)

Estos dos niveles coexisten de manera independiente. Ya que el campo de referencia interno de un texto sólo toma como modelo los marcos de referencia de un campo de referencia externo. Sin embargo, de acuerdo a Hrushovski los dos logran vincularse, o dicho de otra forma, la ficción literaria logra anclarse a la "realidad" mediante el uso del lenguaje. Ambos planos hacen uso de dicho lenguaje para describir (más no copiar sino modelar y referirse a) una diversidad de asuntos similares. La literatura, no obstante, como ya se ha visto, sólo hace uso del lenguaje en un sentido performativo, no declaratorio. De esa manera construye su propio universo ficcional. De forma similar, se ha discutido anteriormente que el lenguaje no actúa como superficie reflejante de la realidad, pues esto conduce a la ya mencionada falacia genética: el lenguaje es simbólico; la realidad es discontinua, compleja, incommensurable. El crítico Robert Scholes, siguiendo a Roland Barthes, diría que el lenguaje alude “to other already codified beliefs, other codes which themselves inevitable lack genuine ontological status.

Language is language and reality is reality” (4). Por tanto desde su carácter performativo y ficcional, el lenguaje recrea y conforma marcos de referencia dentro de la ficción de manera análoga a como dicho lenguaje recrea marcos de referencia que se utilizan para propósitos elocutivos en el "mundo real". Incluso elocutivamente el lenguaje crea y hace referencia a marcos de referencia que no siempre es posible comprobar de manera directa por medio de los sentidos, pero que se asumen como reales para propósitos pragmáticos: “While using language we may refer to present *frs* or to absent *frs*, known to the listener or unknown. If an *fr* is present, simple pointing or labelling of a referent will enable us to obtain further information from the real reference” (Hrushovski "The structure...", 372). Por lo tanto el lenguaje literario recrea un mundo interior de manera muy similar a como se hace por medio del uso del lenguaje en situaciones concretas sobre el mundo "real". En particular en casos donde no es posible juzgar la veracidad de las expresiones por medio de la evidencia directa, "marcos de referencia ausentes", sino sólo por medio de la comparación:

with other utterances —or non-verbal evidence— relating to the same frames of reference, and compare them, oppose them or subsume them under other *frs* that we do know. We have at our disposal not an "objective" world but only information mediated through different sources, speakers, ideologies and points of view as well as views acquired or formed in our own life experience. (Hrushovski "Fictionality...", 232)

De acuerdo a Hrushovski los campos de referencia interna y externa coexisten como dos planos paralelos. El significado del texto cobra validez cuando se logran anclar algunos de los marcos de referencia internos con otros del mundo exterior, que

pertenecen a las situaciones, modelos circunstancias ya descritos. Todo lo que pueda ser interpretado como una entidad semiótica por un agente determinado. El crítico Itamar Even-Zohar llama a estos marcos de referencia "realemas" (67).

De acuerdo al modelo aquí expuesto **C** es un campo de referencia interno compuesto de sus respectivos marcos de referencia {C₁, C₂, C₃...}. A pesar de lo que podría ser la aparente autonomía de estos marcos, en realidad están mediados por la intersubjetividad intencional de autor y lector. El autor aporta a este sistema una intencionalidad A_w —lo que Villanueva denomina "modelo interpretativo" y en el que actúa la creatividad del artista para ejercer un poder combinatorio— por medio de una selección y distorsión específica de los marcos de referencia externos {A₁, A₂, A₃...} a su disposición. Iser recalca también la labor creativa del escritor, quien utiliza el poder de la imaginación para reordenar ciertos elementos específicos que toma del mundo real “a selection from a variety of social, historical, cultural, and literary systems that exist as referential fields outside the text” (*The Fictive and the Imaginary* 4). La actividad creativa consiste de una tríada que transita de lo "lo real" a "lo imaginario" y que concluye en "lo ficcional". Por lo tanto lo ficcional se manifiesta como una síntesis de realidad e imaginación: “always hovering between the real and the imaginary, linking the two together” (20). El lector por su parte interpreta el texto de acuerdo a una intencionalidad B_R de acuerdo a una combinación de los marcos de referencia externos {B₁, B₂, B₃...} que tiene disponibles desde el "horizonte" donde se posiciona. El campo de referencia interno **C** depende de las interacciones de A_w y B_R y se trata por lo tanto de un dominio sin existencia esencial que depende de la intercepción de los respectivos "horizontes" tanto de autor como de lector.

Se debe señalar también que los diversos marcos de referencia carecen de existencia objetiva —ya que no están afianzados en ninguna realidad estable o carente de ambigüedad o fisuras—. En este sentido Hrushovski postula que “[t]hese *frs* are not necessarily stable, may be constructed and reconstructed, the linguistic evidence may be complementary or contradictory, incomplete or false, uncertain or disjointed, etc.” (243). Sin embargo, su construcción se vuelve indispensable para los propósitos definitorios de lo que constituye realismo —o su contraparte no realista— ya que los actantes, lector y escritor, interactúan con ellos intencionalmente como si se tratasen de entidades u objetos. Se ve ahí ya que más que su existencia objetiva desde una perspectiva semántica es irrelevante, dado que no interesa su carácter ontológico. Lo único que importa es su constitución a partir de todo aquello a lo cual se puede hacer alusión por medio del lenguaje, es decir: "anything that we can speak about" (Hrushovski "Fictionality...", 231) y la manera en la que interactúan con el escritor y el lector son importantes.

Se percibe ahora la falta de correspondencia entre modelo y copia. El autor no copia la realidad, sino que por medio de su interacción con este enorme banco de marcos de referencia que extrae de A_n reproduce sólo formas de copiar. Por su parte el lector recrea la obra literaria percibiendo un mundo ficcional por medio de sus propios marcos de referencia que extrae a partir de B_n , reproduciendo así formas de reproducir. Por lo tanto, no existe un modelo original y el significado único u original es irrecuperable. El concepto derridiano de mimesis está implícito en el modelo. Los textos son repeticiones de otros textos (o marcos de referencia), “networks of differences without identities of their own” (Derrida 294). Por lo tanto el proceso mimético no se refiere a copias o reflejos de la realidad, sino a la acción permanente de crear significado dentro de una

obra. El proceso de lectura involucra un proceso mimético lo mismo que la escritura. El texto sólo existe a través de la reproducción. Esta reproducción involucra un proceso de reconstrucción ya que la búsqueda de significado sólo puede llevarse a cabo a través de la retrospectiva. El presente es una reconstrucción y por lo tanto una reescritura: “every reading is a writing-once-again, a supplementation of a definite text. Every text, however, refers to the text of a subject; it is both the trace of and the difference in relation to an individual” (296).

Tomando dicho modelo como base de referencia es difícil situar el centro de gravedad del realismo o definir su contraparte antirrealista en términos del Realismo Europeo del siglo XIX, y a la mimesis como la reproducción del “mundo real”, ambos son en efecto procesos ilusorios y transitorios. En otras palabras, un proceso dinámico, actualizado sólo en relación con el lector y en función de los marcos de referencia a los que tiene acceso. Se entiende que el fenómeno realista en la literatura —o el alejamiento de este— surge de las interacciones, intercepciones y coaliciones de los diversos marcos de referencia.

Se puede hablar de dos dimensiones del realismo, lo que se denominará "realismo material" y "realismo mimético". Algo que el crítico Manfred Engel denomina de manera análoga "realismo de contenido" y "realismo de forma" (71-2). Un alejamiento progresivo del "realismo material" conduce progresivamente hacia lo que se denominará "realismo subjetivo", de manera tal que se puede hablar de la dupla "material/subjetiva". De manera análoga, el debilitamiento del "realismo mimético" conduce a un "realismo antimimético", y la correspondiente dupla "mimética/antimimética". Aunque esta distinción binaria es problemática debido a la compenetración que predomina entre

ambas oposiciones, para propósitos del análisis en curso se puede crear esta ilusión categórica. Se entiende que entre ambas sólo existen gradaciones mediadas por la cointencionalidad y las actualizaciones del texto por parte del lector. Estas gradaciones no son sino progresiones sucesivas, de lo que bajo determinadas circunstancias se entiende por "realismo", hacia las narrativas de lo enigmático o anómalo, lo *no-natural* o no convencional.

E. Repetición y convención.

Para tener una idea de lo que estas denominaciones o variantes del realismo implican, es necesario hablar de repetición y convención literaria. Como muestra el diagrama, la interacción de los diversos marcos de referencia no es unidireccional. El texto ejerce una influencia en W_D debido a una retroalimentación que afecta el número de marcos de referencia disponibles en el universo compartido. Dicha interacción tiene como consecuencia la instauración de nuevos marcos de referencia que sirven como nuevos modelos literarios, teorías, ideas, modos de representación, etc. Por tanto, dado el tiempo suficiente cualquier forma anómala, es decir, un forma de representación novedosa puede "encapsularse" en una forma estable y sumarse al conjunto de marcos de referencia accesible al autor y al lector. A lo largo del tiempo se ha observado el amalgamiento de estas formas que conlleva a la creación de nuevos recipientes (y la desaparición de otros; su "fossilización").

Al hablar de convención y su efecto sobre el lector es posible cuestionar incluso el formato físico por medio del cual se transmite ese efecto de lo real y lo mimético. Se puede cuestionar incluso la utilización de ese dispositivo mecánico —porque a fin de

cuentas un libro es una innovación tecnológica— que presenta ideas por medio de símbolos que constituye oraciones sucediéndose en agrupaciones de páginas. Lo mismo se puede decir del uso de guiones para el señalamiento de diálogos, ya sea que estén mediadas o no por una voz narrativa —y qué decir del *scriptio continua*¹⁰ que fue el formato representacional desde la antigua Grecia y que no fue sustituido por uno de puntuación y separación de párrafos sino hasta el siglo VIII. Un formato que curiosamente es utilizado como elemento desestabilizador en ciertas narrativas contemporáneas—. De ahí se puede saltar a otros niveles dentro de la narrativa, como las agrupaciones episódicas y el orden cronológico (que varía de acuerdo a los diversos géneros) y que se aceptan como formas realistas de presentar los diversos marcos de referencia que componen a **C**. Entre más grande es el influjo de estos marcos de referencia más naturalizada la innovación al grado de volverse irrelevante. Se puede decir que tanto el "realismo material" como el "realismo mimético" utilizan la repetición que conduce a la convención como punto de referencia. Se trata de convenciones que parecen ser arbitrarias, aunque en esta arbitrariedad puede haber una evolución compleja probablemente restringida por nociones culturales e incluso biológicas de espacio temporalidad. Esto no impide hablar de naturalización y convencionalización por práctica repetitiva.

Esta adaptación a ciertos modelos muy probablemente está afianzada en facultades cognitivas. Paul B. Armstrong, quien ha hecho estudios interdisciplinarios que abarcan la neurociencia y la literatura señala que las diversas experiencias del cerebro,

¹⁰ Un texto utilizado antiguamente que no utilizaba puntuación, ni separación entre palabras. Tampoco existía diferenciación entre mayúsculas o minúsculas y su reconstitución implicaba un ejercicio intelectual. Usualmente se utilizaba para lectura en voz alta como si fuese una partitura.

entre ellas la de la lectura (que involucra el reconocimiento de caracteres y la asociación mental de los mismos con marcos cognitivos), han sido adaptadas a un área del cerebro llamada "the brain letterbox". Se trata de un área que evolucionó originalmente para facilitar el reconocimiento de patrones visuales, como rostros de personas bajo distintas condiciones visuales (28). Pero aun cuando se reconocen sectores del cerebro especializados en diversas funciones, se sabe que éste reconoce y estructura información en base a estrategias de procesamiento paralelas, es decir, en colaboración con otras áreas. Se trata de un proceso que involucra muy diversas regiones, lo que Armstrong llama "the decentered, multidirectional and reciprocally interacting structure of the brain" (43). El cerebro procesa información de manera continua, mas muestra una tendencia a crear patrones ante determinadas actividades cognitivas que han sido instrumentalizadas por medio de la repetición. Desde un punto de vista neurológico, el cerebro posee una tendencia tanto a la plasticidad —en cuanto al hecho de que es capaz de convencionalizar nuevos patrones— como a la rigidez, debido la resistencia que muestra a abandonar viejos patrones para asimilar otros novedosos: "an organ in which currents pouring in from the sense-organs make with extreme facility paths which do not easily disappear" (James citado por Armstrong 48). Por lo tanto, para Armstrong, el arte es una cuestión de convenciones, y lo que en principio parece "unnatural", puede paulatinamente integrarse dentro de los patrones de reconocimiento. Ante la reiteración de patrones novedosos paulatinamente se aprende "how to understand their strategies —how to recognize the patterns that make their disruptions meaningful— the principles and purposes behind their breaking of rules" (46). Sin embargo, Armstrong, reconoce que la manipulación deliberada por parte del escritor, tanto de convenciones narratológicas como culturales

“may be simply too much for the brain to handle smoothly and routinely” (46). De esa manera el cerebro puede favorecer a nivel neuronal la adquisición de nuevas formas de sintetizar un texto para extraer de él significado. Sin embargo, puede haber una barrera biológica para el nivel de transgresión que puede llegar a apreciar como arte o en el caso de los textos literarios, como instrumentos comunicativos¹¹.

Pero si se considera que tanto el "realismo material" como el "realismo mimético" están afianzados en la repetición que conduce a la convención, a la hora de hablar del "realismo subjetivo" y del "realismo anti-mimético", la relación de los mismos con la convención literaria puede considerarse distinta. Un "realismo subjetivo", en teoría "puro", continúa apoyándose en la convención, dado que utiliza para apartarse del "realismo material" otros mecanismos que se expondrán en breve. Por otro lado un "realismo antimimético" actúa como una fuerza centrípeta que intenta escapar de la convención en cuyo centro descansa el mimetismo. Su acción es expandir los vehículos expresivos literarios por medio de la formulación de nuevos recipientes.

F. Realismo material/subjetivo

En la literatura hay una serie de sitios comunes creados por medio de la convenciones. Se trata de marcos de referencia que cuentan con una serie específica de reglas de coherencia interna (sustentadas intersubjetivamente por una audiencia): a saber:

¹¹ Armstrong utiliza el ejemplo de la música como analogía. En particular el abandono de la tonalidad en la música orquestal por el uso de escala dodecafónica que llevó a los compositores y paulatinamente a las audiencias a explorar nuevos territorios en cuanto al uso de la disonancia. Tomando el trabajo de la psicóloga Sandra Trehud, Armstrong apunta hacia cierta predisposición del ser humano para percibir ciertas proporciones tonales, extensiones temporales y estructuras melódicas —relacionadas con músicas que se basan en la armonía—, mientras que la música de avanzada “may create forms that are inherently difficult for human listeners, forms requiring deliberate, effortful learning for their understanding and appreciation” (Trehud citado por Armstrong 45).

fábulas, cuentos de hadas, ciencia ficción, novelas fantásticas, novela negra, novela de terror, etc. Estas estructuras están disponibles como procesos formalizados tanto para el escritor como para el lector —y se crean así mismo procedimientos alegóricos para interpretarlos—. Cada uno de estos géneros, sin embargo, se aleja del "realismo material" al adentrarse en el terreno del "realismo subjetivo".

La disonancia para este caso viene de la proyección intencional B_R que hace el lector sobre el campo de referencia interno \mathbf{C} de la obra. Es de notar que el lector sin duda tiene conocimiento, se identifica y satisface ciertos niveles de expectativa en base a algunos de los marcos de referencia de la obra —y entre ellos se incluyen las formulaciones genéricas que han sido convencionalizadas dentro de una red de significaciones por una audiencia—. Sin embargo, los acontecimientos o situaciones representadas en ellos pueden no corresponder y estar en disonancia con otros marcos de referencia externos. Por esto se entiende aquellos correspondientes a la experiencia vital y a ese sentido de unidad dado por las experiencias cognitivas y psicomotrices propias de una cultura —se verá que no obstante otras cosmovisiones aceptan distintos marcos de referencia externos $\{B_1, B_2, B_3 \dots\}$ en los cuales predomina un pensamiento pre-lógico o post-lógico—. Para afianzar estos conceptos es necesario regresar brevemente al denominado "realism of subject matter" expuesto por Manfred Engel, un tipo de realismo que:

- (a) can be perceived sensually and inter-subjectively within a coherent temporal-spatial frame;
- (b) it is knit together by many natural causes and motivations and corresponds to our assumptions about natural and

psychological laws and general probabilities (the Classicists called this "vraisemblance") (72).

No se trata sino de marcos de referencia afianzados en nuestras nociones de realidad. Esas mismas que se formulan y se comparten intersubjetivamente de manera colectiva por medio del uso del lenguaje. El "realismo material" desde el modelo propuesto aquí descansa en los marcos de referencia a través de los cuales el lector se relaciona con su entorno de acuerdo a las nociones de realidad que haya extraído de W_D y la manera en la que se relacione con el campo de referencia interno de la obra C por medio de B_R . En la armonía o disonancia de la interacción de ambos campos estriba su posicionamiento con relación al texto a lo largo de la dupla "realismo material/realismo subjetivo". La transición de lo "material" a lo "subjetivo" nunca es absoluta. Hrushovski señala que la construcción de C está siempre fundada y modelada en función de campos de referencia externos: "we need knowledge of the world to make sense of a work of fiction, construct the frames of reference from scattered material, fill in the gaps, create the necessary hierarchies, etc." (Hrushovski "Fictionality...", 250).

G. Realismo mimético/antimimético

Por otro lado, para explorar el "realismo mimético" dentro de una obra se debe primero recurrir a las definiciones en torno al acto de mimetización. Algunas de estas entendidas como imitación o creación ya se han explorado y expuesto. Otra acepción más interesante se refiere no sólo al acto de copiar, sino al de pasar desapercibido y estar, en cierto sentido, oculto o fuera de la conciencia de algún agente exterior. Para Adorno el mimetismo fue, durante una etapa de nuestra evolución humana, un proceso adaptativo

por medio del cual el ser humano buscaba confundirse con el entorno en afán de sobrevivir: “protection as fear is a form of mimicry”. (281 citado por Gebauer).

Mimetizarse equivale a volverse uno con el medio al grado de ser indiferenciable. Para responder a la cuestión del binomio "mimético/antimimético" es necesario entender cómo puede un texto hacer uso de este proceso de ocultamiento pasando desapercibido para el agente que interactúa con él, en este caso el lector, y, por otro lado, de qué manera es capaz de distorsionar, interrumpir y crear grietas en ese simulacro.

El binomio "mimético/antimimético" está afianzado en el pacto ficcional. Guarda una reminiscencia con lo que Husserl llama Epoché (ἐποχή). Es decir, la suspensión de los juicios y la actitud de indagación epistemológica por parte del lector ante el texto que se presenta delante de la conciencia. Lo anterior equivale a poner entre paréntesis a la obra y a crear un vínculo intencional con ella:

We put out of action the general positing which belongs to the essence of the natural attitude; we parenthesize everything which that positing encompasses with respect to being: thus the whole natural world which is continually “there for us,” “on hand,” and which will always remain there according to consciousness as an “actuality” even if we choose to parenthesize it (*The Essential Husserl* 65).

La progresiva identificación del lector con la historia, los acontecimientos, los personajes, lo "acerca" al mundo ficcional con el cual interactúa intencionalmente. Se puede decir que además de la reproducción, por medio de instrucciones, de coordenadas espacio-temporales dentro del texto, existe un grado de desplazamiento y coparticipación emocional del lector dentro del texto. Los actos ficticios despiertan no sólo las actitudes

imaginativas en un sentido puramente mental, sino que vinculan al lector emocionalmente con los eventos que se desenvuelven dentro del mundo literario. El crítico Kendall L. Walton cree que la identificación del lector con el mundo ficcional del arte, ya sea pictórico, teatral, cinematográfico o literario, juega un papel importante en la decodificación de una obra determinada: “Psychological interaction between worlds is possible, and indeed common [...] We feed a psychological bond to fictions, an intimacy with them, of a kind which normally we feel only to things we take to be actual” (6). De acuerdo a esto no es el lector quien eleva al mundo de lo real las circunstancias, los personajes ni el conjunto de relaciones que los entrelazan dentro de la ficción, sino que es el lector quien desciende al plano de la ficción: “Rather than somehow fooling ourselves into thinking fictions are real, we become fictional. So we end up ‘on the same level’ with fictions” (15). Pero esta ficcionalización del yo no es un proceso exclusivo de la identificación con los personajes de un drama particular, sino que es proceso complejo que se efectúa cuando el sujeto se imagina a sí mismo en determinadas circunstancias posibles o imaginarias. La literatura lo mismo que algunas terapias psicológicas (por ejemplo la terapia de Gestald) son ejemplos de un mismo proceso, lo que Kendall llama “simulation games” (16).

La obra se oculta, pasa desapercibida cuando cumple el pacto ficcional. Esto por supuesto es cierto para el binomio de "realismo material/subjetivo", en donde aun cuando se puede hacer distorsión de determinados marcos de referencia externos, se respeta y se mantiene esta suspensión de la actitud crítica, que involucra al lector aun cuando no asuma los acontecimientos como reproducibles más allá del campo de referencia interno de la obra. Sin embargo, el pacto se desintegra en las gradaciones que llevan del

"realismo mimético" al "realismo antimimético". Hay en este antimimetismo una tendencia a abandonar los recipientes de la convencionalización mediante la adopción de formas que dificultan la realización del pacto. Es en parte un efecto de disonancia, ya que el lector puede reconocer los marcos de referencia, lo que le resulta extraño es su reorganización anómala, irregular o insólita. El crítico Werner Wolf le llama la ruptura de la "ilusión mimética" y rastrea su presencia a diversos periodos anteriores al Modernismo europeo. No obstante reconoce que fue este periodo el que marcó un punto decisivo en base a tres artificios que serían radicalizados por la narrativa postmoderna: "1st the devaluation of *histoire*, / 2nd the increasing opacity of *discours*, and / 3rd explicit metafictional laying bare of the novel's artificiality" (289). De manera similar David Lodge reconoce varios mecanismos por medio de los cuales se problematiza el pacto ficcional: contradicción, discontinuidad, aleatoriedad, exceso y corto circuito (229-45). Pero para el crítico Raymond Federman entre los mecanismos para el abandono de la historia y la idea de credibilidad que evita que el lector se identifique con los personajes de la trama están "las técnicas de la parodia, la ironía, la introspección, y la autorreflexión" (32). El "realismo antimimético" actúa de igual manera ante un horizonte de repetición y convención, pero reacciona contra los lugares comunes de la literatura.

A estas alturas se hace evidente que cada una de estas configuraciones realistas existe de manera relacional. Cada una de ellas se encuentra tan compenetrada de la otra que su diferenciación es problemática. Al utilizar un punto estratégico para diferenciarlas se observa que la dupla realista objetiva/subjetiva se expresa en términos de las experiencias cognitivas y del sentido de realidad propio de una cultura o una época determinada. Por otro lado la dupla realista mimética/antimimética se define en relación

al proceso de convención y repetición. Aun así todo "realismo subjetivo" se apoya en mayor o menor medida en un campo de referencia exterior, ya sea afectando o distorsionando determinados marcos de referencia. De otra manera el lector sería incapaz de reconstruir cualquier significado. Con lo cual se entiende que al aproximarse al texto el lector siempre encuentra remanencias de la relación intencional con su entorno. Por otro lado, ningún realismo antimimético es capaz de romper por completo con el proceso mimético. Puede retardarlo, obstaculizarlo, pero aun así hay una negociación intencional entre la obra y el lector.

Este entrelazamiento también existe para el binomio subjetivo/antimimético. Una obra narrativa que utiliza como vertiente un "realismo subjetivo" tiene la posibilidad de crear nuevos recipientes y una ruptura completa en cuanto a la convención. Por otro lado las narrativas que se valen de técnicas en las que predomina el "realismo antimimético" pueden llegar a crear circunstancias y escenarios que difícilmente formarían una imagen coherente capaz de encajar en alguno de los campos de referencia externos de los que dispone el lector. La discontinuidad, la fragmentación, la repetición obsesiva tienden a crear una atmósfera esquizoide. Ante tal escenario el lector es incapaz de organizar el aluvión de marcos de referencia aglomerados de manera transgresiva. De llegar a hacerlo, difícilmente puede recuperar una imagen dentro de los límites de lo que considera lógico o verosímil de acuerdo a su sentido de realidad.

Se debe agregar que los puntos de apoyo con base a los cuales se configura la cuaterna objetiva/subjetiva/mimética/antimimética no son inamovibles. Estos sitios de comparación no son sino construcciones. Están definidos de acuerdo a una determinada temporalidad y a una cultura (un espacio geográfico). El crítico Brian McHale diría, al

referirse a la denominada ficción postmoderna (y analizar sus cualidades y excesos), que no hay movimientos literarios en el mundo, sólo ideaciones: “in the very act of describing them, we should strive at the very least to construct *interesting* objects” (5). La variación de estos dos parámetros ya sea por medio de un desplazamiento espacio-temporal o de uno cultural, tiene repercusiones en la configuración de la cuaterna y la manera en la que cada uno de sus parámetros interactúa entre sí. Tomando como analogía la relación entre las funciones estéticas y extraestéticas que el crítico Jan Mukarowski establece sobre la obra de arte, para determinar que “[b]oth are in contact, mutual contact which can be described as dialectical antinomy” (5) se puede decir que en el caso de la cuaterna, los elementos coexisten también como una antonomía dialéctica. Si del mismo modo se extienden las ideas de Mukarowski sobre la dependencia de la función estética con respecto al sistema de valores estéticos de una cultura determinada para el caso de los parámetros con los que se define el realismo: “[w]e can never discount the possibility that the functions of a given work were originally entirely different from what they appear to be when we apply our system of values” (6). Por lo tanto los parámetros de la cuaterna se definen en términos de un posicionamiento espaciotemporal. Todos ellos coexisten dentro de la obra literaria, pero algunos ocuparán una posición dominante mientras que los otros serán suprimidos y relegados para formar parte del fondo de la obra.

H. Desplazamiento espacio temporal

De acuerdo a este modelo la evolución espacio-temporal es un factor que determina la configuración de la cuaterna objetiva/subjetiva/mimética/antimimética. Se puede ver que, así como se afianzan formas literarias por medio de la

convencionalización, otras desaparecen o quedan integradas en las formas predominantes. Un desplazamiento temporal considerable entre autor y lector crea nuevas lecturas e interpretaciones en base a nuevos marcos de referencia. Las convenciones de realismo dentro de una determinada época pueden parecer retrógradas dentro de otra y ser interpretadas como subjetivas o antimiméticas. Incluso se puede obstruir toda comunicación si el lenguaje ha tenido suficiente tiempo para evolucionar al grado de volverlo ilegible para el lector.

Lo interesante del modelo es la posible reutilización de formas arcaicas como posibles marcos de referencia para alteraciones con el fin de innovar. La utilización de estos marcos de referencia incluye la emulación de procedimientos narratológicos arcaicos en textos contemporáneos como efecto de extrañamiento. Lo anterior puede tener como consecuencia que el lector interprete el campo de referencia interno del texto con un desplazamiento hacia el "realismo antimimético". La absorción de temáticas en desuso, que contienen visiones del mundo arcaicas, un procedimiento no poco frecuente, aparecen ante al panorama del lector contemporáneo, que se ha distanciado demasiado del mundo que las generó, como fantásticas o anómalas. Este reprocesamiento de temas, estructuras narratológicas, géneros, vocablos y gramáticas, puede entenderse si se concibe el fenómeno del realismo literario como un proceso dinámico de naturaleza no lineal. No es una progresión en ascenso continuo apoyándose en su pasado inmediato. Los marcos de referencia que utiliza para la creación de campos de referencia interior no provienen sólo de aquellos que una audiencia contemporánea reconoce sino que pueden ser extraídos de otros arcaicos o en desuso. Por medio de este reciclaje enriquece sus niveles de expresión abriendo nuevas rutas.

I. Desplazamiento cultural

El caso del desplazamiento cultural (o de un espacio simbólico) es de especial importancia. La intersección y el posicionamiento cultural juegan un papel determinante en la configuración de la cuaterna objetiva/subjectiva/mimética/antimimética. Dicha configuración dependerá de la relación que guarde el lector con el campo de referencia interno de la obra **C**, y de la manera en la que este último haya sido constituido. Se debe recordar que cada campo de referencia externo está compuesto de una serie de marcos de referencia en constante transformación y evolución y condicionados por la cultura en la que se posicionan. No está de más decir que toda cultura es resguardo de sistemas de creencias vitales e ideologías distintas. La crítica Rose Hsiu-Li Juan expone que las dicotomías entre lo que considera "realismo" y "anti-realismo" (o el equivalente a la configuración de la cuaterna) son problemáticas cuando se trata de representar la cosmovisión de culturas alternas. El caso particular que refiere es el de las culturas norteamericanas que han representado en la literatura una noción de realismo distanciada de los paradigmas occidentales: "to do justice to the spiritual and the physical realities coexisting in their cultures [they] transcend realism and move into what might be called 'spiritual realism' [...] able to present a more holistic view of the Indian reality" (160). De manera similar Renato Oliva, quien también ha explorado la representación del shamanismo en la literatura, infiere que la conceptualización de la realidad por parte de estas culturas está asociada al pensamiento animista. Bajo esta concepción el sujeto no es una entidad desvinculada de los fenómenos del mundo, pues su construcción no está fundamentada en las dicotomías occidentales humano/animal, cultura/naturaleza, etc. Dichas cosmovisiones tienen un vínculo más estrecho con el pensamiento mágico, esto es, una comprensión del mundo que es: "pre-logical and knows nothing of the principle

of contradiction [...] It hypothesizes the essential homogeneity of all beings, making no distinction between animate and inanimate objects and allowing for all kinds of metamorphoses” (191). De ahí que extienda la comparación entre estas nociones del cosmos y la imaginería que surge en los sueños en los que se metaforiza cualquier aspecto de la existencia y los diversos estados mentales o emocionales del sujeto se vuelven representación y construcción de ese mundo constituido de símbolos: “the ordinary logic of cause and effect is disrupted, metamorphoses are a common event, and inner and outer are not separated”¹² (173).

Para Roland Walter este entendimiento de la realidad propicia una mayor riqueza para su representación literaria, ya que imaginación y realidad se compenetran en un mismo vínculo al grado de volverlas indiferenciables: “things and events continuously develop new dimensions of meaning precisely because they are filtered and re-created through the subject’s imagination” (64). Un aspecto destacable de estas manifestaciones de la realidad es que a nivel ideológico cumplen una función contrahegemónica: “an insurgent force against hegemonic constructions of culture, identity, and history” (65-6). Es decir el realismo tiene un componente ideológico que dicta normas en cuanto al qué y al cómo se debe interpretar la realidad circundante. Genera códigos en base a ideologías que sin duda repercuten en la relación entre obra y lector.

¹² Aquí se puede crear la conexión con aquellos relatos fantásticos que Todorov considera del “Yo”, narrativas que trascienden y cuestionan, de una manera similar la dicotomía entre materia y espíritu y cuyos fenómenos aparentemente incompresibles generan “temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio” (88). Se trata de temas que trascienden la percepción asociada en particular al sentido de la vista, como si todos los demás sentidos convergieran en él: “las obras ligadas a esta red temática ponen de manifiesto su problemática, y en especial, la del sentido fundamental, la vista [...] hasta tal punto que sería posible considerar todos estos temas como “temas de la mirada”” (88). Lo que Todorov cataloga como fantástico, es interpretado como parte del orden del cosmos por el pensamiento mágico.

El caso de la colisión de marcos de referencia provenientes de espacios culturales distintos, es decir, el amalgamamiento del pensamiento pre-lógico y las estructuras occidentales espacio-temporales produce la ya mencionada cuaterna. Se puede decir que dichas cosmovisiones son modeladas por medio de un proceso de estetización en el que participan sin duda recipientes o marcos de referencia propios de la tradición literaria: es necesario adaptarlas para su representación dentro de un modelo literario occidental. A pesar de que dicho pensamiento mágico sería catalogado como fantástico dentro de una visión eurocéntrica, y por lo tanto podría ser interpretado como un campo de referencia interno **C** dominado por un "realismo subjetivo", lo que se efectúa es un amalgamamiento que crea nuevos recipientes, nuevos marcos de referencia, nuevas formas de entendimiento que enriquecen la tradición literaria y los procedimientos estilísticos. Estas nuevas formas de narrar y de fusionar marcos de referencia de diversos dominios puede considerarse de igual modo una divergencia hacia un "realismo antimimético".

Ahora bien, estos marcos de referencia que son como influjos para la literatura no surgen sólo de la interacción con cosmovisiones alternas. Son también el producto de una tradición que valora los productos de la imaginación fantástica. Son distorsiones deliberadas de los marcos de referencia con los que afianzamos nuestra concepción del mundo. En palabras de la crítica Kahryn Hume, del mismo modo que existe un impulso hacia la representación de asuntos, situaciones, personas y objetos con verosimilitud (20), existe también un impulso natural a la alteración de las normas del mundo (o de la manera en la que son entendidas dentro de una cultura determinada): “[f]antasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor” (21).

J. Modelo operativo

Hasta aquí se ha comprendido que el texto ficcional emerge en base a una serie de premisas, entre estas se encuentran: (i) un prejuicio histórico y un conjunto de expectativas que delimitan el horizonte o alcance del mismo (y de hecho compensan el elevado grado de incompletitud que se encuentra en la obra); (ii) un conjunto de instrucciones que son indicaciones potenciales para recrear el mundo ficcional. En base a esto el texto se comporta como un posible universo que obedece a una coherencia interior. Según Darío Villanueva este universo puede identificarse con un campo de referencia interno **C** que es recreado fenomenológicamente por una intersubjetividad compartida entre autor, contexto y lector. Ambos toman de un universo externo lo que Hrushovski denomina “campos de referencia externos” de cuya respectiva intercepción surge **C**.

El lector puede crear una simulación intencional de un mundo ficcional al interactuar, reconocer y comparar marcos de referencia en el texto con otros previamente adquiridos. En particular se ha establecido que el grado en que una narrativa se distancia de una *narrativa convencional* está mediado en base a dos parámetros: realismo y mimetismo. El primero va de lo material a lo subjetivo y está vinculado a las experiencias vitales del lector. El segundo va de lo mimético a lo antimimético, y tiene relación con el pacto ficcional, o continuidad del simulacro ficcional que la obra plantea al lector. Cuestiones geográficas e históricas también determinan la variación de estos parámetros ya que su gradación sólo existe en función de un fondo histórico de convención y normatización.

En base a estas premisas es posible realizar el análisis de los textos. Como se vuelve necesario delimitar y anclar el texto a su contexto histórico desde la perspectiva de un lector modélico, el primer paso es reconstruir y al mismo tiempo dejar al descubierto elementos significativos de campo de referencia interno **C**. Se busca recrear el universo literario al que el texto invita a partir de su incompletitud posicionándonos desde un horizonte de expectativas determinado. Es decir, a partir de esos anclajes que el texto utiliza para la conformación de su estructura espacio-temporal: alusiones a otros marcos de referencia externos que pueden incluir ciudades, relaciones jerárquicas, causalidad, recreación de espacio-temporalidad, se busca delimitar su espacio con el afán de comprender que, no obstante su aparente antimimetismo, los textos se encuentran rebosantes de referentes externos que les dan unidad y coherencia.

Una vez realizado esto, el objetivo es rastrear los elementos anómalos dentro del relato que le dan su cualidad de antimimético y no convencional. Retomando el papel de las narrativas de lo no-natural se puede considerar que el texto se aleja del mimetismo cuando abandona ciertas convenciones narratológicas, que a final de cuentas no son sino marcos de referencia externos, procedimientos tomados de otros referentes, codificaciones e instrucciones para la reproducción del mundo ficcional. En el ordenamiento inusual de los elementos narratológicos que son en sí los responsables de las características antimiméticas de estos relatos.

Si bien lo que se pretende es demostrar que en estos ordenamientos puede haber una lógica, o una estructura que retoma los elementos realistas que componen al relato y los reorganiza de manera inusual destruyendo la ilusión mimética, creando atmósferas y matices distintos y produciendo efectos de enrarecimiento. Las limitaciones o posibles

obstáculos que se presentan al implementar este marco teórico se centran sobre todo en la reconstrucción de las fronteras que delimitan al relato y en la elección de los parámetros narratológicos a analizar, cuya interpretación o selección no está libre de los errores de la percepción subjetiva.

IV. EL CUENTO NO CONVENCIONAL Y ANTIMIMÉTICO

A. Niveles especulares en “Una muchacha loca como los pájaros” de Iván Thays

En el relato “Una muchacha loca como los pájaros” se expone la historia de Alex, un peruano de edad madura que regresa por un breve periodo de tiempo a su natal Lima Perú. Alex ha vivido en Europa por muchos años y fue ahí en donde se convirtió en un exitoso hombre de negocios. Su encumbramiento material no le hizo perder una cierta sensibilidad artística que lo lleva a ser mecenas de pintores emergentes. Según el relato, una de las raras cualidades de Alex es olvidar a las personas con las que se ha relacionado emocionalmente durante su vida. Sólo recuerda a sus familiares y algunos viejos amigos de Lima. Por una cuestión fortuita (en el relato abundan las alusiones a cartas y mensajes encontrados casualmente) Alex se reencuentra con una novia de su adolescencia, Fiorella. La acción que se desarrolla dentro del relato crea paralelismos con unas cartas que Alex recibe procedentes de Europa de parte de una desconocida que se autonombra M. Algunos fragmentos de estas cartas se insertan con *itálicas* dentro de la narración. Son pasajes de un marcado lirismo. Por su parte, Alex no recuerda absolutamente nada, ni de Fiorella, ni de M. El relato parece apuntar en una dirección que resolverá de manera decisiva dichas incógnitas. Sin embargo, la narración nunca llega a dar una respuesta satisfactoria. El mismo narrador, que en principio parecía omnisciente, se declara incompetente y delega la responsabilidad de la resolución del misterio al lector.

Este tipo de narrativa encontraría problemas para ser posicionada de acuerdo a las teorías de Richardson. Por un lado puede considerarse un relato no-mimético, por los elementos fantásticos que involucra. No obstante está cimentada en códigos realistas y en

ideologías bastante reconocibles a las que hace alusión para configurarse delante de lectores a los que apela. Por otro lado, las técnicas narratológicas en su construcción revelan una geometría transgresora e innovadora que contribuye a la atmósfera ficcional enrarecida y onírica que lo caracteriza.

Para entender este relato más allá de las categorías antes mencionadas habría que posicionarlo dentro del cuatemo material/subjetivo/mimético/antimimético para vislumbrar la manera en la que se encuentra compenetrado de ellas. De esta manera se podría responder qué es lo que tiene de realismo material así como de subjetivo y su posicionamiento tanto mimético como antimimético. En primer lugar es necesario hablar de la manera en la que se estructura el campo de referencia interno **C**. No se debe olvidar que la creación de dicho campo es una recreación hermenéutica e intersubjetiva entre texto y lector y por lo tanto carece de permanencia o estabilidad semántica. La intención es solamente crear una interpretación válida que permita dilucidar la manera en la que la organización de los marcos de referencian crean aspectos novedosos que pueden interpretarse tanto como propios de un *realismo subjetivo* como de un *realismo antimimético*.

Para hablar del anclaje que sustenta a este relato es necesario reconstruir, en primer lugar, su entorno espacio-temporal. Es decir, reconocer en dicho relato una estructura compuesta de marcos de referencia externos y códigos comunicativos con el propósito de ubicar acciones, eventos y diálogos. Debe responderse cuáles son esos marcos de referencia externos (ese universo histórico **A** que el texto busca recrear) y en el cual ubicar a sus personajes (espacio ficcional **B**). Lo que es más, esta representación realista está en consonancia con lo que ya se ha discutido anteriormente, la tendencia que

tienen algunos textos de, según señala Virgil, de reproducir modelos sociales, “cross sections of reality” (293). Por la información que se filtra del relato se sabe que el protagonista Alex procede de la clase media y es originario de Lima, Perú. La sociedad peruana y su entorno funcionan por tanto como trasfondo para enmarcar las acciones del protagonista y los demás personajes. Al menos el relato intenta evocar un universo ficcional que recree, aun cuando sea de manera vaga, una estructura social que emule las de dicha sociedad. La época no está del todo determinada pero se infiere que es la Lima contemporánea (al menos contemporánea al autor) por una serie de motivos que se expondrán en breve. La voz narrativa, que parece ser una extensión de la voz de Alex (un personaje aparentemente surgido de un alter ego del propio Iván Thays), hace una descripción inquietante y con sutiles dosis irónicas de Lima. Se sabe así que este último dejó el Perú “abrumado por la mediocridad asfixiante para los de la clase media como él y la falta de oportunidades” (130). La conformación del espacio está también vinculada a la mención de lugares y espacios públicos que un lector afianzado en la Lima opulenta, o que se haya tomado el tiempo de investigar al respecto, es capaz de identificar. Así, por ejemplo, la primera cita que Alex tiene con Fiorella se lleva a cabo “con reservaciones confirmadas en el Costa Verde” (133). Esta es una alusión al prestigioso restaurante limeño, probablemente el más importante y exclusivo del Perú (y uno de los mejores restaurantes de alta cocina a nivel mundial). Esta referencia dentro del relato le sirve al lector como anclaje para delimitar la temporalidad. No obstante las constantes alusiones al mundo de la alta sociedad, la desigualdad social imperante en el espacio recreado no pasa desapercibida dentro de la narración. Aunque el relato no intenta en momento alguno exponer problemáticas de tipo socioeconómico, no están ausentes las

insinuaciones sutilmente irónicas. Se sabe que la cena concluye en el taxi de Alexander que lleva a ambos, a él y a Fiorella, “a dar un paseo por la Lima decente” (134). Está también el marcado contraste entre Perú y Europa, así se sabe que durante la cena que le organiza el esposo de Fiorella a Alex: “Hablaron toda la velada de la belleza y la cultura de Europa, de lo mal y difícil que estaba la economía en el Perú” (136). El texto despliega sus elementos realistas al simular delante del lector una sociedad estratificada socialmente y con profundas diferencias. Eso también apunta, como se verá, a ciertas líneas ideológicas muy propias de la narrativa de Iván Thays, en la que se priorizan ciertas posturas con relación a la cultura, la literatura y el arte en general.

Con relación a estas líneas ideológicas conviene recalcar lo que el crítico Robert Ruz ha dicho de la obra de Iván Thays. Se trata de una obra que está permeada de un arte elitista y que recrea los usos y costumbres de un cuerpo social determinado: “by re-mystifying the ideal of Peruvian Literature and by fortifying certain elitist, cultural pretentions” (65). Hay en ella algo esnobista, pues sus personajes buscan la realización última por medio de la revelación de una verdad estética que sólo se encuentra en el arte. Esta ideología que permea su obra en general, representa una actitud vital que configura el espacio y las vivencias de los personajes que se despliegan en el relato. No es de extrañar que el campo de referencia interno **C** esté también afianzado en la tradición artística, no europea, sino peruana **A₂** (referentes a obras que realmente existen). Se puede decir que, de algún modo, son estas alusiones las que le confieren al relato, en gran medida, el tono poético que lo caracteriza. Se debe recordar que después de todo el personaje de M, la desconocida que envía cartas, es una joven pintora. En dicha

correspondencia hay alusiones a diversos pintores peruanos como lo demuestra uno de los fragmentos que continuamente recibe Alex:

Mándame algo de Joseph Firbas o de Fito Espinoza, por favor. Y Llonas, muchos Llonas. También aunque sea una reproducción de Tilsa, quizá es difícil conseguir el que quiero. El de esa mujer roja frente al viento. Mándame algo, mándame saludos. Sigue enseñándome.

M. (136)

El lector que esté al tanto de la obra pictórica de estos artistas peruanos comprende las alusiones visuales que el texto evoca. Se trata de referencias que de otra manera serían inaccesibles pero que, no obstante, se encuentran ya sugeridas por el texto. El narrador se refiere a un cuadro concreto, utiliza el referente como punto de apoyo para un texto que tiene en sí mismo un carácter lírico. El diálogo intimista de M es una evocación quasi-poética del cuadro. Contiene un gran paralelismo lírico con la obra de Tilsa¹³, una de las pintoras más prestigiosas e influyentes en la historia de la plástica peruana. El cuadro al que se hace alusión representa, en efecto, la imagen de una mujer desnuda pintada con tonalidades rojizas y el cabello extendido que parece suspendida sobre el aire. En realidad viaja sobre las montañas, montada en un ave negra. La alusión de este cuadro dentro del relato parece no ser casual. En el cuadro se aprecia la presencia de un ave, uno de los símbolos dominantes de este relato. Como se analizará más adelante, es este motivo el que le sirve al relato para conferirle una estructura narratológica especular, es decir, aquella en la que diversas situaciones son reflejos una de otra.

¹³ El cuadro en cuestión pertenece a la llamada etapa surrealista de Tilsa, que data de los años 70.



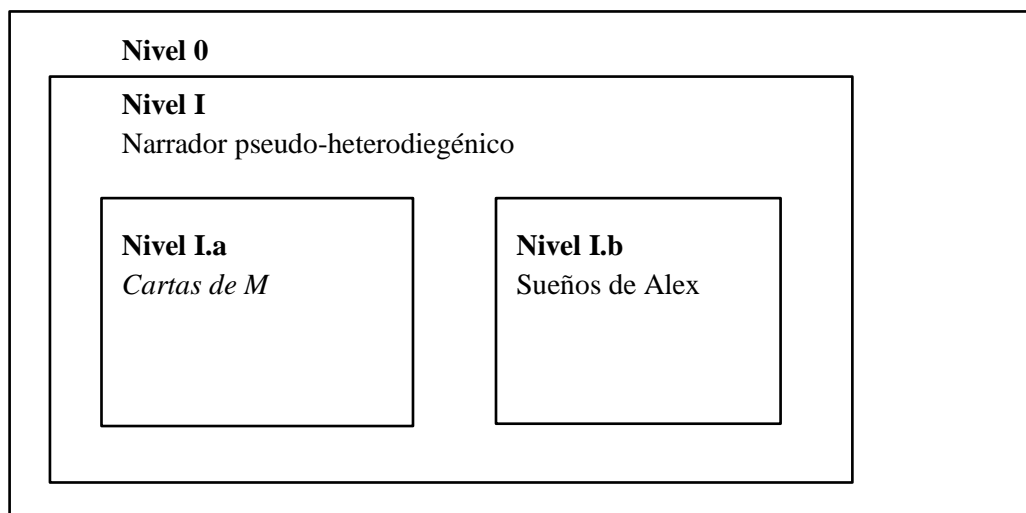
TILSA TSUCHIYA, *Mito de la mujer frente al viento*.

Dentro de la construcción del campo de referencia interno **C** entran en juego también marcos de referencia externos **A₃** extraídos de otros textos literarios y en ellos se asoma desde un inicio cierta metarreferencialidad. Son notables las menciones a pasajes de Juan José Arreola y el relato mismo toma su nombre de un poema de Thomas Dylan. Lo que se debe cuestionar ahora es el alcance de los elementos antimiméticos. Así mismo, se debe exponer la manera en la que el relato se aparta de un cierto *realismo material* y cómo se adentra en el *realismo subjetivo* y la manera en que la configuración narratológica le da ese carácter de narrativa no convencional.

Para responder a estas preguntas es preciso explorar el marco interno de referencia en términos narratológicos. Desde esta posición se buscan anomalías en su construcción. Aquí habría que recordar la definición de Genette en cuanto a los niveles narrativos. Según Genette los eventos están ordenados en forma jerárquica de abajo hacia arriba.

Inician con un nivel extradiegético externo a toda diégesis para luego pasar a un nivel diegético y posteriormente al metadiegético. Cada uno de estos niveles se encuentra embebido en el nivel anterior (227-34). No obstante se puede usar también la definición desarrollada por Rimmon-Kenan, quien se refiere a narrativas de primer nivel, segundo nivel, etc., lo mismo que narradores de primer nivel, segundo nivel, etc. (91).

Desde esta perspectiva se puede hablar de un nivel **I** (primer nivel) en el que domina la voz de un narrador heterodiegético (extradiegético de acuerdo a Genette). Este narrador parece ser omnisciente, pues conoce todo acerca del protagonista, tiene acceso al contenido de las cartas que le envía la desconocida e incluso es capaz de detallar y describir los sueños que tiene Alex como consecuencia de todo lo que le acontece. Habiendo señalado la presencia de las cartas y los sueños en el relato, es posible hablar de la existencia de otros dos niveles. Uno es el nivel narrativo (segundo nivel) de las cartas que recibe Alex, mucho más poético y en el que se expresa la voz de M (narrador de segundo nivel) sin intermediarios. En dicho nivel, al que se denominará **I.a**, una voz lírica narra impresiones tanto de su propia vida como de la personalidad de Alex y del tiempo que compartieron juntos en Europa. Se trata de la voz de una mujer que rememora el pasado, una relación ya olvidada por el protagonista y al mismo tiempo habla de sus experiencias y de lo que acontece en su vida. Hay así mismo otro nivel narrativo, al que se le denominará nivel **I.b** (segundo nivel). Este nivel se encuentra contenido a forma de *mise en abyme* y ahí se pueden identificar los sueños del narrador que son descritos por la misma voz narrativa del nivel I (narrador de primer nivel).



Representación figurativa de los diversos niveles narrativos que coexisten como parte del mismo Campo de Referencia Interno en “Una muchacha loca como los pájaros”.

Se debe hablar también de un Nivel **0**, o nivel metanarrativo, en el que se destruye la ilusión mimética y de lo cual se hablará con más detalle después. Mientras tanto es necesario delinear estos niveles narrativos porque la manera en la que interactúan contribuye sin duda a la conformación de un cierto elemento fantástico que caracteriza a este relato, y es a la vez responsable de sus características anti-miméticas. Hay que destacar que a Iván Thays se le ha reconocido por crear ficciones con un elemento narrativo enrarecido y fantástico: “Adverso a todas las variantes del realismo” (25). “Una muchacha loca como los pájaros” no es la excepción.

Desde el inicio la voz narrativa del relato hace hincapié en la manera en la que se entrelazan los temas que se tocan en las cartas, cuyos pasajes siempre tienen relación o hacen alusión a alguna de las circunstancias que el personaje está experimentando en el momento:

las cartas llegaban donde sea que él se encontrara, como por arte de magia, con omnisciencia absoluta, lo que era muy sospechoso— pero tampoco desestimó la posibilidad de estar viviendo lo imposible. (132)

Este es el primer indicio de que el relato se apartará de las leyes de la casualidad y de que se crearán eventos que a pesar de su íntima significación no obedecen una sucesión verosímil. Al romper la línea causal, el relato crea en el lector expectativas de un orden distinto. A pesar de que la trama continúa siendo perfectamente coherente, existe ya un elemento desestabilizador del *realismo material* que en principio sustentaba al relato. La narración adquiere un tono onírico y a veces se tiene la impresión de que no es sino un inmenso sueño conteniendo dentro de sí otros sueños. El relato sabe explorar esta atmósfera enrarecida que conduce al tono poético e intimista que lo caracteriza.

Este ambiente onírico se sustenta en el entrelazamiento temático de los tres niveles, es decir, los acontecimientos en los que se ve envuelto el personaje (nivel **I**), los pasajes de las cartas (nivel **I.a**) y los sueños del protagonista (nivel **I.b**). Se puede considerar la interacción de estos dos niveles como una constante del relato. Para mostrar la forma distintiva en que dicho entrelazamiento opera dentro del relato se puede tomar como muestra aquel pasaje en el que, en una reunión al aire libre, organizada por el esposo de Fiorella, un ave golpea la cabeza de Alex. La escena toma lugar luego de que Alex se ha reencontrado con Fiorella y el mutuo acercamiento ha culminado en esa pequeña reunión de amigos. Alex se encuentra intrigado por la identidad de la mujer que envía las cartas, por lo que en esa reunión se encontraba abstraído y taciturno junto al fogón “hasta que un pájaro extraviado se estrelló contra su frente” (137). El relato señala que este acontecimiento “fue un buen motivo para una excelente anécdota que se

desarrolló —con múltiples matices— dentro de la reunión” (137). En todo caso la anécdota del ave es inmediatamente reforzada dentro del relato por el pasaje de una carta que, como es propio en todos los casos en los que aparecen, hay un desplazamiento al nivel **I.a** sin previo aviso:

...como tú, nunca sabré cómo comportarme con las personas. ¿Cuáles son los límites? Creo que él se quiere casar conmigo. Dice que es muy religioso —es católico como tu familia— y quiere que el compromiso sea bendecido por la iglesia. Pero yo no soy católica, yo no puedo entrar en las iglesias, tienen puertas muy pequeñas y mis alas se atascarían. Tú siempre me decías que si Dios hubiese querido que yo fuera religiosa no me hubiese dado estas alas... (137)

Después de este pasaje se introduce, también sin previo aviso, el nivel **I.b** en la narración. En este nivel se describen los sueños de Alex, y para el caso que ocupa, aquel que tiene relación directa con lo que le aconteció en la parrillada y con el pasaje de la carta apenas referido. Estos sueños, de manera similar a las cartas, se caracterizan por un hondo lirismo. En un sueño lúcido Alex se ve rodeado de aves que se estrellan contra los vidrios de una ventana al tiempo que van cayendo aturcidas hasta perderse hundidas en un paisaje nevado: “Alex veía el cuerpo aún cálido de las aves derretir la nieve hasta perderse dejando una mínima huella, un rastro imposible de seguir” (138). La alusión dentro del sueño a los sobres no se hace esperar. Se intuye que aparecen dentro del relato como alusiones simbólicas a las cartas que envía la desconocida. Así cuando en el sueño recoge el cadáver de un ave “en su pico llevaba el mismo papel violeta del sueño anterior pero con un nuevo dobléz” (138). Estos pasajes quedan enlazados por un nuevo

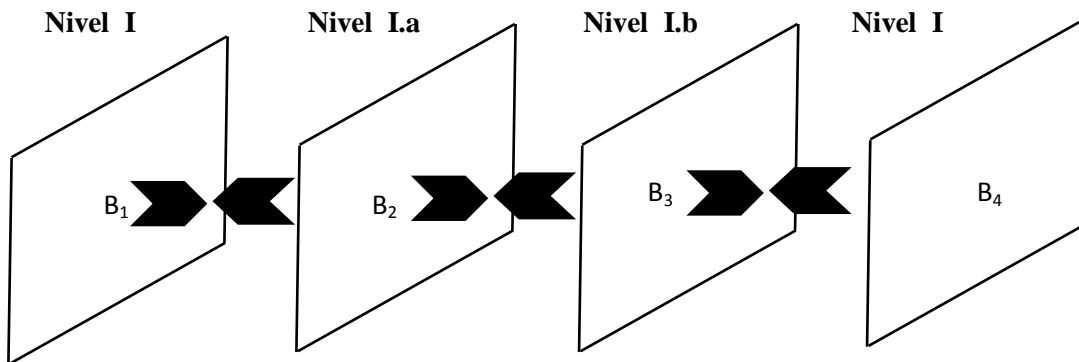
fragmento de las cartas, que de inmediato hace alusión a los sueños que han sido apenas referidos: “[...] *pero no creas en tus sueños. Tus sueños te engañan. Tus sueños te separan de las personas que amas*” (138).

Se podría decir que cada uno de los niveles se comporta como superficies especulares que reflejan elementos de algún nivel colindante dentro de la historia. Pero el reflejo no es preciso, se trata de *reflejos temáticos*. Al hablar de estos reflejos que contienen dentro de sí una idea o elemento presente en algún otro nivel del texto, no se puede sino hablar de auto-referencialidades. En este caso se trata de un texto que se cita a sí mismo continuamente de una manera velada y sutil para transferir una atmósfera poética. En este contexto se pueden mencionar las teorías de Lucien Dällenbach respecto a la intertextualidad de los textos. Dällenbach distingue “entre une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d’auteurs différents) et une intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre textes du même auteur)” (282). Aunada a la intertextualidad general y a la intertextualidad restringida Dällenbach reconoce una intertextualidad autónoma, en la cual el texto hace alusiones a sí mismo:

Circonscrit par l’ensemble des relations possibles d’un texte avec lui-même, le secteur de l’autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l’ont définit l’autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentielle (celle de fiction). (282)

Así, por ejemplo el fragmento de la carta toma prestado un marco de referencia del nivel superior, en particular el tema del ave. Mientras que en el nivel I el pájaro que

se estrella contra Alex lo saca de su ensoñación. Por otro lado en la carta la mujer habla de sus sentimientos en términos alegóricos utilizando un ave como motivo vertebrador. En esa carta las alas son un símbolo de su libertad en contraposición a las iglesias que son recintos cerrados que le impiden volar, de la misma manera que vuela la mujer en el cuadro de Tilsa.



Representación figurativa de los diversos reflejos temáticos entre los diversos niveles narrativos que componen el Campo de Referencia Interno de “Una muchacha loca como los pájaros”.

Ya anteriormente se había señalado la presencia de este elemento inclusivo en las obras visuales aludidas por el relato. Este motivo del ave sin duda puede estar conectado a otros marcos de referencia externos totalmente ajenos a la obra, como es el caso de arquetipos o símbolos culturales. A la hora de conectar la entramada simbología del relato se podrían jugar varias interpretaciones. En una entrevista se ha señalado este motivo recurrente, incluso Iván Thays ha brindado su posición al respecto: “Para mí el pájaro siempre fue la fragilidad, la locura y lo inasible” (Britt, 2004). Y es que la conexión del ave con el conjunto de relatos de los que forma parte (y con toda la obra de Thays) no pasa desapercibida.

En el relato están por tanto presentes la intertextualidad general, la intertextualidad restringida y la intertextualidad autónoma. El propósito no es limitar las posibilidades del texto, porque como se ha discutido ya, estos marcos de referencia no existen como entidades autónomas y *macizas*, sino que se diluyen fácilmente dependiendo de su construcción e interpretación de acuerdo a las expectativas y los marcos de referencia accesibles al lector específico. Después de todo, como señala Barthes: “[...] I is not an innocent subject, anterior to the text, one which will subsequently deal with the text as it would an object to dismantle or a site to occupy. This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite or, more precisely, lost (whose origin is lost)” (10).

Si se hace esta interpretación en cierto modo restringida de los conceptos de intertextualidad, es con la conveniente intención de apuntar en una dirección determinada. Ese punto al que se mira es la construcción no convencional de “Una muchacha loca como los pájaros”. En esta construcción se observa ya un procedimiento narratológico y estilístico, “una geometría” fundada en intercepción de marcos de referencia tomados de la tradición literaria, de la tradición plástica peruana, del cuerpo de la obra de Thays y, como se verá en breve, de otros relatos de la colección a la que este cuento pertenece. Las restricciones del concepto de intertextualidad para efectuar el análisis tienen un paralelismo con lo que señala Pfister, “Para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho y más preciso, porque puede ser trasladado a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados” (102).

Hay por tanto un entramado común y de corte simbólico, una intertextualidad que este cuento comparte con el cuerpo de relatos que constituye *Las fotografías de Frances Farmer*. De esta manera el campo de referencia **C** actúa como una estructura semiótica reflejante, no sólo de elementos contenidos dentro del mismo relato como ya se ha demostrado, sino también en los otros relatos (y otras obras de Thays).

La colección *Las fotografías de Frances Farmer* presenta cierta propensión a introducir nuevos paradigmas narratológicos que los apartan del *realismo material y mimético*. Algunos de estos relatos, como “La sombra bajo el rostro” o el de “Silencio de estrella”, por ejemplo, son extremadamente crípticos y están tan mínimamente detallados que es muy difícil construir un campo de referencia interno en base al cual extraer o reconstruir un significado totalizador o coherente. Quizás el caso más evidente en el cual el tema del ave es substraído con una elevada fuerza poética sea el relato “No necesariamente rubia”. Pero de igual forma el tema aparece reiteradamente en “El silencio de estrella” y en “Memorias del infierno y del viento”.

En el relato “No necesariamente rubia” se desenvuelven dos historias que corren de manera paralela. Por un lado está la historia de Laville, una figura pública a quien la policía interroga sobre la muerte de una mujer que llevaba su número telefónico en el bolsillo. La policía lo lleva a reconocer el cuerpo de la mujer. Él sólo quiere saber si ella era rubia. El nombre de esta mujer era Sarella. De manera paralela se desarrolla la historia de una mujer (al parecer alcohólica o desquiciada) que se encuentra en una casa junto al mar con una niña, su hija, que también se llama Sarella. La relación es tensa porque la madre maltrata físicamente a la niña, quien huye hacia el mar una tarde fría. Mientras camina por la playa encuentra a alguien de su misma edad caminando tal como

lo hace ella. Este encuentro entre las dos, cual si fuese un reflejo o un desdoblamiento del personaje, es poético y tiene un carácter casi onírico. De acuerdo al relato la otra niña lleva en las manos:

un ave del paraíso con una larga cola dorada, encendida bajo la luz, casi transparente. El ave y la niña temblaban por el frío. Había mucho viento...
—Mira—dijo suavemente a su madre—. Un ave. (49)

La parte correspondiente a esa sección del relato se detiene ahí. El símbolo del ave aparece como un desdoblamiento de la propia identidad y es al mismo tiempo un reflejo de la fragilidad de los personajes que aparecen indefensos, como es el caso de la niña. O, en el caso de “Una muchacha loca como los pájaros”, alineados de su entorno social, como es el caso de Alex, o aprisionados por las circunstancias, como es el caso de M. Se nota que “Una muchacha loca como los pájaros” funciona como una superficie reflejante que toma un elemento (o marco de referencia externo) para crear una intrincada configuración de reflejos. Estos reflejos recrean un espacio y una atmósfera cargada de un tono poético e intimista que es el sello distintivo del relato.

A pesar de su evolución lineal el relato queda interrumpido cuando Alex parte lejos de Lima rumbo a Europa. La voz narrativa, irónicamente, se declara incompetente para terminar el recuento. Ignora la información requerida para resolver algunas de las incógnitas más importantes del relato: “me faltan las cartas de M —sólo tengo las que Alex recibió en Lima—, me falta saber más sobre la hija de Fiorella, esa muchacha loca como los pájaros que leía a Dylan Thomas” (146). Curiosamente esta incapacidad para concluir el relato se debe a que esta voz narrativa, centro enunciativo antropomórfico dentro del relato, tiene un nivel de omnisciencia limitado: “Mi omnisciencia sólo alcanza

el cielo de Lima y eso es insuficiente para terminar la historia” (147). Este enigmático final presenta a una voz narrativa que construye el campo de referencia interno en base a lo que extrae de las interacciones de los personajes con el entorno, también ficticio, de Lima, Perú. Más allá de esa línea divisoria, que a fin de cuentas es completamente es una mera representación, no existe información que extraer. El narrador rompe el ilusionismo mimético revelando el armazón del relato que es a final de cuentas sólo recuento y descripción fundamentada en información parcial e incompleta.

B. Espacio-temporalidades múltiples y metalepsis en “Ladrón de niños” de Ricardo Chávez Castañeda

“Ladrón de niños” presenta la enigmática historia de Federico Frey, un escritor consagrado, confrontado con la publicación de una novela que le adjudica la crítica, el público y la prensa (pues es el supuesto autor) pero que él mismo no recuerda haber escrito. El texto inicia con las líneas que constituyen el centro de gravedad del relato: “Federico Frey pudo advertir antes la existencia de ese libro que venía firmando con su nombre pero que él no escribió” (13). De acuerdo al relato, Federico Frey es un escritor que recién ha regresado a la capital después de ausentarse debido a razones desconocidas. Lo importante de la llegada a ese “espacio” es la relación que Federico guarda con un libro que recién circula por la ciudad. Eventualmente el escritor descubre la novela (dada la naturaleza narrativa heterogénea del texto, la descubre en múltiples momentos durante el desarrollo de la historia y bajo circunstancias muy diversas). Es esta intersección, entre autor y novela apócrifa, la que desencadena el conflicto dentro del relato.

Ahora bien, este espacio no está delimitado unívocamente puesto que no se hace mención ni referencia a un sitio determinado. Sin embargo, el lector puede inferir que el universo que se está recreando guarda una relación de semejanza con alguna de las grandes metrópolis hispanoamericanas. Se puede intuir que se trata de la Ciudad de México, el texto mismo es capaz de recrear indirectamente esta referencialidad. Del mismo modo ciertos elementos de este campo de referencia interno recrean intencionalmente relaciones jerárquicas familiares y sociales. Federico Frey tiene una familia: una hija y un nieto (aunque el relato se encarga posteriormente de disolver estas relaciones y todos los puntos en los que se afianza la historia misma).

Hay una ideología particular que permea constantemente al relato: la del mundo literario. Este subuniverso o campo de referencia interno emerge también a partir de algunos cuantos anclajes que demuestran la intrincada trama que compone a un ambiente tal, con su bien conocida competencia y rivalidad. El personaje de Federico Frey aparece en el relato como figura literaria portentosa, cuya voz es un centro de gravedad tanto dentro del ámbito literario como del círculo de jóvenes becarios que dirige. Ocupa por tanto una jerarquía relativamente superior a los otros personajes de su entorno inmediato. La voz narrativa hace alusión a esta situación en varias ocasiones para acentuar la posición privilegiada que ocupa Frey: “Las manos de Federico Frey descendieron y se quedaron inmóviles sobre la mesa rectangular del Centro Literario. Él vio sus propias manos, pero sus manos también fueron vistas por todos los ojos que nunca lo dejan en paz. Él es el maestro; él ocupa la cabecera”¹⁴ (15). El personaje de Federico Frey interactúa con ese entorno o universo ficcional de manera tal que el lector puede considerar que los eventos que se desarrollan en la historia simulan un carácter realista por su coherencia y verosimilitud.

Al hablar de la conformación del campo de referencia interno **C₁** es necesario señalar la presencia de un segundo nivel narrativo **I₂**. Este segundo nivel posee así mismo un campo de referencia interno **C₂**, que guarda una estrecha relación con **C₁**. Se puede hablar de un condicionamiento mutuo por parte de estos dos niveles. **C₂** es mucho más reducido y compacto y se encuentra organizado de forma tal que crea la ilusión de un mundo material regido por los mismos principios de causalidad que caracterizan al nivel superior. De igual modo, **C₂** está compuesto de descripciones extraídas de la supuesta

¹⁴ Estos cambios de perspectiva o focalización son notables. Estas innovaciones narratológicas que sin duda le agregan un valor estético a la narración no son sin embargo las que nos ocupan.

novela de Frey que en principio lleva el título del relato, *Ladrón de niños* (el título de la novela apócrifa se irá reduciendo progresivamente).

Los acontecimientos que se desenvuelven en algunos de los capítulos que componen esta novela son descritos de manera un tanto vaga. Se podría decir que en este nivel sólo hay trazos minúsculos de personajes, espacios y una mínima relación entre ellos. Dentro de **C₁** se mencionan cuestiones referentes a la calidad estética de los textos que componen a **C₂**. Se les adjudica inclusive el calificativo de “obras maestras”. Es evidente que el texto conformado por **C₂** tiene una naturaleza *virtual* dentro de **C₁**. Con esto se quiere señalar que el texto es aludido de manera indirecta y en ningún momento, tal vez utilizando una analogía óptica, proyecta una auténtica *imagen* sobre **C₁**. Es decir, no existen citas directas extraídas del texto. Este procedimiento de ninguna manera es novedoso dentro del contexto de la literatura ni del cuento. La importancia de este nivel narrativo (que en el cuento se interpreta como un texto apócrifo de origen desconocido) reside en el hecho de que el mundo interno del que está constituido **C₂** tienen una relación muy significativa con el nivel narrativo superior en el que se desarrolla el relato **C₁**. Existe una profunda correlación entre ambos que, se diría, es el elemento clave del marcado realismo *antimimético* que distingue a “Ladrón de niños”, como se verá más adelante.

Los episodios que conforman **C₂**, y a los que se hace alusión dentro de **C₁**, sólo describen las interacciones de una serie de personajes, a saber niños, con variados entornos y realizando actividades diversas. Estos fragmentos de argumentos de historias guardan mucho en común. Cada uno de los capítulos de la novela se encamina hacia el momento previo en el que los niños son violentados por un personaje desconocido. Las

intromisiones de dicho personaje invisible interrumpen súbitamente la narración dentro de la novela aludida sin que se llegue a realizar la agresión:

El primer capítulo terminaba cuando uno de aquéllos salía de una tienda con un enorme pliego de papel que le impedía ver el suelo; otro capítulo cuando aquel huérfano escuchaba desde el interior de un cuarto de baño las pisadas cada vez más audibles. (21)

Ese personaje invisible y omnipresente es el misterioso “Ladrón de niños”. A pesar de su ausencia domina los episodios de la novela apócrifa. Es de hecho una presencia en ausencia que ejerce una influencia determinante no sólo en la conformación de la estructura virtual de \mathbf{C}_2 , sino también en la de \mathbf{C}_1 . Eventualmente se discutirá este traslape entre los dos mundos.

Hasta aquí puede ver que el campo de referencia interno \mathbf{C}_1 está parcialmente constituido de marcos de referencia externos f_k , espacios, relaciones, jerarquías, personajes, que recrean una espacio-temporalidad literaria, simulación de un mundo ordenado de acuerdo a leyes coherentes y lógicas, es decir, de un corte *realista material*. Lo mismo se puede decir de la estructura virtual \mathbf{C}_2 a la que constantemente se hace alusión dentro de \mathbf{C}_1 . Sin embargo, es en la conformación de estas dos estructuras, es decir, en su organización novedosa en la que se destacan los mecanismos que utiliza el relato para renunciar a este aparente mimetismo, fragmentándolo y desasociándolo de este conjunto ordenado y aparentemente cartesiano. Para poder hablar del *realismo antimimético* que destaca en el relato es necesario tomar como punto de partida determinados parámetros que son transgredidos al exceder ciertos lineamientos de la convención literaria. Ésta no es más que una normativización de procedimientos

narrativos dentro de un horizonte de expectativas que recrean y simulan escenarios de corte realista. Es, al mismo tiempo, la responsable de ocultar a los ojos del lector el edificio y los artefactos que constituyen el relato. “Ladrón de niños” se encarga de develar muchos de estos procedimientos por medio de una serie de técnicas que denotará a continuación. Entre ellas se puede destacar sin duda (1) una espacio-temporalidad múltiple o bifurcada, (2) el traslape y fusión de niveles narrativos (y por tanto de universos literarios), y en menor medida (3) la metanarración.

El relato presenta por un lado una estructura narratológica que la vincula con el *realismo mimético*. Es decir, presenta muchas de las técnicas que no exceden un cierto marco de expectativas delante del lector, sin producir el menor nivel de extrañamiento. Siendo así, el relato posee una estructura que podría fácilmente analizarse utilizando los conceptos clásicos de *orden* y *duración* elaborados por Genette (el relato presenta retrospectivas y prospectivas de tipo anticipatorio y una progresión lineal). No obstante, aunado a este *realismo mimético*, el relato manifiesta una constante bifurcación de espacio-temporalidades. Ésta es de hecho la técnica narratológica distintiva y dominante en la creación del espacio literario que distingue a “Ladrón de niños”. Si bien puede aceptarse que los puntos limítrofes para la distinción de lo antimimético dentro del relato son arbitrarios, la elección de los parámetros para resaltar la transgresión narratológica es justificable si revela algunos de los aspectos más significativos y ricos del relato. No obstante la ramificación del campo de referencia interno \mathbf{C}_1 que ocurre por diversos senderos, el relato no llega a perder por ello una cierta coherencia argumental.

Es imperativo señalar que los parámetros narratológicos clásicos se utilizan simplemente como líneas fronterizas para conocer los alcances del texto. Se trata de

herramientas que ayudan a revelar las vías por las cuales, como Richardson señala, las narrativas no-convencionales “preclude, deny, or confound” (“Beyond Story and Discourse” 47). “Ladrón de niños” entraría en la categoría de las narrativas abiertamente anti-miméticas definidas por Richardson, es decir, aquellas que “follow fluid, changing conventions and create new narratological patterns in each work. In a phrase, natural narratives produce the defamiliarization of the basic elements of narrative” (“What is Unnatural Narrative Theory” 34). De acuerdo al marco teórico que se ha desarrollado para el análisis de los relatos, no son las técnicas narratológicas en sí las responsables de este anti-mimetismo. El efecto es producto de la interacción del texto con el lector, pues este último se encuentra ante patrones que no ha convencionalizado y que exceden un límite de expectativas en cuanto a ciertos patrones narratológicos pero también en cuanto a lo que se asume como lógico o real.

Richardson considera este tipo de narrativa no-mimética, y el término lo vincula al hecho de que las técnicas espacio-temporales que manifiesta no pueden representar eventos del *mundo real* (ya se ha discutido que esta noción de la realidad está mediada por coordenadas culturales): “Though nonmimetic, they nevertheless bear a dialectical relationship to the concept of mimesis, since it is only through that concept that we can understand its violation” (“Beyond Story and Discourse” 48). Para este análisis ya se ha descartado esta conexión directa entre referente y texto. Sin embargo, Richardson apunta en una dirección acertada al reconocer que algunas de estas narrativas anti-miméticas presentan aspectos novedosos en la temporalidad. A pesar de que no crea un marco teórico específico, reconoce la existencia de relatos cuyo carácter abiertamente transgresor, de corte no mimético, descansa en la configuración de su temporalidad.

Narrativas que se resisten a un análisis genettiano. Entre estas temporalidades están algunas que se pueden identificar en “Ladrón de niños”. Una de ellas es la temporalidad *combinada o fusionada*: (conflated) “A distinctively contemporary construction is that in which apparently different temporal zones fail to remain distinct, and slide or spill into one another” (50). La otra es la *dual o múltiple*, en la que predomina más de una temporalidad simultáneamente. Richardson no desarrolla un aparato teórico específico, sino que sólo señala un conjunto de narrativas en las que el tiempo aparece configurado de manera anómala.

Desde el inicio del relato existe la sugerencia de una trama argumental con el potencial de desdoblarse siguiendo diversas vías —que divergen o se interceptan— y de mostrar aspectos significativos de la historia con cada nueva bifurcación. No bien entrado el relato ya aparecen sugerencias meta-narrativas que apuntan en dirección a esa multiplicidad de senderos y a una compenetración de los diversos planos representados por **C₁** y **C₂**:

¿el pluscuamperfecto "hubiera" multiplica de verdad las direcciones de un evento o sólo ofrece atajos para llegar a la misma mesa fría, a la venda tensa sobre los ojos y al tarareo cada vez más audible de alguien que se aproxima? (20)

Estas alusiones en un inicio enigmáticas, como “la venda tensa sobre los ojos”, son las primeras intromisiones o *prolepsis*¹⁵ dentro del campo de referencia **C₁** de situaciones que en realidad tienen lugar dentro de la novela apócrifa **C₂** pero que ya aparecen sugeridas incluso antes de que sean planteadas o enmarcadas dentro de su respectivo universo

¹⁵ Prolepsis según la definición de Genette: “any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later” (40).

ficcional. Se trata de aspectos que a pesar de su aparente hermetismo serán determinantes para el argumento de la historia (de esto se discutirá con mayor detalle en breve).

Para comprender la manera en la que el relato consigue la multiplicidad, es necesario seguir con cierto detalle la sucesión de acontecimientos que afloran conforme éste evoluciona. El relato inicia representando a un Federico Frey que, al cabo de haber regresado de un viaje, pasa junto a la librería del aeropuerto sin percatarse de la existencia de la novela apócrifa *Ladrón de niños*. Al llegar a su casa nuevamente omite la posibilidad de leer el periódico, donde aparece en primera plana la inesperada publicación de la novela. No obstante, al llegar al Centro Literario, en donde dirige un taller literario de jóvenes becarios entregados a la creación, se percata desde su butaca de la realidad del libro¹⁶. Ante el sorpresivo encuentro abandona el Centro Literario sin dar explicaciones.

Es aquí en donde el relato presenta uno de los núcleos narratológicos que caracterizan su campo de referencia interno. Desde un inicio se sugiere que el relato está conformado por la intercepción de múltiples universos ficcionales. A partir del momento en que Federico Frey se encuentra *por primera vez* con el libro en el Centro Literario el cronotopo del relato inicia una serie de bifurcaciones:

[...] *Federico Frey bajó del avión, llegó por accidente a la librería del aeropuerto y allí supo que acababa de publicar una novela que nunca escribió. Fue una reacción extraña. Comenzó a recoger los libros que ociosamente dominaban la mesa de novedades como si se sintiera avergonzado. (En otro de los ramajes del pluscuamperfecto no hubo tal*

¹⁶ El relato se encarga de explotar continuamente este encuentro sorpresivo con la novela y las consecuencias que ello tiene para el protagonista.

vergüenza sino novelas cayendo al suelo; a veces el rostro del niño de los ojos fuertemente vendados portada arriba [...] (18)

En el pasaje citado se encuentra planteada la siguiente ramificación de eventos a partir de los cuales se irán creando otras ramificaciones. Se prefigura así aquella rama en la que (i) Frey no descubre el libro sino hasta el momento en el que uno de los becarios le pide el autógrafo, aquella en que (ii) Frey encuentra el libro en los aparadores de una de las librerías del aeropuerto, y (iii) una ligera variación en la que después de percatarse del libro, las copias de este último caen del aparador (es de notar nuevamente la referencia al niño de los ojos atados). Cabe destacar que en estas descripciones la voz narrativa está oscilando entre dos planos. Esta voz no sólo señala trazos del argumento del relato, sino que también define y expone explícitamente su estructura multidireccional: “Es posible que otros cauces del 'hubiera' desembocaran también —y por eso no tiene caso recrearlos— en la planta alta de la casa de Federico Frey” (18). Por un lado narra las acciones que acontecen en cada uno de estos espacios literarios, islotes de universos paralelos, y, al mismo tiempo, hace una distinción entre ellas y las organiza. Es decir, habla de la existencia de estos ramajes desde un plano que no puede estar contenido en ninguno de ellos. Es por tanto una voz metanarrativa \mathbf{C}_0 que coexiste con cada uno de estos universos ficcionales paralelos pero al mismo tiempo, los trasciende.

La proliferación de ramajes temporales converge algunas veces por distintos senderos en el mismo episodio. De esta manera muestra no sólo su cualidad temporal “múltiple” sino también “conflated”. Así, por ejemplo hay un Frey (i) que llega al Centro Literario N_1 , descubre el libro y posteriormente llama a su agente N_{22} . Mientras que otro

(v) lo descubre en el aeropuerto y llega directamente al mismo evento N_{21} ¹⁷. Por otro lado un Frey (i), y otros que han descubierto el libro desde su llegada al aeropuerto (ii), (iii), arriban a su estudio literario N_3 a conjeturar sobre la naturaleza del libro y a constatar su autoría comparándolo con un manuscrito.

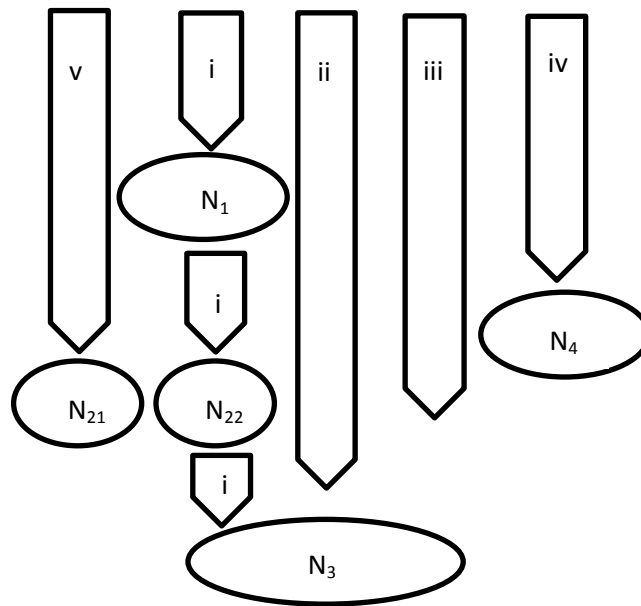


Diagrama que representa de manera cronológica la constante bifurcación del universo narrativo de “Ladrón de niños”.

Estos sitios $N_1, N_2, N_3, N_4...$ en los que se interceptan los diversos Frey no son sino espacios de convergencia, nódulos de encrucijada en los que colapsan las réplicas del personaje. La continuidad de Frey es la interceptación de esas réplicas, la fusión de sus otras posibilidades narrativas, de ese conjunto de “hubieras” cuya multiplicidad nunca llega a ser expresada en términos numéricos dentro del relato pero que no obstante avanza progresivamente hacia un potencial desenlace.

¹⁷ Este par de eventos son en realidad réplicas. Pero dentro del relato aparecen representados dos veces con ligeras modificaciones.

Si por un lado las diversas versiones del personaje colapsan, llegando por distintos senderos a un espacio común, en el relato también resalta la repetición y la variación de eventos. Con esto último se quiere decir, un nódulo de convergencia que se presenta reiteradamente con ligeras variaciones y al cual se llega también por distintas vías. Este caso es evidente en la escena en la que Frey, inmediatamente después de descubrir la novela en el Centro Literario llama a su agente (i) para saber quién había enviado el libro N₁₂ a publicar, algo que nuevamente vuelve ocurrir cuando otro de los Freys (v), que jamás visitó el Centro Literario, llama al editor con la misma intención N₂₂. En ambos casos la escena es casi idéntica, presentando mínimas variaciones. “—¿Quién les dio el libro? —preguntó sin abrir los ojos. / —¿Don Federico, es usted? —se escuchó la voz del otro lado de la línea telefónica” (23). Este diálogo está en contraposición con el reproducido por una escena similar “—¿Quién les dio el libro? —preguntó con un ronco murmullo. / —¿Don Federico, es usted? / —¿Quién les dio *Ladrón de niños*?!” (24).

Si bien este sistema de bifurcaciones es una constante en la estructura general del relato que reaparece continuamente y en cierta manera le da a su desarrollo temporal un carácter múltiple, no representa en sí mismo la totalidad de los factores que contribuyen a la anomalía y al cargado antimimetismo de este relato. Porque después de todo cada una de estas temporalidades siguen en su conjunto una progresión lineal. En conjunto con esta historia en racimo se conjugan otros elementos de los que ya se ha hablado pero que no se han analizado. Uno de ellos es el progresivo desmantelamiento y la gradual degradación de la historia, la renuncia paulatina a la estructura cohesiva que en un principio le confería cierta unidad al relato. El otro elemento es la constante intromisión, fusión, superposición o entrecruzamiento de los dos niveles narrativos o campos de referencia

internos, el del relato C_1 y el de la novela apócrifa C_2 que se cita constantemente dentro del anterior.

El primero de ellos es la escena de la reunión literaria $\{N_5, N_5'\}$ en la cual, según se describe, “coincidieron al menos dos de los posibles Federicos Frey desde sus respectivas secuencias temporales” (25). Con un Federico Frey que (vi) desconoce la manera en la que llegó ahí; otro, tal vez cualquiera de los anteriores (i), (ii), (iv), que ya se encuentra apercebido de la existencia del libro desde la llegada al aeropuerto; y otro que aun la ignora por completo y que de hecho la *redescubre* ahí, cuando un grupo de jóvenes se acerca al escritor para pedirle que autographe la novela (vii). Estos tres personajes de Frey, confrontados con el libro, reciben una sorpresa de distinta manera. Uno de ellos, por encontrar el libro por primera vez N_5 . Los otros dos Freys, que habían pasado horas analizándolo en su estudio intentando recordar cuándo lo habían escrito N_5' , ante el cambio súbito en el título (y seguramente en la estructura): “Sólo eso, *De niños*” (29), es el nuevo título del libro que lleva uno de los jóvenes en la reunión.

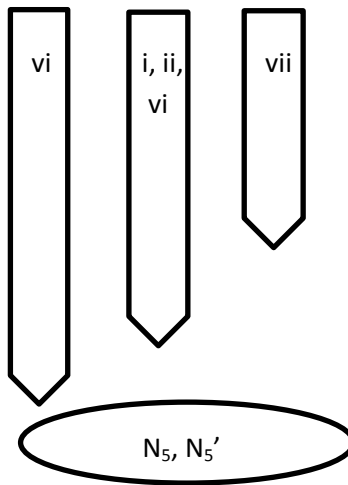


Diagrama que representa la bifurcación e intercepción de los diversos universos narrativos de “Ladrón de niños”.

Los acontecimientos dentro de la novela apócrifa **C₂** tienen un impacto muy significativo en el otro nivel **C₁**. No se trata de intromisiones directas o explícitas, en las que coexistan en un mismo plano personajes ficcionales de diversos niveles narrativos. No hay un contacto entre personajes, sino que se trata de repercusiones simbólicas, como si cada erosión de la novela *Ladrón de niños* tuviera como consecuencia la progresiva degradación del campo de referencia interno, y por lo tanto, del mundo ficcional representado en el relato mismo, “Ladrón de niños”. Cuando la novela comienza a desaparecer también desaparece la realidad en la que se encontraba afianzado el personaje de Federico Frey, —o la continuidad de las sucesiones de personajes de Federico Frey que han logrado llegar hasta ese punto del relato—. Haciendo una ligera prospección, esto es particularmente cierto en la escena siguiente que tiene lugar en la casa de su hija. Ahí, después de haber perdido el conocimiento por congestión alcohólica y escuchar las conversaciones en torno a él y su libro, el primer objeto, en una serie de muchos, desaparece: “Federico Frey intentó beber de nuevo pero no halló la botella. Acababa de tenerla entre sus manos; la acababa de poner en su boca. No estaba en sus manos; no estaba en ningún sitio visible de la recámara” (33-2).

Por otro lado, el entrecruzamiento literario se hace ya evidente en la escena de la reunión literaria. Ahí, alguno, o varios de los Federicos Freys se percatan que algunos de los invitados discuten sobre la estructura de su novela y la manera en la que oculta la identidad del potencial asesino, del ladrón de niños. De manera simultánea, Frey vuelve su atención a una invitada, que no dejaba de mirarlo, a quien considera una mujer joven “pero era una niña, apenas una niña no mayor de doce años” (30). Estos encuentros entre Frey, y los niños, son el indicio del potencial deslizamiento del campo de referencia **C₂** de

la novela virtual *Ladrón de niños* hacia el campo de referencia **C₁**. En algunos momentos se llega a pensar que el propio Frey es el asesino, el asesino retratado en la novela que no escribió. No obstante el relato no deja de jugar con esta región de ambigüedad que surge de esta intercepción e interconexión de planos.

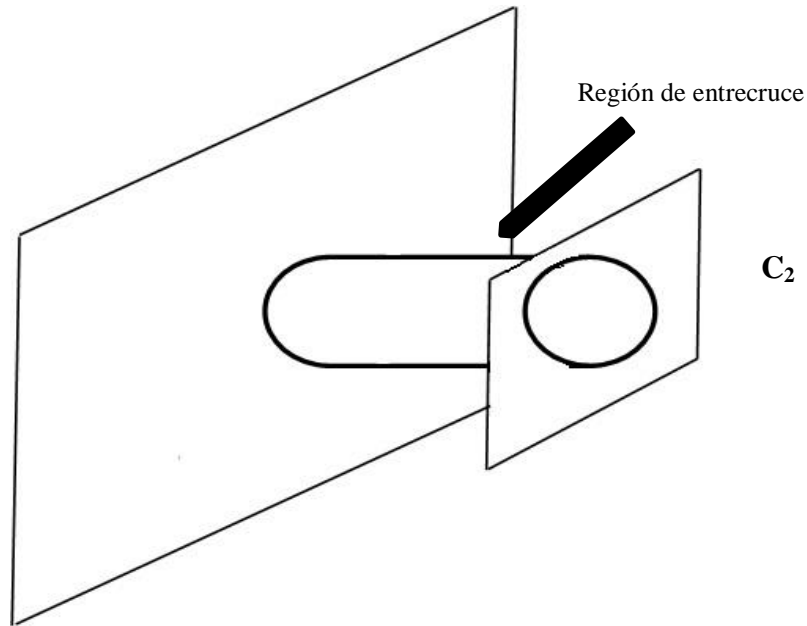


Diagrama que representa la intercepción (metalepsis) de los campos de referencia internos respectivos de *Ladrón de niños* y “Ladrón de niños”.

Se está ante un caso de *metalepsis*, definida según Genette como “any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse [...]” (*Narrative Discourse* 234). En este caso, sin embargo, no es Federico Frey quien se comunica con sus personajes, sino que parece haber deslizamientos o zonas de entrecruce entre ambos niveles. Entre los campos de referencia de **C₁** y **C₂**. Por tanto es conveniente hacer una distinción entre *metalepsis* retórica (a la que Genette hace alusión) y *metalepsis* ontológica. Este segundo tipo de *metalepsis* a diferencia del primero, según lo define Ryan “opens a passage

between levels that results in their interpenetration, or mutual contamination” (*Avatars* 207). Es decir, hay un paulatino nivel de fusión entre las historias de los diferentes niveles y no sólo la apertura de ventanas entre un nivel y otro que eventualmente se cierran. Existe una continua ambigüedad y *contaminación*.

Al apuntar a esta conexión entre ambos niveles y analizarla con mayor atención se hace evidente su relevancia dentro del relato. Desde el inicio se anuncian ciertas simetrías entre los dos niveles —a manera de *prolepsis*— que no logran comprenderse sino bien adentrado el relato. Este traslape entre los dos planos se encuentra inclusive en las narraciones del espacio físico de la casa de hija de Frey: “No había allí dentro ningún indicio para identificar la residencia de un escritor. La austeridad tenía algo de pueril, como esos dibujos infantiles que reducen una casa a un par de ventanas y una puerta” (14). Algo que sugiere que el universo en el que se desenvuelve el supuesto autor del libro, no es sino un reflejo de los espacios que se encuentran referidos dentro de la novela. La atmósfera espacial representada tiene ciertos rasgos infantiles, ya que se asemeja a un dibujo creado por un niño pequeño en el que sólo hay mínimos detalles. El relato presenta estas composiciones fractales, un espacio en enigmática consonancia con un dibujo infantil producto del nieto de Frey. La habitación de Frey guarda una conexión simbólica con esos dibujos. En esta misma escena, al inicio, se hace una descripción del dibujo:

Veinte minutos permaneció Federico Frey contemplando el dibujo de su nieto. La escena representada ofrecía pocos detalles: una escalera, la balaustrada y, entre los barrotes, las piernas de alguien que descendía. Al

pie de la hoja estaba escrita una rima tonta: «Abre los ojos, sigue bajando.
Cierra los ojos, sigue bajando». (15)

El dibujo en realidad hace alusión al misterioso ladrón de niños que aparece representado por las piernas anónimas que bajan la escalera. Es esa misma “rima tonta” la que escucha uno de los niños al momento del ataque inminente. En dicha dirección hay también otra conexión y quizás la más inescrutable del relato. Esta es la que guarda Frey con su nieto. Frey no sólo observa los dibujos y la habitación infantil de su nieto, quiere también hacerse cargo de él cuando su hija está ausente. La hija se niega argumentando que es un trabajo para una niñera: “Cómo te voy a molestar con algo así. Con el niño; con su nieto. De eso le hablaba su hija como si se tratara de un extraño” (28). No obstante, el relato introduce un elemento de incertidumbre, una variación siniestra, que hace dudar de las buenas intenciones de Federico Frey al mismo tiempo que crea reflejos dentro de los dos planos.

Finalmente el entrecruzamiento entre los dos planos se vuelve sin duda inminente en el episodio de la librería, en el que reiteradamente varias versiones de Federico Frey convergen. Esta escena presenta, lo mismo que en N₁₁, N₁₂, versiones distintas del mismo suceso. En ella se revela de manera inminente no sólo el paralelismo entre novela y relato, sino también el progresivo e inevitable desvanecimiento del espacio que hasta ese momento estructuraba la totalidad del mundo ficcional de la obra. Este Federico, secuencia ininterrumpida de otras réplicas que pasaron por el Centro Literario, descubre que la novela que recordaba haber colocado en la guantera ha desaparecido: “como si un libro pudiera perderse así entre la tarjeta de circulación, un par de manuales y algunas papeletas de la gasolinera” (34).

Esta situación da cabida a varios escenarios. En uno de ellos hay un Federico Frey que se dirige a la librería con la intención de recuperar la novela que acaba de desvanecerse de la guantera del auto. Este desvanecimiento está vinculado de manera simbólica con los cambios que ya comienzan a operarse dentro del libro. Entre ellos el hecho de que la empleada de la librería no logra encontrarlo porque el título ha cambiado, y en realidad se ha reducido: “Se llama *Niños...* Sólo eso, *Niños*” (35). Este episodio está complementado por aquel en el que otro Federico Frey, “sin peinar y sin perfume” (35), se sienta a analizar la novela en alguna mesa del segundo piso del edificio de la librería percatándose de los múltiples cambios que se han operado en ella: “El ladrón fue sustraído con el acortamiento del título pero también con los recortes irrecuperables de cada episodio” (36). Esta progresiva disolución del libro está complementada con la aparición de un tercer Frey que busca el libro en la librería sólo para descubrir que en realidad no existe. Tampoco existen ninguno de sus libros anteriores, ni mucho menos un autor de nombre Federico Frey: “ninguno de los cuatro títulos aparecía en la computadora, «¿Dice que son tuyas las novelas?»” (41).

A la par con la disolución del argumento de la novela, Frey comienza a sufrir una serie de circunstancias anómalas que amenazan con anularlo a él como personaje junto con el relato. Los ejes coordinados que definían inicialmente al personaje son trastocados. Se encuentra de pronto que su familia ya no existe: su hija, y el nieto —cuya relación sumamente misteriosa y compleja el relato nunca llega a esclarecer del todo— de pronto desaparecen de la historia. Al menos la casa en la que habitaba junto a ellos ya no existe o tiene otros dueños. Al teléfono con el que se comunicaba o creía comunicarse con su hija responde una mujer que no lo reconoce como padre. La voz narrativa

omnisciente empieza a dismantelar este universo ficcional. Esta anulación es descrita en primera instancia como una eventual desaparición de los objetos que componen ese espacio físico “Federico Frey se quedó mirando el sol a través del cristal de la caseta telefónica. Algo le había pasado al sol, se veía opaco, como si dentro del mismo sol, atardeciera” (39). El espacio y los objetos que lo componen comienzan a desaparecer en concordancia con la desaparición del misterioso ladrón de niños en la novela.

El relato contrae todas las posibilidades narrativas que había creado y sustituye paulatinamente este espacio de causalidades por el vacío. Al final el relato, por medio de una analepsis, retoma una de las escenas interrumpidas que no progresaron hasta el final. En dicha escena un Frey hacía de un parque de niños el lugar de sus reflexiones después de haber encontrado el libro N₄. Ahí analizaba los temas del libro, la incompletitud y la parquedad del mismo salvada sólo por la fuerza estilística de las narraciones. Ese breve episodio ya sugería que el mundo contenido dentro de la novela, ese mundo caracterizado por niños que son víctimas de un personaje desconocido, podía permearse hasta alcanzar indirectamente a Frey, es decir, al autor mismo. Al divagar sobre el libro y contemplar a los niños concluye: “Cualquiera de estos pudo estar en la novela” (21). Es en esta misma escena, retomada el final del relato, en donde Frey descubre no sólo la desaparición de los niños, sino también de los objetos que le rodean. Lo que comenzó siendo una contracción absurda de la novela apócrifa, con reducción del argumento, contracción del título y la erradicación del misterioso ladrón de niños, se desliza al nivel del relato mismo: “la fotografía se diluyó sin violencia, y luego el libro y sus piernas y la banca y el seto de donde nunca salió aquel niño” (41).

Esta interconexión de ambos niveles narrativos y campos de referencia internos se hace del todo evidente al final. Con esto se entiende que la anulación de un mundo literario implica el colapso del otro universo, del otro nivel. En contraposición, la existencia aparentemente acausal de uno (en este caso la misteriosa novela) tiene como consecuencia la constante creación de nuevos escenarios y universos por los cuales discurren los dobles del personaje. Obviamente la contracción de ese libro conlleva también la aniquilación de los múltiples personajes que pueblan este universo literario multidimensional: “Todos los Federicos Frey se quedaron solos en una oscuridad impenetrable” (41).

“Ladrón de niños” se presenta como un relato que crea su alto nivel de extrañamiento gracias a que explora nuevos campos de referencia delante del autor, no sólo una cronología múltiple, y una naturaleza meta-reflexiva de la narración, sino también por medio de los sutiles y paulatinos entrecruzamientos de los niveles embebidos dentro de la narración. Este entrecruzamiento llega a crear tal ambigüedad que es difícil diferenciar la *ficción* de la *realidad* dentro del relato.

C. Hologramas y fragmentos en “El paseo internacional del perverso” de Héctor Libertella.

La obra de Héctor Libertella es un ejemplo de literatura disruptiva, aquella que abandona el concepto de mimesis como representación de un referente y como acto comunicativo. Se ha dicho que la literatura de Libertella está cerrada sobre sí misma, con un significado que se oscurece, se oculta y se pospone de manera indefinida. Ariadna Castellarnau refiere que la obra de Héctor Libertella está dominada por “personajes, acciones, hechos que aluden sólo a sí mismos, que no poseen referente alguno, invisibles, puros fantasmas al fin” (59). Y es que la literatura de Libertella es en extremo exigente con el lector. Sin duda requiere su total atención, no para lograr esclarecer una trama que no existe —o si existe no se encuentra apoyada en alguna convención canónica o clásica— sino para percibir el lenguaje lúdico por el puro placer del juego combinatorio estético. En este respecto Castellarnau señala que Libertella “define al lector deseado (ideal) como aquel que viene a constituir la lectura como una práctica silenciosa “entre dos en un palacio” (62).

Para Prado la obra de Libertella crea una nueva idea de la literatura, “una filiación que cruza el Hermetismo y el Barroco, desde Hermes Trimegisto a Góngora” (63). Este hermetismo se asoma por supuesto en el relato bajo consideración, “El paseo internacional del perverso”. En éste existe una expresa voluntad de devaluar las formulaciones más arraigadas del género, la presentación, el nudo y la resolución que generalmente se asocian al recuento de una historia.

Hay en el relato, como su nombre mismo lo sugiere, una continua perversión del lenguaje. Ahí la función comunicativa pasa a un segundo plano y el texto sobresale por los contornos, las contorsiones y las fisuras del lenguaje. Es lo que Severo Sarduy llama

“la transformación, la alquimia, la *perversión* de un discurso en otro” (9). En esta contracción del lenguaje, en este abandono de su capacidad comunicativa en favor de sus cualidades expresivas, la trama se vuelve accesoria. El relato reluce como mimesis aristotélica que parece no substraer o calcar un referente.

Ante una narrativa como la de Héctor Libertella es fácil llegar a creer que el espacio que crea es totalmente autónomo, y que las referencias a un referente exterior son crípticas o están del todo veladas. De hecho es posible aproximarse a él careciendo de los marcos de referencia externos necesarios para hacer las conexiones que contribuyen a la conformación de su campo de referencia interno **C**. No obstante, hacer esto equivale a perder los detalles de un universo ficcional vívido y lleno de colorido que alude a referencias culturales y a espacios físicos concretos. Por tanto, independientemente de estas concepciones en torno a la literatura de Libertella, que cierran al relato sobre sí mismo, y que no son sino alegorizaciones de una literatura diferente y disconforme con la estructura de las literaturas canonizadas o de mercado (a estas últimas según el mismo les llama literaturas “adolescentes”), es posible recuperar ciertos elementos realistas de los que el relato está compenetrado. Sin duda en el relato se asoma ligeramente un *realismo* de corte *material* que es posteriormente fragmentado, subvertido, y vuelto contra sí mismo. Son dichos elementos realistas los que le confieren al relato una estabilidad mínima y un referente espacial y temporal. Por lo tanto es preciso señalar y delimitar los confines o los vértices a los que el relato hace alusión y en los que contiene ese universo anómalo que presenta delante del autor.

El relato se encuentra aglomerado por una serie de temas que lo estructuran. La primera prueba de referencialidad se debe encontrar en los espacios colectivos a los que

el relato se refiere. Es sin duda el lector atento, ocupado en la tarea de la reconstrucción, quien es capaz de decodificar los espacios, las anécdotas y las referencias culturales que se suceden. El espacio recreado dentro del relato está compuesto de lugares comunes que son reiteradamente mencionados. Sirven como anclajes y puntos de contención, delimitan el universo en el que se desenvuelven las acciones de los personajes. El primero de ellos es por supuesto Argentina, y en particular la alusión a “el Puerto de Ingeniero White” (19). El relato se ubica geográfica y temporalmente, porque también hace alusión a los complejos industriales que forman parte y dominan el paisaje del puerto: “desde su reposera se observan estos alambiques enormes que destilan humo sobre un mar de petróleo” (51).

Los espacios no se encuentran delimitados a las coordenadas locales, sino que continuamente se expanden. La mención de algunas ciudades, como Nueva York, Las Vegas, Veracruz, Londres, etc., parece ser una constante de la obra aun cuando la referencia que se hace de ellas es por lo menos absurda cuando no paródica: “Cabalgando cabalgando hacia New York hago escala, de pronto, en un Laboratorio Perfecto: pongo pie en Las Vegas y aterrizo para siempre en un cajón de 20 pisos” (35). Aunado a estas locaciones cosmopolitas el relato destaca por la presencia y detallada descripción de espacios privados: “5 sillones de terraza que rodean un mesón repleto de bebidas, frascos vacíos, vasos arracimados” (30).

La presencia de estos espacios no es casual, sino que todos ellos se aglutinan en torno a un tema común, la biografía. El puerto de Ingeniero White, que se encuentra en la ciudad de Bahía Blanca, es la ciudad natal de Héctor Libertella. Sin embargo, no es el propósito de este estudio confundir la voz narrativa (una voz contradictoria y llena de

fisuras), que constantemente delimita y amplía los límites de este universo ficcional, con la del autor. Lo que se pretende en cambio es señalar que un leitmotiv que vertebra este relato es la biografía ficcional a pesar del aparente hermetismo que lo distingue. El relato recrea una ficción biográfica con un tono profundamente irónico y paródico, pero sin renunciar a un cierto lirismo. A pesar de que la palabra biografía ni siquiera aparece dentro del relato, no están exentas, por ejemplo, las alusiones a la crónica familiar: “—Escribilo. Aunque te lleve 30 años. Aquí alguien debe ser nuestro cronista familiar” (44).

Sin embargo, se trata de una *biografía* o *crónica* distinta, ya que el tiempo no discurre de manera lineal ni progresiva. En lugar de avanzar de manera lineal hacia una culminación, el relato está dominado por una serie de imágenes comunes que se reconstruyen incesantemente en base a variaciones, pero siempre desde perspectivas distintas y contradictorias. Su obra tan emparentada con la biografía es lo que Laura Estrin considera “producto de un desdoblamiento ensimismado, [que] da paso a una biografía que no es expuesta sino que sobreviene, contraria a toda imagen estable” (53). La fuente de estas imágenes es un breve epígrafe medievalista y alquímico atribuido a Pseudo-Aureolus Theophrastus, que data, supuestamente, de 1526. En el nombre se reconoce a Paracelso, famoso alquimista, médico y estudioso de lo oculto durante el renacimiento. El prefijo de *pseudo* hace pensar en un texto apócrifo. Este epígrafe habla de la creación de un hombre bebé por medio de una serie de procedimientos mágicos que consisten en encubar “un frasco de perfume vacío” (17) con esperma humano al calor del “vientre de un caballo por 35 años” (17), alimentarlo después por la misma cantidad de tiempo “con sangre humana” bajo idénticas condiciones, para obtener al final “un verdadero niño” (17).

Es a partir de dichos temas que se comienza a construir una narración en la que se observa, aunque de manera muy vaga, una comparación alegórica entre la vida del narrador y el epígrafe mencionado. El carácter biográfico del texto está conectado de manera bastante paródica con algunos de los elementos de este epígrafe. Se puede decir que el relato, como biografía, es la resolución de la fusión entre los referentes externos A_1 que lo componen y los elementos del epígrafe A_2 . Generalmente las biografías inician con el nacimiento del individuo al que se refieren, pero también suelen remontarse a los antecedentes familiares y hablar de alguna genealogía y de los antepasados. El relato no mantiene necesariamente ese orden, pero sin duda la alusión al nacimiento y a los antecedentes se encuentran presentes y son continuamente mencionados o evocados. También afloran cuestiones biográficas, como por ejemplo, la influencia de los padres o familiares, en este caso, el padre y el abuelo, en las actividades de la voz narrativa: “*Me dice: mire, Muchacho, con este dado de madera le voy a representar un estudio. Ahí adentro deberá escribir el libro que le encargó papá*” (41). Del mismo modo hay sugerencias a un viaje, a una carrera académica, a determinados lugares y sitios comunes, a la inmigración y a los antepasados, al ascenso económico y a la genealogía de una familia. Lo que queda por responder es la manera en la que el relato ordena estos elementos para conformar el campo de referencia interno. En este ordenamiento anómalo se encuentran las características que distinguen su cargado *realismo antimimético*.

El relato renuncia a las convenciones genéricas que favorecen la trama. Se apoya en una elevada opacidad narrativa, que si bien se encarga de sepultar la trama, es también la responsable del admirable brillo estético del texto. Dada la opacidad del lenguaje, es difícil hablar de un argumento o de la evolución de acciones pues lo que predomina es la

concatenación y sucesión de secuencias. Es decir, el campo de referencia interno está caracterizado por elementos que extrae de un referente, pero la organización de los mismos no permite que los eventos dentro del relato evolucionen de manera progresiva hacia un desenlace. A pesar de esto, el relato presenta una elevada coherencia interna. Se podría decir que los eventos se aglutinan siguiendo una lógica no lineal bastante definida y que le brindan su peculiaridad narratológica y estética. Es por tanto imperativo tratar de comprender algunas de las técnicas por medio de las cuales se caracteriza ese universo auto-contenido. Las peculiaridades más relevantes son (i) la ausencia de fábula, (ii) el cronotopo *holográfico*: imágenes compuestas de variaciones incesantes en torno a algunos temas que predominan en el relato, (iii) y las anomalías en la focalización que resulta en un discurso paradójico u opaco.

1. Ausencia de fábula y hologramas

Para trazar una cartografía de esta espacio-temporalidad se pueden traer a la mesa las teorías sobre la indeterminación narratológica elaboradas por Emma Kafalenos, en especial aquellas relacionadas con el concepto de *fábula*. Se entiende por *fábula* “una abstracción de los eventos dentro de una narración, ordenados en secuencia cronológica y causal, y concebida como ontológicamente no expresada en ningún medio” (380). Es decir, la fábula es el resultado de las interacciones del lector con el texto. Por medio de las intercepciones de los diversos marcos de referencia se crea una historia, una progresión cronológica coherente de eventos. Ahora bien, Kafalenos define dos tipos de indeterminación cronológica dentro de la *fábula*, la primera “(*fab A*)” (394) es aquella en la que es imposible asignarles funciones a determinados eventos dentro del relato; y, la segunda, (*fab B*), aquella en la que es posible asignarles funciones, mas al ser dichos

eventos contradictorios es imposible establecer una cronología debido a la presencia de repeticiones y contradicciones.

El relato “El paseo internacional del perverso” parece gravitar en torno a estos dos tipos de ambigüedad, pero más pesadamente en torno a la segunda definición: el relato está fundado en una serie de imágenes comunes que se reconstruyen incesantemente en base a variaciones, pero siempre desde perspectivas distintas y algunas veces contradictorias. Severo Sarduy habla poéticamente del relato como “una simulación del espacio que puede sustituirse, sin residuos, al espacio original: hologramas perversos” (10). El carácter holográfico del relato se infiere del hecho de que parece crear su espacio-temporalidad ficcional debido a esa incesante serie de variaciones que se orquestan en relación a unos pocos temas bases. Estos temas le adjudican a las secuencias una función. Es decir, se aglutinan una serie de ideas y conceptos específicos en torno a ellos. Sin embargo, no es posible asignarles una cronología. En el relato el tiempo no fluye ni progresa linealmente, ni los eventos se encaminan en ninguna dirección determinada. Simplemente transmutan y se superponen constantemente, permutando imágenes y significados.

Antes de discutir y analizar la alegoría del holograma en el relato, habría que recordar la definición del proceso holográfico. Un holograma surge del procedimiento en el que una imagen se captura desde múltiples perspectivas para que al momento de ser reproducida adquiera un carácter tridimensional. El holograma se convierte en una placa filmica, una especie de negativo en cada uno de cuyos puntos queda contenida toda la información de un objeto desde múltiples perspectivas.

Esta holografía puede ser comprendida como una superposición de imágenes. Espacios y motivos similares son descritos desde perspectivas distintas a lo largo de las secuencias narrativas que componen al relato. En este caso se puede tomar como ejemplo la descripción de los complejos industriales del puerto de Ingeniero White. Allí, utilizando una metáfora espacial y lumínica, como si el puerto fuera realmente recreado en la consciencia del escritor, se vuelve, una y otra vez, a incidir el haz narrativo sobre ese espacio. Lo único que varía es el ángulo de incidencia. En el caso del complejo industrial, están las secuencias que aparecen tanto en las páginas 21, 30, 39, 51 y 85-6.

Para contrastar la forma en la que estos espacios se vuelven a recrear continuamente en distintas secuencias narrativas basta con analizar tres de ellas. La primera corresponde a la descripción del puerto de Ingeniero White. Una alusión en conexión con la vida del narrador, probablemente sus primeros años de vida en la ciudad de Bahía Blanca a la cual está refiriéndose:

Al fondo de esa dársena de mala vida aparece, sobre el paño de arena, un cobertizo apretado y hundido entre los alambiques imponentes del complejo hidroeléctrico y los silos llenos del trigo y el maíz que algún barco se llevará a Europa. (21-2)

La secuencia anterior muestra la primera imagen del complejo industrial y el puerto que domina la playa. Se trata del paisaje que se contempla desde la casa del protagonista. El mismo espacio está representado en otra secuencia interesante. En ella la voz narrativa se auto-representa como un hipotético personaje envejecido que contempla el mismo panorama industrial que contamina y afea la bahía. Estas variaciones utilizan un marco externo de referencia común, en este caso el puerto, el sector industrial del puerto

de Ingeniero White y lo conectan o asocian con otros elementos, también recurrentes, dentro del relato. Nótese por ejemplo la intercepción entre este espacio físico y los elementos sustraídos del epígrafe:

A los 70 años, el viejo que pude haber sido me espera con su 10^o vaso de whisky del día, mientras desde su reposera observa estos alambiques enormes que destilan humo sobre un mar de petróleo. (51)

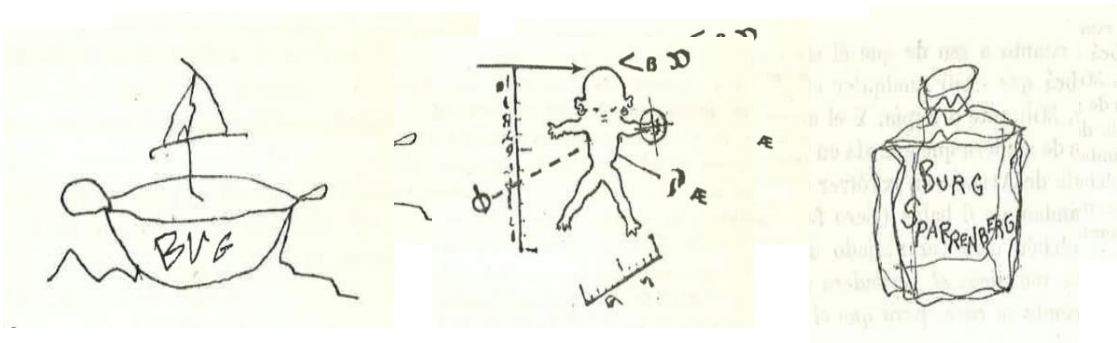
Una de las características de “El paseo internacional del perverso” no es sólo el uso reiterativo de un mismo tópico o idea, sino el entrecruce de estos elementos con otros que también representan una constante en el relato. Estas imágenes despliegan múltiples capacidades semánticas producto de la continua variación:

Ahora es de noche y escucho por afuera, en este ambiente de pesebre, gruñidos de perro sobre los muelles. Y veo más allá, a través del vidrio, los altos alambiques del complejo hidroeléctrico. Y el mar, un mar impresionante que da tristeza. Y además suaves movimientos de superficie, olor de sentina de barco y el latido de un síncope en este *pequeño* cuerpo (¿ya dije que soy etrusco?). Allá lejos son monumentales esos aparatos metálicos que destilan humo cada 3 minutos. Se asoman imponentes y erguidos sobre unos tamariscos que separan el sector industrial de este pobre playón abandonado, que es todo mi paisaje; mi resaca de todos los días. (85-6)

Estas imágenes se suceden y se entrelazan como variaciones incesantes pero sin una función específica ya que no es posible colocarlas sobre un mapa cronológico. Las cualidades holográficas del relato se perciben en el multiperspectivismo con el que la voz

narrativa regresa sobre un mismo espacio: en este caso el puerto de Ingeniero White. En la primera secuencia, por ejemplo el narrador describe el espacio físico desde una postura omnisciente. En la segunda lo hace indirectamente a través de un personaje en el que él mismo se desdobra utilizando la tercera persona. En la tercera secuencia analizada lo hace desde una perspectiva en primera persona. Aunado a esto “El paseo internacional del perverso” se caracteriza por la atemporalidad. Los acontecimientos, las imágenes y las relaciones descritas se transmutan contantemente sin dejar rastro de continuidad.

Este entrelazamiento de la narración es evidente no sólo con los elementos del epígrafe, sino que se extiende también a otras áreas de texto. El relato, y gran parte de la obra de Libertella en general, explora como elemento estético el uso de imágenes dentro del texto. Estas imágenes no son arbitrarias ni causales, sino que son en sí elementos por medio de los cuales se entreteje el relato. En los pasajes antes citados se revelan elementos tales como el “barco”, el “10º vaso de whisky”, o “el latido de un síncope en este *pequeño* cuerpo”. Son estos mismos elementos lo que se encuentran sugeridos por las imágenes que acompañan al texto.



Imágenes tomadas del relato “Paseo internacional del perverso”. Estas imágenes que se asemejan a dibujos infantiles se encuentran intercaladas con el texto a lo largo del relato.

En el relato no hay por tanto evolución temporal y predomina en cambio la superposición de imágenes y secuencias. Se puede tomar cualquier párrafo del texto para comprobar esto: “Afuera llueve; hay restos marinos de algas y esqueletos de pescado, un Bote Grande que alguien abandonó hace siglos y muchísimas botellitas tiradas en derredor: como si fueran sus hijos” (101). En este caso, las ideas de la contaminación del puerto, el barco, las botellas y el hijo se encuentran engarzadas para crear una imagen polisemántica que las aglutina. Eso es en realidad lo que el texto devuelve constantemente, imágenes que se transmutan.

La idea del holograma no resalta sólo por la estructura narratológica fragmentaria y en constante fuga del relato. Existen también alusiones directas y metafóricas que sugieren una condensación del tiempo y una contracción del espacio. La voz narrativa habla de “presenciar mi vida en un largo metraje, salvo que un fotograma loco nos achica los tiempos y me superpone con ellos; nos hace uno” (32). Una imagen muy similar se repite en varias ocasiones introduciendo variaciones ligeras: “—Pero papá, ¿no te das cuenta? Ese, ése es el tiempo exacto del *inconsciente*” (44), se lee en uno de los pocos diálogos que aparecen en el relato para referirse a la atemporalidad y la no linealidad de los acontecimientos. Del mismo modo se lee en otra secuencia: “Todos, en fin, y todos los hechos se dan en un instante” (81). Con ello se revela el juego intrincado de transmutar ideas e ir retomándolas y reprocesándolas: “me ha llevado mucho tiempo presenciar de punta a punto final mi película, pero yo sigo aferrado a este solo fotograma” (93). La voz narrativa se refiere al fotograma porque este despliega una concatenación de imágenes que parecieran sugerir movimiento pero que no obstante condensan en la misma placa fílmica una serie de acontecimientos. Casi al final del relato

se lee del mismo modo: “O sí por el pasadizo de este féretro viaja hacia el hoyo un niño que atesora entre los dedos el fotograma de su vida” (95). El fotograma en el relato aparece como símbolo de la biografía. Un espacio en el que colapsa el tiempo y en el que el presente, el pasado y el futuro coexisten.

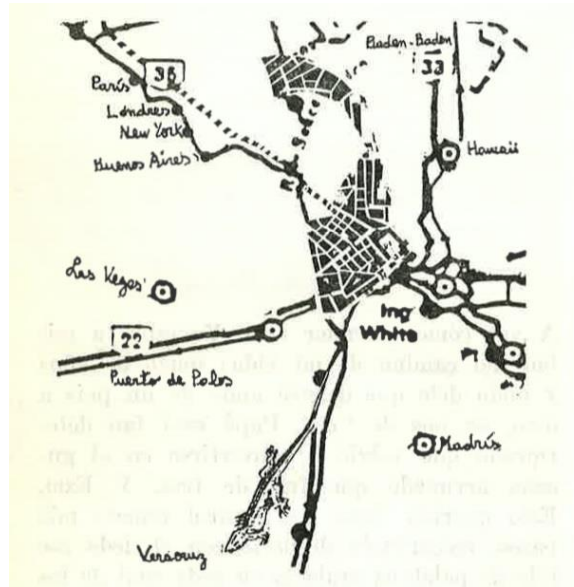


Imagen parte del “Paseo internacional del perverso”, representación figurativa de un mapa del puerto de Ingeniero White.

El hecho de que el espacio también se encuentra compactado resalta también de manera simbólica en el relato y esto es más evidente en una de las imágenes en la que se encuentra representado un mapa. El mapa en este caso emula las mismas características de la narrativa, toma marcos de referencia externos asociados a referentes "reales", pero la da un carácter anómalo al presentarlos de una manera no convencional. El diagrama muestra una serie de ciudades aledañas. Se trata de ciudades tan dispares como Buenos Aires, Las, Vegas, Madrid, Hawái o Puerto de Palos (las ciudades que la voz narrativa visitó durante el transcurso de sus 35 años), que aparecen como ciudades periféricas. En

contraposición, es el puerto de Ingeniero White quien domina el centro del mapa. Los trazos, de un carácter onírico, parecen ser más la representación simbólica de las andanzas de la voz narrativa que la imagen de algún referente.

2. *Anomalía y paradoja en la voz narrativa y la focalización.*

Del mismo modo que en el relato predomina la fragmentación de la fábula y la compresión temporal y espacial, así mismo destaca la anomalía y la paradoja en la voz narrativa y en la focalización. Aquí conviene hacer una pequeña pausa para comprender el alcance y las diferencias de estos términos. Por narrador se entiende ese centro desde el cual se origina un discurso narrativo que crea personajes, acciones, secuencias y eventos dentro de un texto. Generalmente es una entidad a la que se le confieren atributos antropomórficos como si se tratase de un narrador oral. De esta fuente intratextual emanan todas las referencias tanto personales como espacio-temporales que figuran en el texto. Coste lo ha definido como “el sujeto de la enunciación” (166).

Por otro lado la focalización es un concepto desarrollado por Genette para crear una distinción con respecto al narrador y responder a dos preguntas distintas “la pregunta *¿quién ve?* y la pregunta *¿quién habla?*” (186). Estas dos preguntas reformuladas significan lo siguiente (i) *¿Quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* (ii) *¿Quién es el narrador?* El término focalización responde a la primera pregunta. Por lo tanto Genette distingue entre tres tipos: focalización cero: narrador > personaje (el narrador sabe más que el personaje), focalización interior: narrador < personaje (el narrador sabe menos que el personaje, y focalización exterior: narrador = personaje (un narrador protagonista) (188-9). El concepto no ha estado libre de controversias y su discusión detallada está fuera del alcance de este estudio. Este

análisis no busca la disección estructuralista, sino mostrar la manera en la que el relato escapa dichos parámetros a través de su marcada inestabilidad narratológica. Sin embargo, el formato del ya bien conocido sistema de ecuaciones desarrollado por Bal será de especial utilidad para el análisis. Donde (N) es el narrador, (F) el focalizador y (A) el agente (41).

Para comprender la inestabilidad de la voz narrativa es suficiente analizar algunos pasajes del relato. Dentro del relato existe un narrador que hace recuentos de su vida. Al inicio la voz narrativa hace una descripción del espacio físico que le rodea, la bahía del puerto de Ingeniero White, seguido de lo cual habla de su hogar: “Y adentro de ese cajón, por último, vivo yo, cubriendo con todo mi cuerpo los embates de entrada y salida al mar” (22). Esta es una voz narrativa en primera persona u homodiegética. El narrador y el focalizador son idénticos $N=F$, puesto que el narrador describe los espacios físicos (A) desde su propia perspectiva. Es de notar un cierto nivel de extrañamiento producido por las descripciones en presente simple en contraposición al tiempo biográfico, generalmente en pretérito o imperfecto. Esta postura homodiegética es posteriormente remplazada por una heterodiegética y el narrador se refiere a sí mismo en tercera persona: “Aquí está el chico, de aquel entonces, lejano; adentro de ese cobertizo de madera lleno de resacas y suciedad” (23). Es interesante la manera en que el narrador se refiere a sí mismo como la imagen de lo que un día fue. Este personaje, no obstante, es observado desde el presente, porque el pasado es revivido. Si el tiempo se encuentra dislocado también lo está la focalización. El relato juega a intercambiar la perspectiva, que oscila entre narrador y personaje: “Y mientras come observa a través del vidrio ese paisaje que acabo de describir como si yo estuviera observándolo desde hace 70 años” (24). En este

caso ya ha habido una transformación de los parámetros, X (el narrador) relata que Y (el chico de aquel entonces) observa a Z (ese paisaje). Sin embargo, de inmediato hay un traslape y el narrador se convierte nuevamente en homodiegético siendo el mismo un hipotético focalizador: “como si yo estuviera observándolo desde hace 70 años” (24).

Este tipo de narración se niega a asentarse en un solo sujeto. Lo anterior no hace sino dificultar la antropomorfización de la voz narrativa. Al renunciar a un centro enunciativo el sujeto se diluye y ya no es posible determinar quién habla. Lo que queda es un discurso opacado por paradojas y por los continuos virajes en la voz narrativa que sorprenden y desorientan al lector. Para contemplar esta ambivalencia narrativa basta analizar diversas secciones de uno de los pasajes en la que el relato hace alusión a los tres personajes que dominan su trama, el hijo, el padre y el abuelo:

A los 70 años, el viejo que pude haber sido me espera con su 10° vaso de whisky del día, mientras desde su reposera observa estos alambiques enormes que destilan humo sobre un mar de petróleo, [...]

Qué curioso, tiene en sus ojos el mismo rigor matemático de este joven que durante no sé cuánto tiempo paladea 3 botellas de 3/4 litro de vino, cada cual de 11°, los 3 días por semana que debo salir a algún "festejo" (?)

[...]

Ahora es, apenas, un tremendo vómito de tomate en medio de este blanco laboratorio donde yo le di su vida. Escucho que está gritando: *ayúdame, papá, se me reventó algo en el vientre: Viejo Muchacho, caray, viejo ulceroso.* (51-2)

De inmediato se aprecia el carácter volátil de la voz narrativa. En el primer párrafo hay un narrador en primera persona que se refiere al abuelo. El abuelo es a su vez el focalizador del reiterativo panorama industrial del puerto, pero la voz narrativa es al mismo tiempo focalizadora del paisaje creando una paradoja. En el segundo párrafo el personaje del abuelo es comparado con “este joven”. El personaje del joven no es otro sino el narrador mismo desdoblado, es decir, se focaliza a sí mismo como si se tratase de otro, para luego focalizarse nuevamente desde una posición homodiegética. La paradoja que se crea en el tercer párrafo es evidente. Quien ha nacido en el laboratorio no es sino el narrador mismo. Sin embargo, habla de la creación de este ser (relacionado con el epígrafe y la imagen ya discutidos) desde la perspectiva del padre. Cuando el feto pide ayuda al padre, el padre le responde como si se estuviera dirigiendo al abuelo. Esta transmutación de los personajes y los cambios de focalización en la voz narrativa le impiden al lector crear una imagen coherente y estable de lo que sucede debido a la interminable transmutación de personajes y puntos de vista. Martín Kohan le llama a esta cualidad de la narrativa libertelliana de renunciar a una perspectiva estable “el borramiento del yo y su reinscripción en el nombre propio; el juego literario en su inutilidad y como derroche; el privilegio de una pura superficie sin volumen y sin adentro” (94).

Se ve por tanto, que a pesar de que este relato contiene imágenes, y referentes de un corte realista, utiliza diferentes mecanismos para impedir que el lector consiga una imagen totalizadora, que llegue a crear un recuento de los hechos, que substraiga una fábula. Esto lo logra por medio de diferentes mecanismos, entre ellos la progresiva concatenación y transformación de imágenes y por la total negación de un sujeto

narrativo unificado que pueda estructurar y dar orden a este recuento, en donde el tiempo y el espacio parecen haberse fragmentado y condensado.

D. Concierto de voces en “Días de ira” de Jorge Volpi

“Días de ira” forma parte de la colección de relatos del mismo título *Días de ira: Tres narraciones en tierra de nadie*. El relato recae en una región intermedia, entre lo que podría considerarse un relato largo y una novela breve, lo que en francés se conoce como *nouvelle*. Comparte por tanto características tanto de la novela como del cuento. Esta hibridación es en parte responsable de su notable dimorfismo con relación al género del cuento. El relato presenta la historia de un urólogo con una vida aparentemente acomodada y estable al lado de su esposa (Carolina) y su hija (Miranda): “Su vida conyugal es normal en apariencia. De hecho todo parece normal en su vida. Inteligente, lógico, ecuánime” (101). Sin embargo, la aparente tranquilidad de su vida familiar y profesional se ve perturbada un día, cuando rompiendo el código ético de su profesión, decide entablar una relación romántica con una de sus pacientes: “La conoce por casualidad. A ella, la cantante de *blues*. [...] Se convierte en su paciente y, a partir de entonces, él no logra sacarse su imagen de la cabeza” (100). Dentro del relato hay dos personajes más, uno de ellos Hugo, amigo del urólogo, y otro al que se le llama “el escritor”. Éste último juega un papel determinante en la trama del texto.

Con el entendimiento de que este relato escapa de esa frontera difusa catalogada como relato convencional o clásico, conviene en primer lugar rastrear algunos de los elementos que lo estructuran y lo estabilizan semánticamente. Es decir, identificar los elementos que conforman su campo de referencia interno **C**. En términos de lo que Henri Mitterand denomina cronotopo cultural, es decir, “cualquier universo humano substancialmente determinado por el tiempo y el lugar, así como cualquier visión, cualquier representación homogénea de un tiempo y de un cosmos” (93), se puede decir

que el relato busca recrear un espacio-tiempo que en mayor o menor medida se encuentra afianzado en elementos *realistas*. Con esto quiere decirse que el relato recrea una época contemporánea¹⁸.

Por tanto las situaciones que se plantean y se recrean dentro del relato, jerarquías familiares, sociales, espacios, se corresponden con imágenes mentales coherentes del mundo contemporáneo, al menos desde una perspectiva positivista. En las contradicciones, las voces misteriosas con cambios constantes en la perspectiva que algunas veces llegan inclusive a cuestionar la veracidad de lo que se relata radican sus características de narrativa no convencional, es decir, en la manera en la que el relato organiza estos elementos.

Además de estos elementos que el relato toma de su entorno, uno de los marcos de referencia externos más afianzados dentro del texto es una obra extraliteraria, la novela de Salvador Elizondo, *Farabeuf* (1965). El relato abre con un epígrafe de la novela y conforme los acontecimientos evolucionan se vuelve evidente que “Días de ira” retoma motivos y estructuras de esta obra para conformar su propio universo ficcional. El epígrafe (anticipatorio del desenlace) muestra algunos de los aspectos que comparten en común: “Pero... ¿De quién es ese cuerpo que hubiera amado infinitamente y cuya carne hecha jirones había cobrado tanta realidad dentro de aquella casa [...]?” (30). Dentro del contexto de “Días de ira” ese breve párrafo hace alusión a los protagonistas y a la situación que representa el clímax del relato. Si bien es cierto que “Días de ira” acepta una lectura autónoma que puede prescindir del texto de Elizondo, es interesante asomarse

¹⁸ Muestra de ello se encuentra desde el lenguaje informal por medio del cual se expresan los personajes hasta ciertas alusiones culturales fácilmente identificables como pertenecientes a un periodo determinado y a los paradigmas científicos a los que hace alusión.

a la serie de paralelismos entre las dos obras para comprender con más profundidad su estructura. De hecho, es posible sugerir como se mostrará a continuación, que a partir de algunas de estas semejanzas el relato conforma con mayor intensidad su carácter de narrativa no convencional.

La primera vertiente que se puede reconocer y que une a estos dos textos es sin duda la relación que guardan los personajes que se desenvuelven en las ficciones de ambos textos. En la novela citada, Salvador Elizondo utiliza como modelo a un personaje histórico, Louis Hubert Farabeuf (1841-1910), y toma como referencia un manual quirúrgico sobre amputaciones¹⁹. En *Farabeuf* los personajes son por un lado Farabeuf mismo, quien se encuentra en París visitando a una enfermera que posiblemente sea su amante. La enfermera está obsesionada con la idea de ser cercenada viva a partir de la fascinación que despertó en ella una fotografía²⁰. En la imagen se observa a un hombre chino, Fu Chu Li, personaje histórico, siendo ejecutado a través del castigo de los cien cortes por haber asesinado a un príncipe. *Farabeuf* juega con la ambigüedad, pues nunca se sabe si lo que se lleva a cabo dentro de la habitación entre Farabeuf y la enfermera es la consumación de un acto erótico o un juego sádico-masoquista (también con connotaciones eróticas) que finalmente la lleva a la muerte.

¹⁹ Una de las brújulas que utiliza esta novela para conformar su espacio literario es un manual escrito por el mismo Farabeuf titulado *Precis de Manuel Operatoire* (1889). El manual describe procedimientos quirúrgicos para efectuar amputaciones lo mismo que instrumentos quirúrgicos con los que se llevan a cabo estas tareas.

²⁰ La fotografía existe aunque no fue tomada por el Farabeuf histórico. Aquí se puede señalar lo que al respecto dice Rolando J. Romero respecto a los elementos históricos que conforman a *Farabeuf* no obstante las discrepancias históricas: “la intención de Elizondo es acoplar la historia a sus propios fines estéticos. Por ejemplo, aunque históricamente Fu Chu Li y el doctor Farabeuf nada tienen que ver entre sí, Elizondo los relaciona para hacer del trabajo quirúrgico una metáfora del suplicio, y de ambos, metáforas de la escritura” (407). Esta relación entre suplicio y escritura aflora también en “Días de ira”.

De esta relación binaria entre los personajes de *Farabeuf* surge un motivo estructurador de “Días de ira”. En este caso, Leo, el urólogo, es un personaje análogo al doctor Farabeuf, mientras que la cantante de *blues* encuentra su correspondencia con la enfermera. Ambas obras comparten un espacio gnoseológico similar de acuerdo a María del Carmen Bobes Naves quien estudiando el espacio ficcional literario la define como aquella categoría “que permite situar los objetos y los personajes por referencias relativas (185)”. Comparten además otro espacio semántico común, la medicina, por lo que los dos textos exploran la estetización de discursos ajenos a la literatura, en este caso el concerniente al área médica²¹. En el caso de *Farabeuf* aparecen referencias a la parafernalia médica, en especial a herramientas e instrumentos utilizados para la amputación de miembros, “[...] y la sierra de cadenilla de Gigli, otro complicado producto de la inventiva médica mediante la que se ha solucionado para siempre el molesto problema del serrín óseo” (12-13). En *Farabeuf* hay la intención de crear una atmósfera saturada de tensión y apoyada en esta imagería médica para mantener latente la posibilidad de una violencia que nunca se manifiesta de manera explícita. En una dirección similar más no idéntica “Días de ira” se distingue por la intromisión de discursos propios de la ciencia médica. Estos párrafos aparecen en cursivas para resaltar de algún modo sus propiedades de injerto textual que no obstante estructuran y delimitan el relato:

El nombre de hidrofrenosis se aplica al proceso patológico resultante de una dificultad en la salida de la orina desde el riñón. Se caracteriza por la tensión de la pelvis y cálices del riñón con retención de orina, lo que

²¹ Esta es una característica recurrente en la obra de Jorge Volpi, prueba de ello es la reiterativa elaboración de ficciones que toman como base algún tema científico, filosófico, psiquiátrico e inclusive económico.

puede conducir a veces a atrofia del parénquima renal, anulando su función y convirtiendo el órgano en un saco fibroso... (92)

El pasaje anterior, ejemplificación de otros que aparecen en “Días de ira”, comparte con el texto de Elizondo un aspecto muy significativo, este es, el carácter escabroso, que busca exponer los recovecos del cuerpo con la intención de desacralizarlo. Algo que ya ha sido señalado por Norma Villagómez Rosas, al hablar de la presencia del cuerpo dentro de la obra de Elizondo y del dominio de su prosa. Según Villagómez en *Farabeuf* Salvador Elizondo “conjuga lo erótico con lo sádico para echar abajo el castillo, arquetipo cristiano del cuerpo como morada celestial inviolable” (200). Sin embargo, este aspecto que a Elizondo lo conecta con los autores de la literatura maldita, es en ambas obras la exploración de un tema vital, el mal. En *Farabeuf* es la auscultación de su esencia misma y en “Días de ira”, el planteamiento de su inexorable existencia y su coexistencia con el espíritu humano. En el relato se lee una referencia explícita a este hecho en una de esas secuencias metanarrativas que lo distinguen: “El libro: una novela sobre la locura, la impotencia, el miedo. Su fin es constatar la ubicuidad del mal” (97). Ese cuestionamiento a la existencia de un principio perverso que se recrea en destruir aflora también en boca de los personajes. En este caso, a través de Miranda, la hija de Leo, que lo cuestiona sobre su existencia: “—¿Existe el diablo, papá?” (97).

Ahora bien, en *Farabeuf* hay un juego erótico entre los personajes. Es un erotismo que compara el orgasmo con la muerte, en el entendimiento de que en ambas experiencias el individuo anula el sentido de discontinuidad y separación con el mundo producto de su individualidad y finitud. Del mismo modo están latentes las equivalencias entre el goce erótico y la tortura, teorizando sobre la erradicación de la línea divisoria entre tormento y

éxtasis: “Ahora estás aquí. Me perteneces en la medida en que tu muerte es la desnudez de mi cuerpo tendido al lado de tu cuerpo. La desnudez no es sino un signo de tu disolución” (*Farabeuf* 161). Es lo que Raúl Carrillo-Arciniega una “violencia ejercida sobre el cuerpo femenino [que] tiene como resultado la muerte pero antes el lucimiento de la carne, y con él el gozo, la unificación y el restablecimiento de un orden primigenio” (82). Para unir estos dos polos Elizondo se apoya principalmente en las alusiones simbólicas sustentadas en un lenguaje lírico perfeccionado hasta reducirlo a sus elementos mínimos.

Por su parte “Días de ira”, retoma para sí y emula ese erotismo partiendo de las ideas expuestas en *Farabeuf*. En el relato también se manifiesta el binomio sacralización/profanación en torno al cuerpo y el tema de la búsqueda de un éxtasis absoluto que sólo puede encontrarse en la tortura que conduce a la muerte. En el relato afloran constantemente las alusiones eróticas, sin embargo la narrativa de Volpi carece de la fuerza expresiva y la imaginería surrealista y poética que distingue a la de Elizondo. Lo que predomina en cambio es un lenguaje directo que se distingue más por su crudeza que por su efusividad poética: “Paso mis manos encima de ella, toco sus labios, deslizo mi palma sobre su cuello y sus senos, acaricio sus pezones. Humedezco mis dedos en su vagina, bajo la mancha espesa de su pubis” (89). “Días de ira” devuelve constantemente estas imágenes eróticas descriptivas. Se intuye ya el marcado paralelismo entre la novela y el relato. Aunque “Días de ira” se encuentra desprovisto de la alegoría característica de *Farabeuf*, en donde lo omitido tiene un peso más substancial que lo que se expresa.

Sin embargo, al hablar de la atmósfera anómala y enrarecida de “Días de ira” hay una característica específica que retoma de *Farabeuf*. Esta propiedad es emulada dentro

del relato y contribuye de manera determinadamente en la organización de su distintivo campo de referencia interno **C**: la inestabilidad de la voz narrativa. *Farabeuf* gira en torno a secuencias reiterativas y algunas veces contradictorias. Eventos similares son reconstruidos desde perspectivas distintas por voces narrativas anónimas. En el relato uno de los mayores enigmas es la identidad de estas voces que constantemente transmutan su identidad y perspectiva. Esta inconsistencia hace que muchas veces no sea posible determinar quién narra: “Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies en los descansos o su respiración jadeante, llegando hasta donde tú estabas a través de las paredes empapeladas” (9). El caso citado, uno de las múltiples configuraciones que adopta, representa a una voz que narra en tercera persona y al mismo tiempo interpela a un personaje no identificable en segunda persona. Otras veces la voz se dirige al personaje de Farabeuf mismo, siendo sólo posible especular sobre la identidad de la voz que narra: “Es usted una persona en extremo meticulosa doctor Farabeuf. Esa meticulosidad ha contribuido, sin duda, a hacer de usted el más hábil cirujano del mundo” (10). Se está ante una voz narrativa que se niega a adoptar un locus definido. Esta multiplicidad en la identidad del que narra es del mismo modo uno de los motivos predominantes de “Días de ira”.

Aunado a la inestabilidad de la voz narrativa hay otra característica de *Farabeuf* que “Días de ira” retoma y tematiza: la ausencia de fábula o historia. En *Farabeuf* predomina la concatenación de escenas y secuencias poseedoras de una claridad y una precisión meticulosa, casi cinematográfica. Todas ellas giran en torno a una serie de temas comunes, la tortura, el potencial encuentro de los amantes, la existencia del mal, etc. Sin embargo, a pesar de su claridad y su cercanía temática no es posible asignarles un

orden cronológico por lo cual problematizan la reconstrucción de una fábula. A la inestabilidad de este espacio-tiempo ficcional enigmático también contribuye la constante fluctuación en la identidad de la voz narrativa. Esta ausencia de historia o fábula motivó a Elizondo a remover el nombre de “novela” del texto en una de las ediciones posteriores. El brillo de esa compleja estructura narratológica radica en unas imágenes sustentadas en una prosa vívida que coexiste con lo poético. En “Días de ira” se revela explícitamente lo que Elizondo expone de manera implícita. En el relato se encuentran de inmediato alusiones directas a una incertidumbre narrativa expresada en una cartografía de coordenadas ambiguas y contradictorias que dificultan identificar quién habla y la veracidad de lo que se habla: “Una novela en la cual sea imposible conocer la verdad, donde se ha corroído cualquier certidumbre. Alguien habla, es todo. Y lo que dice, cuanto sabemos, es falso” (89).

“Días de ira” pone en entredicho la objetividad de lo que se narra, la confiabilidad e identidad de la voz que describe los acontecimientos. Si en *Farabeuf* esa interrogante es planteada de manera implícita por medio de esa voz que se niega a posicionarse, en “Días de ira” se efectúa por medio de un ejercicio explícito en el que la voz misma cuestiona su identidad, sus alcances, su veracidad. Si en *Farabeuf* no hay historia o fábula en “Días de ira” sí la hay, si por fábula entendemos, siguiendo a Mieke Bal, “a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors” (5). Sin embargo, esta fábula se encuentra constantemente violentada, fragmentada y cuestionada vulnerando la ilusión mimética que en principio se supone debería crear. Los constantes virajes de la voz narrativa, las elongaciones y pliegues en su temporalidad y el entrecruce y desdoblamiento de sus planos de ficción o niveles narrativos (metalepsis), punzan y

perforan el artificio de realidad. Ese artificio del texto es por supuesto su tejido, la malla (en la que se encuentran entretejidos todos esos marcos de referencia que la conforman). A dicha malla podría considerársele *Maya* también, porque a final de cuentas es la ilusión mimética la que es constantemente asaltada. “Días de ira” se propone hacer el recuento de una historia mientras el *realismo mimético* que mantiene el artificio de realidad es constantemente vulnerado. Hay en esa revelación de la estructura interna del texto algo similar a lo que Robert Alter denominó “self-consciousness”, es decir, una novela (o en este caso una narrativa breve) “that systematically flaunts its own condition of artifice and by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (x).

Una narrativa tal sería abiertamente anti-mimética dentro de la clasificación un tanto ambigua que Richardson hace de aquello que va de lo realista a lo antimimético. Sin embargo, este estudio no ha buscado enfocarse solamente en exponer este carácter experimental. El análisis busca también asomarse a los elementos o marcos de referencia externa que constituyen al relato desde la perspectiva de un lector modélico. Desde una perspectiva tal el texto sigue conectado, aunque de manera indirecta (a través de este lector modélico) a un referente cultural y también, como en el caso presente, a un referente literario. Se reconoce también un cierto grado de mimetismo y la presencia de una fábula, aunque en su construcción se manifiesten anomalías narratológicas que obligan al lector a reconceptualizar y a cuestionar su postura frente al texto.

Se entiende ya, que *Farabeuf* permea como una corriente subterránea en la conformación de “Días de ira”, dictando sus temáticas y sus potenciales direccionalidades. El relato se convierte en reflejo de otra obra y abreva en ese otro

campo de referencia para reprocesarlo y crear uno autónomo y al mismo tiempo comportarse como una especie de comentario ficcional sobre la obra de Elizondo. Por lo tanto “Días de ira” guarda con *Farabeuf* una relación intertextual, entendida como la definición restrictiva de Genette “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). En dicha relación se vislumbran algunas de las estrategias transgresoras más notorias del relato. Una de ellas es (1) el constante viraje de la voz narrativa cuya perspectiva e identidad transmuta a lo largo de las diversas secciones que componen el relato, este es un aspecto que hereda de *Farabeuf*. Otra estrategia es (2) el reiterado uso de la prolepsis metanarrativa como mecanismo desestabilizador, cuyo significado anticipatorio no es posible prever, pero que no obstante actúa como fisura dentro de la narrativa para desnudar los andamiajes de su construcción, fragmentando y dislocando el orden cronológico.

El propósito en primer lugar es señalar y analizar las manifestaciones de algunos de estos aspectos anómalos que de alguna manera ponen al descubierto la estructura y el andamiaje del relato evidenciando su marcado antimimetismo y el constante develamiento de su construcción. El segundo propósito es analizar la manera en la que se estructuran estos mecanismos desestabilizadores del mimetismo dentro del relato para intentar interpretarlos desde una perspectiva que resulte unificadora y coherente, es decir, que revele una particular conformación del espacio-tiempo ficcional.

1. El viraje de la voz narrativa

Si hay algo que predomina en “Días de ira” es la constante movilidad de la voz narrativa. Para comprender el alcance de su inestabilidad es necesario realizar un esbozo

de la estructura del relato. “Días de ira” está estructurado en nueve episodios en base a los cuales se desarrolla la historia, INTROITO, KYRIE, SECUENCIA, OFERTORIO, SANTO, BENDITO, CORDERO DE DIOS, LUZ ETERNA, y LIBÉRAME. La amplia variedad en el formato de cada una de estas secciones le confiere a “Días de ira” una estructura compleja para un relato y su estructura cuasi-episódica lo acerca a las fronteras de novela experimental. Ya desde el primer episodio es notoria la intromisión de voces extrañas que se superponen. Por ejemplo, INTROITO, está narrada en primera persona, y desde la voz de Leo (el urólogo) en presente simple. En esta sección el narrador y protagonista mismo revela detalles de su encuentro con la cantante de blues en el quirófano y de la relación con su familia. Pero esta voz no permanece estable, sino que se desdobra sin previo aviso para adoptar una perspectiva de segunda persona o lo que Joaquín Marco denomina “el uso del fragmentarismo” (*Páginas de espuma*): “Ahora solo puedes intentar buscarte, reconocerte en sus páginas, la única verdad posible. Has abierto el libro, imbécil, y ya no existes” (88).

Momentáneamente se puede creer que la voz narrativa está interpelando al lector, después de todo, estos guiños no son extraños ni ajenos en la obra de Jorge Volpi. Sin embargo, una lectura detenida —y una interpretación en retrospectiva en el contexto de todo el conjunto del relato— hace evidente que la voz interpela al protagonista mismo. La procedencia de esta voz es un motivo de especulación que eventualmente se analizará a detalle. En principio puede ser interpretada como la voz del “escritor”, es decir, un narrador que según el propio relato es el creador de ese mundo ficcional y de los seres que lo pueblan. Entre las funciones de esta voz se encuentra el constantemente cuestionamiento del *realismo mimético*. Con lo anterior se entiende la aparente evolución

de la fábula y la existencia de sus personajes: “En el libro, el tiempo está vacío. Resulta una ilusión, un fantasma de tu mente. Los episodios no se suceden unos a otros, uno no es anterior o posterior a los demás: los instantes son únicos y simultáneos, circulares” (96).

En la segunda sección, denominada KYRIE, ya se habla de Leo, el urólogo, en tercera persona. Es ahí donde se introduce por primera vez la posibilidad de la existencia de un tercero que se interpone entre el urólogo y la cantante de *blues*, el “escritor” o lo que Joaquín Marco denomina el “otro personaje (otro yo) que intenta destruirle [y] simboliza la relación entre autor y ser de ficción” (*Páginas de espuma*). En esta sección se combinan diálogos con narración pero también son frecuentes las intromisiones de una voz narrativa en segunda persona. El orden parece haberse revertido siendo la voz del personaje la que se dirige al “escritor”, es decir al agente que supuestamente controla sus actos: “Incluso comprendo por qué razón me la enviaste [...] Maldito” (100). Se detecta inclusive la presencia de otra voz, impersonal y al parecer omnisciente, que cuestiona la objetividad de la historia y la falta de fiabilidad de las voces narrativas que describen la historia: “Una de las múltiples trampas de la escritura. Una novela en primera persona solo da una visión parcial de las cosas” (102). Se observa por tanto en esta sección la intromisión de dos tipos de voces. Estas voces, además de la voz en primera persona del protagonista, son las que predominarán a lo largo del relato. Por un lado están aquellas que parecen interpelar al personaje del escritor (el creador de la historia) y otras que reflexionan sobre la naturaleza narratológica de la historia misma o del proceso creativo de la escritura, es decir, el texto se presenta a sí mismo como auto-reflexivo, dejando entrever su calidad de texto metanarrativo, lo que David Lodge denomina “ficción que

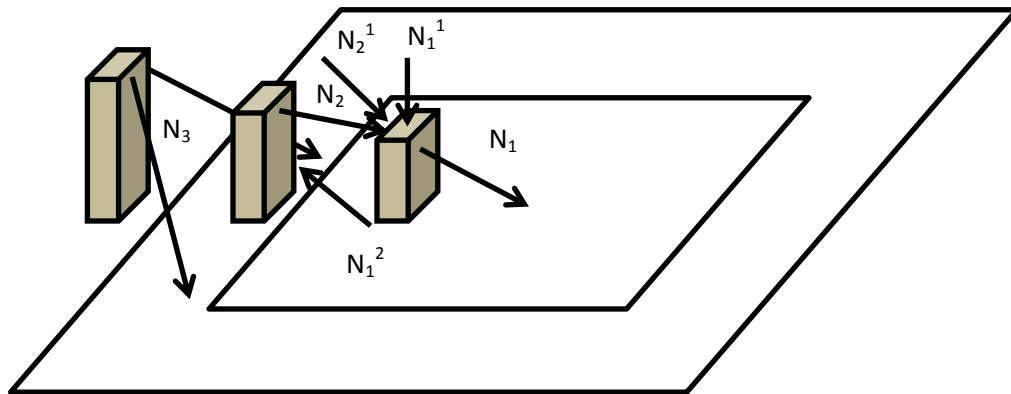
habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición” (325).

Por otro lado OFERTORIO ejemplifica este uso de la voz narrativa en segunda persona. El formato espacial del texto se asemeja a un poema libre. El arreglo le confiere un ritmo peculiar, semejante a una invocación que interpela al personaje de Leo con un tono confesional. Éste último comienza a reconocerse como personaje de una novela. Por primera vez se cuestiona la veracidad de lo acontecido hasta este momento: “Sí, ciertos pasajes se parecen a tu vida, podrían haberte ocurrido. Hay frases inequívocamente tuyas. / Pero lo demás está deformado por completo. Distorsionado, cuando no falso o inexistente” (117).

Estas voces siguen apareciendo aun en SANTO, secuencia que muestra una serie de diálogos entre Leo y su esposa, así como entre éste y su amigo Hugo. En dicha secuencia los diálogos y las escenas que se muestran están alternados con unos pasajes en los que una voz habla del principio de la creación literaria. El tono solemne adquiere algunas veces un carácter místico. Por otro lado en BENDITO, reaparece la voz impersonal y en tercera persona que describe a una mujer que ha sido lacerada por el bisturí. Parece ser una prolepsis del relato, sin embargo no hay ningún signo en cuanto al nivel de realidad al que pertenece la escena ni de la identidad de la voz narrativa. El resto de las secuencias, como SECUENCIA, OFERTORIO, CORDERO DE DIOS, LUZ ETERNA, SÁLVAME, presentan características ficcionales más o menos convencionales en las que predomina la voz del protagonista en primera persona.

“Días de ira” confronta al lector con una variedad de voces narrativas que no obstante pueden diferenciarse como pertenecientes principalmente a tres narradores. De

esta manera se puede hablar de la voz narrativa N_1 que como ya se ha visto es la voz de Leo, en primera persona, y por medio de la cual progresa la mayor parte de los acontecimientos apoyados en los diálogos. Está por otro lado la voz de un narrador omnipresente N_2 que se refiere no sólo al protagonista en tercera persona, sino que también describe ciertos acontecimientos cuya existencia no es del todo fidedigna. Entre estos eventos figuran las conversaciones entre la cantante de *blues* y el escritor. Está también la voz de un narrador N_3 que está constantemente conjeturando sobre la estructura de la obra en sí misma como ya se ha visto, por su naturaleza metanarrativa: “Existe sin embargo un tercer personaje. Un amigo extravagante de ella. Escritor, dice. Pero, como ella del médico, parecería que el escritor es solo una invención de la cantante de *blues*” (105).



Representación figurativa de las diversas voces que se aglutinan dentro del relato “Días de ira”. El narrador adopta posturas que van de la heterodieética, homodieética y la metaheterodieética.

Finalmente existe una voz narrativa en segunda persona. Esta voz sea quizás la más ambigua de todas, pues como señala Rolf Reitan, toda voz en segunda persona involucra una doble paradoja y una doble ambigüedad:

First paradox, and first ambiguity: “you”—a pronoun of *address* —is used to refer to and *perhaps* to address a protagonist who obviously does not know he is being referred to and does not hear, if he is being addressed. Second paradox, same ambiguity: the flagrant fictionality of opening in medias res with an immediate reference, and perhaps address, to a “you” that would seem to be created by the same reference and eventual “address”. Second ambiguity: although you are not in any traditional sense addressed as a reader, you may nonetheless feel addressed by the initial “you” (*vous, tu*), in which case we—perhaps—would have a “double address”. (147)

La voz puede pertenecer al protagonista mismo desdoblándose N_1^1 y dirigiéndose a sí mismo, como si recordara un acontecimiento. Puede tratarse por otro lado de un narrador omnisciente refiriéndose al protagonista en segunda persona N_2^1 . Lo que es evidente es que desde la posición de la segunda persona parece haber un diálogo abierto entre los diversos agentes. Ésto sugiere que la voz está constantemente siendo retomada por uno u otro de estos agentes narrativos. Se ha visto así mismo que su empleo al inicio del relato llega incluso a crear la impresión de estarse dirigiendo al lector. Se perfila aquí una tendencia que ya ha sido señalada por Brian Richardson con respecto al uso multiperspectivista de la voz narrativa. Por un lado el caso centrífugo, en el que “se yuxtapone historias en primera, segunda, y tercera persona, y aun otras perspectivas” (71 *Unnatural voices*) y, por otro, el caso centrípeto, el que se presenta aquí, en donde “voces genuinamente distintas están contenidas en una sola mente o colapsan al interior de alguna otra voz” (71).

Este despliegue de voces puede encontrar una explicación en base a una simple interpretación en cuanto a su procedencia que permita asignarles una función dentro de este espacio ficcional más allá de la simple inserción arbitraria. Pero la configuración de estas voces sólo se puede entender al explorar otro de los mecanismos desestabilizadores que presenta esta narrativa y que está íntimamente relacionado con la existencia de estas voces. Éstas no actúan sólo como variaciones en apariencia inconsistentes de la perspectiva, sino muchas veces como proyecciones anticipatorias de la trama o de su eventual desenlace.

2. *Metanarración y prolepsis*

Las prolepsis se encuentran a lo largo del relato y aparecen como disrupciones o discontinuidades que el lector no es capaz de naturalizar. Esta presencia extraña surge del hecho de que desconoce a quién hacen referencia y no logra ubicarlas cronológicamente en el panorama global del relato. Sin embargo, parte de la técnica narrativa de “Días de ira” es que estos pasajes se afiancen y adquieran solidez como una pieza más de su compleja trama sólo en retrospectiva. Su naturalización dentro del horizonte de los acontecimientos es por tanto sólo un efecto a posteriori. Muestras de estas anticipaciones se pueden encontrar desde el inicio, en el epígrafe ya mencionado, lo mismo que en la frase con la que el relato inicia el recuento de los eventos:

LEO: FUI YO, NADIE MÁS. Con esta risa que ahora tiembla, con mi voz, con mi condena. Siento su cuerpo desnudo. Comprendo. Como si hubiese una luz eterna encima de mí. Lloro y quiero besarla, inútilmente. Fui yo, no mis manos. Yo solo, encerrado. Para siempre. Venciste. (87)

Este breve párrafo introductorio en principio enigmático, no es sino la resolución y la síntesis del final de la historia (algo que en *Farabeuf* no fue sino un constante alusión de un hecho nunca llevado a cabo). El pasaje hace referencia a algunos de los elementos más significativos de la totalidad del relato. Habla la voz del protagonista, el urólogo, haciendo referencia a la cantante de blues y a su asesinato. La última palabra interpela a un agente aparentemente desconocido, pero que posteriormente se reconoce como el misterioso personaje del escritor. El otro elemento clave y que es recurrente a lo largo del relato es la alusión a la llamada “luz eterna” en conexión con la sección final del relato, LUZ ETERNA. Y es que el texto se comporta como un laberinto de espejos en el que constantemente se encuentran reflejos anticipatorios del final. Al analizar otros pasajes que presentan un estructura similar se puede revelar el alcance de las estructuras del relato al ver las conexiones subterráneas y las intrincaciones entre las imágenes que en principio aparecen desconectadas.

En esta misma dirección se puede hablar de la existencia de otra modalidad para la aparición de estas prolepsis dentro de la narración. Esto es por medio de la infiltración sin previo aviso de niveles de realidad aparentemente pertenecientes a otros planos de ficción. Este es un mecanismo desestabilizador que continuamente sorprende al lector, pues lo desubica con imágenes o acciones en apariencia incoherentes o desconectadas dentro del plano de ficción donde se desarrollan los acontecimientos. En relación con el párrafo anterior, y en conexión con esa misteriosa “luz eterna” que se posa sobre el personaje, aparece un pasaje en la sección INTROITO —en dónde anteriormente se ha

descrito el primer encuentro entre el urólogo y la cantante de blues en el quirófano—. De pronto y sin previo aviso se intercala una escena en la que ese encuentro adquiere un tono erótico.

La mujer del hospital, la cantante de blues, está junto a mí, desnuda. [...]

Quiero abrazarla. Entonces veo, encima de nosotros, las ventanas del anfiteatro: decenas de personas vigilan nuestros cuerpos que se agitan sobre la mesa del quirófano. Todavía siento su pierna sobre mi muslo.

Despierto. (90-1)

Sin embargo, se advierte, apenas progresa la narración en este pasaje, la aparición de ciertos elementos anómalos que no es fácil integrar dentro del horizonte de expectativas. Esto crea ciertas dudas en cuanto al nivel de realidad del mismo. No hay al menos la seguridad de que pertenezca al mismo plano ficcional en el que se desenvuelven los personajes. La oración final del breve párrafo devela finalmente su naturaleza onírica. Este sueño contiene de manera anticipatoria elementos que constituyen el núcleo de la historia, la alusión a las “decenas de personas” que desde algún lugar vigilan los actos de los protagonistas no es sino un reprocesamiento de la “luz eterna” que se abalanza sobre ellos desde alguna región desconocida.

La aparición de estas escenas que guardan dentro de sí una naturaleza “fractal” no es casual, sino que son un elemento reiterativo del relato. Es de especial interés una escena que aparece en la misma secuencia introductoria. En ella se describen lo que parecen ser un par de personajes no identificables a los cuales no es difícil asignarles una función dentro del contexto del relato:

Un cuarto con paredes azul claro, brillantes, con un gran espejo en el centro. Ningún mueble, solo algunos tubos plateados que atraviesan la habitación de un extremo al otro, torcidos, horizontales y diagonales, nunca suficientes para formar una red. Desnuda, una mujer de color naranja yace en el suelo. Proyecta su sombra morada hacia nosotros. Frente al espejo, casi de perfil, un hombre verde descubre aterrado que no es su rostro el que se refleja frente a él. Alguien más, impunemente, lo observa. (92-3)

Este fragmento parece en principio ser alguno de esos párrafos fragmentarios que se injertan a lo largo del relato. Se puede llegar a creer que se trata de uno de esos giros narrativos con los que alguna voz se filtra interpelando o describiendo algún acontecimiento. La paridad y la actitud de los supuestos personajes recuerdan de inmediato a la cantante de blues y al urólogo. Sin embargo, la tonalidad extraña con la que sus cuerpos son descritos no hace sino interpretar la escena como una alegoría onírica de la extraña conexión ya latente entre los dos. Es unas líneas más adelante que el relato se encarga de dismantelar esa lectura y hace ver que lo que se describe es en realidad una pintura que ocupa las paredes del departamento de la familia de Leo. Los colores del cuadro son una alusión indirecta y un tanto sarcástica a las pinturas malogradas de Carolina, su esposa. En el cuadro puede observarse de nueva cuenta la triangulación conformada por los mismos elementos, el urólogo, la cantante de *blues* y un agente anónimo que observa desde el exterior.

Este agente anónimo aparece nuevamente referido en KYRIE, apoyado en esa luz que actúa como elemento intrusivo que expone y enjuicia. En uno de los pasajes en los

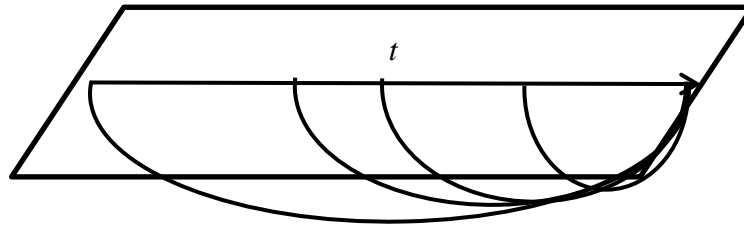
que la voz narrativa adopta la identidad del urólogo e interpela al escritor reaparecen las alusiones a esa luz misteriosa puesta encima del protagonista “¿Cuántos días me mantuviste cegado? Ahora hay una gran luz encima de mí, y te veo” (102). En este caso la voz parece dirigirse a ese agente anónimo que ha estado observándolo con asiduo. En realidad es al final del relato, en la sección CORDERO DE DIOS en donde queda clara la conexión que guardan todos estos vasos comunicantes dispersos a lo largo del relato. Esta sección, cuyo nombre está de por sí ya preñado de alusiones al sacrificio, representa ese espacio ficcional conocido como la casa de Balbuena al que se precipita el urólogo en busca del escritor. Encuentra ahí en cambio a la cantante de blues: “La reconozco, es ella, la cantante de blues. Me aguarda, desnuda, en medio del círculo” (132). Y se describe metódicamente la unión carnal entre los dos personajes: “En medio del orgasmo comprendo que la luz nos cubre como si fuésemos un par de insectos fornicando bajo la lente de un microscopio” (132). La luz en este caso, parece ser ese vehículo intrusivo del escritor, de ese agente invisible, que no sólo observa sino que también controla los actos del personaje.

La secuencia tiene una naturaleza onírica dentro del relato, pues el protagonista despierta en el hospital sin saber qué pasó y dirigiéndose nuevamente a la casa del escritor. Ahí encuentra nuevamente a la cantante de *blues*. Ambos se dirigen al encuentro con el escritor, sin embargo la butaca en donde debía estar ese observador anónimo permanece vacía: “Se enciende el reflector justo sobre mí. La luz me ciega, me cubre” (134). Esta es la última mención a la idea de esa triangulación. En la sección final, LIBÉRAME, hay alusiones a lo que sucede después. El acontecimiento que forma parte del desenlace está narrado como parte de la novela *Días de ira* que contiene la historia del

relato mismo. Implícitamente se sugiere que después de un acceso de rabia al sentirse víctima de una burla orquestada por la cantante y el escritor, Leo la asesina²².

Hay un aspecto interesante en torno estas constantes intromisiones de voces narrativas. Considérese por un momento el espacio-tiempo del relato como una textura bidimensional en la que progresivamente se agrupan los eventos que se suceden desde el inicio hasta el final. Esta analogía podría interpretarse también como la sucesión ininterrumpida de sus páginas. En este caso la progresión correspondería a la historia del urólogo, las descripciones de su familia, su relación con la cantante de *blues* y el trágico desenlace. Por su parte las intromisiones reflejantes o especulares de naturaleza metanarrativa corresponden a voces narrativas extrañas, a sueños o a objetos que existen dentro del mismo nivel de la narración (como en el caso de la pintura) pero que se intercalan sin un contexto que los posicione. Todos estos párrafos se insertan por medio del viraje de la voz narrativa y actúan como prolepsis. Se comportan también como “superficies fractales” ya que en ellos están implícitas las ideas centrales del relato. Estos párrafos se pueden interpretar siguiendo el precepto de Dällenbach que denomina *mise in abyme* a “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (16). Su intromisión arbitraria les da características más bien anómalas, como si fuesen elongaciones arbitrarias o singularidades introducidas dentro de la continuidad espacio-temporal del relato porque todas ellas señalan a la totalidad y se proyectan hacia el final del relato.

²² Aquí nuevamente resalta el paralelismo entre “Días de ira” y *Farabeuf* de Elizondo. No obstante es evidente que “Días de ira” la muerte de la cantante de *blues* es explícita, lo mismo que las referencias al acto sexual.



Representación figurativa de los diversos reflejos especulares a lo largo del relato.

Estos textos reflejantes, o especulares, concuerdan también con la definición de metanovela especular desarrollada por Carlos Javier García. La definición, por supuesto, aplica para el caso de cualquier metanarrativa, incluido el cuento o el relato extenso: “El microcosmos especular se convierte en señal del mundo representado y, por medio de la analogía o contraste con él, pone de relieve situaciones, personajes o el código que rige la obra” (33). Y no sólo eso, sino que, como en el caso que se presenta, ese texto reflejando cumple una función como prolepsis dentro de la historia, por tanto “su función es explicativa, sirviendo de explicación al lector [...] anticipando hechos futuros” (34).

3. *“Días de ira”, el relato de una sola voz*

Por otro lado una vez exponiendo las características anti-miméticas del relato es posible encontrar una interpretación conciliatoria en la que el viraje de la voz narrativa y las aparentes elongaciones del espacio-tiempo (o efectos metanarrativos especulares) pueden unificarse y explicarse como manifestaciones de un mismo fenómeno narratológico. Aquí conviene hablar de las estrategias de naturalización utilizadas por Jan Alber. Según esto, cuando un lector encuentra elementos anómalos dentro de un texto recurre a estrategias interpretativas para unificar los elementos anómalos de tal manera que respondan a una particular organización del universo ficcional. Una de estas

estrategias es la de enriquecer el campo de referencia interno, “considerably stretch existing frames beyond real-world possibilities until the parameters include the strange phenomena with which we are confronted” (82). Dentro de estas circunstancias la explicación que mejor satisface estas dos características es interpretar a la voz narrativa como proveniente de un núcleo de consciencia desasociado de su propia identidad. Es decir, una voz narrativa que responde a una sola unidad de consciencia pero se encuentra fragmentada. Esta fragmentación tiene por supuesto repercusiones en la estructura narrativa del relato como se ha visto. Lo que queda de aquí es buscar sugerencias dentro del texto que apoyen esta interpretación.

La primera sugerencia se encuentra ya en el hecho que se revela a mediación del relato en la secuencia OFERTORIO. Es ahí en donde Leo descubre el libro *Días de ira* en el que está escrita la supuesta historia de su relación con la cantante de *blues* y detalles de su vida privada. En esta sección hay pasajes que ya se habían expresado dentro del relato con anterioridad, tómese como ejemplo aquel en el que se describe su vida: “Te encuentras. En lo que lees, en *Días de ira*. Él está casado, tiene una hija. Podría ser feliz si quisiera. Trabaja en un hospital (117)”. No obstante, la reacción del protagonista ante *Días de ira*, texto ficcional que existe dentro del relato, es que dichos pasajes son falsos. Esto no puede sino modificar el nivel narrativo de los acontecimientos antes narrados dentro del relato. Se convierten de inmediato en una ficción dentro de la ficción. Esto modifica la estructura del relato y obliga a reconsiderar los eventos anteriores como ficcionales y pertenecientes a *Días de ira*, ese texto enigmático reflejo de “Días de ira”.

En este mismo sentido también es posible considerar la escena de SECUENCIA en la que Leo toma una ducha después de que ha despertado en casa de la cantante de blues

y descubre sorpresivamente unas heridas sobre su cuerpo: “Solo entonces, cuando el agua arrastró un chorro rojo sobre el suelo de la ducha, sentí la herida en mi espalda” (109).

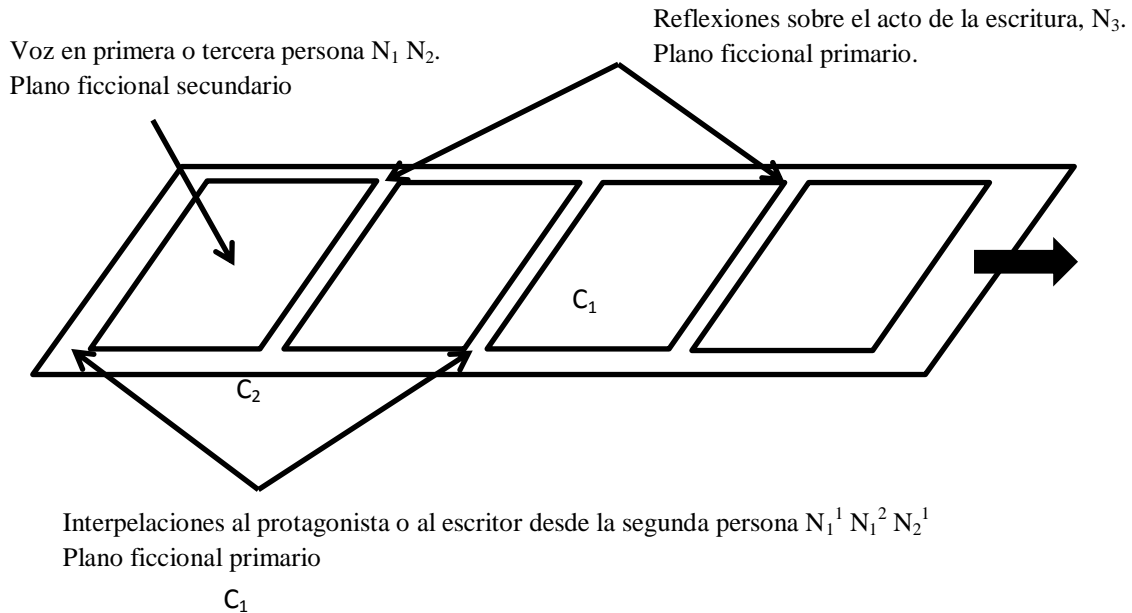
Sin embargo, este acontecimiento es desmentido posteriormente en OFERTORIO. El evento es desplazado al nivel de una fabulación creada por el escritor, el autor de *Días de ira*: “Pero tú nunca has perdido la memoria. Ella nunca te ha vendado. No tienes una herida en la espalda” (118). Algo que está íntimamente conectado con una de las secuencias finales y en el ya mencionado encuentro final entre el urólogo y la cantante de blues en CORDERO DE DIOS: “Ella me detiene y clava sus uñas en mi espalda. /Despierto. Vuelve a dolerme el cuello, la espalda. Tengo sed” (133).

La segunda sugerencia se encuentra en la constante comparación de los dos personajes, el urólogo y el escritor. En los diálogos que se asoman entre los personajes, y sobre todo en la obsesión que tiene el urólogo por conocer la identidad de su potencial rival hay ciertas pistas que apuntan a fusionar la identidad de los dos: “Mejor dime cómo es él, descríbemelo. /—Ya basta. /—Por favor. / —Es más parecido a ti de lo que podrías imaginar” (102). Si bien es cierto que en el relato resalta la presencia de diálogos entre el escritor y la cantante de blues para comprometer a Leo, en realidad la “objetividad” de estos diálogos se encuentra constantemente cuestionada. Aquí todo se reduce a una cuestión de focalización, porque el narrador N₃ recalca que la cantante de *blues* es vista a través de Leo, y el escritor a través de la cantante de *blues*, y por lo tanto su existencia puede ser imaginaria: “¿Cómo podría aborrecer al escritor si ni siquiera lo conozco, si no sé cómo es? ¿Si no estoy seguro de que exista?” (121).

La tercera sugerencia parte del hecho de que la voz narrativa que interpela desde la segunda persona N₁¹ comienza a revelar que no hay progresión de eventos dentro del

texto ficticio *Días de ira*. Sino que ambos textos, “Días de ira” y *Días de ira* son uno mismo, y que ya todo ha acontecido y sólo se rememora o se hace un recuento de la historia: “Hasta el mínimo detalle está previsto desde el inicio. Hacer creer que se escribe a cada instante, que va apareciendo, cuando en realidad todo existe desde antes. Cada trampa ha sido minuciosamente concebida. No inventas, no lees: recuerdas” (93).

En base a lo anterior las voces que se introducen a lo largo del relato se pueden interpretar no como intromisiones ajenas al nivel narrativo en el que se desenvuelven las acciones, sino como parte de un nivel narrativo que antecede a estas acciones y de hecho las crea. El campo de referencia interno **C** por tanto está compuesto de dos niveles narrativos, **C₁** y **C₂**. **C₁** es el nivel narrativo fundamental en donde el escritor rememora lo acontecido, al mismo tiempo que lee o reproduce —o escribe porque leer es también una forma de reescribir—el libro que ha escrito, o la ficción en la que se ha desdoblado como personaje, Leo, el cirujano. Hay una voz consciente de este hecho porque conjetura sobre el acto de la escritura de modo metanarrativo. Esta voz narrativa recuerda mientras discurre a través de las páginas de *Días de ira*, y las prolepsis son en realidad meditaciones sobre lo acontecido, la tragedia, el crimen. Esas evocaciones pueden interpretarse como pertenecientes a una voz narrativa autora y creadora del libro que al mismo tiempo es personaje. No obstante, la unidad se encuentra desintegrada al grado de que la voz que se identifica como personaje cree que es otro el que escribe. El juego de voces que continuamente se confrontan no son más que manifestaciones de un sujeto fragmentado, voces esquizofrénicas comunicándose como si se tratara de entidades autónomas.



Por lo tanto el plano ficcional o campo de referencia interno **C** puede interpretarse como la conjunción de estos dos planos. Por un lado el plano *real* del agente que rememora **C₁**, por otro las escenas ficcionales **C₂** basadas en un hecho ya acontecido. El coloquio de voces que se interpelan mutuamente no es más que un diálogo interior de un conjunto de personalidades que no se reconocen como pertenecientes a una misma estructura mental. En la frase final del relato las voces convergen paradójicamente en la misma voz narrativa, que lo mismo evoca que reproduce por medio de la escritura de *Días de ira* lo acontecido ahora que el crimen se ha consumado: “Las mismas que delineas, con el bisturí, sobre su espalda: / Yo soy él” (138). Esta estructura narratológica se puede comparar con un *motete* medieval por su cualidad politextual y por el *hoquetus*, que solía ser esos intervalos en los que las distintas voces se alternaban respondiéndose. En el entrecruce contrapuntual de estas voces que se superponen y se confrontan creando una entramada red que desobedece las convenciones más elementales del género se

encuentran las cualidades anómalas y no convencionales más significativas de “Días de ira”.

V. CONCLUSIONES

Es posible extraer varias conclusiones en torno a las narrativas no convencionales tomando como base los relatos que se han analizado. El simple análisis de estos textos quizás no pueda darnos el panorama totalizante del relato contemporáneo en términos de lo no convencional, sino tal vez un minúsculo esbozo. La diversificación y los procesos que se están gestando actualmente dentro y en torno al género pueden alegorizarse como una verdadera explosión cámbrica. No obstante, al penetrar en el tejido de sus narrativas este análisis puede darnos claves para comprender con mayor precisión cómo se generan los diversos universos ficcionales dentro de estos relatos y por tanto de la narrativa en general. Del mismo modo el análisis puede arrojar luz sobre la manera en la que se crea o destruye ese simulacro de realidad llamado realismo dentro de una narrativa ficcional, así como la creación de nuevos espacios y atmósferas dentro del relato.

La primera estructura de conocimiento que se puede extraer de este estudio es el reconocimiento de la imposibilidad de demarcar límites contundentes entre el relato realista y el no realista. En principio, todo relato realista y convencional resulta de una serie de convenciones arraigadas en la tradición literaria. Este conjunto de instrucciones corresponde a distintas formas de codificar potenciales eventos, personajes, imágenes, etc. El texto y sus instrucciones son posteriormente decodificadas por medio de la lectura. El lector tiene a su disposición formas de leer e interpretar: procesos comunicativos orales, formas discursivas y técnicas narratológicas. También tiene a su disposición un banco de imágenes, recuerdos (conscientes e inconscientes) compuestos de elementos psicomotrices, sensoriales y cognitivos gracias a los cuales reanima esas instrucciones codificadas.

En sí, esta interacción entre texto y lector no es sino un proceso de intersección entre lo que se ha denominado campo de referencia interno **C** y los marcos de referencia externos de los que dispone el lector. Por tanto todo texto, independientemente de las anomalías que presente dentro de los elementos narratológicos que lo componen, se encuentra anclado a referentes externos de los que subtrae cierta estabilidad semántica. Ese es el caso al menos de los textos bajo consideración, en donde los anclajes crean fronteras imaginarias que delimitan el horizonte de posibilidades del texto y lo salvan del caos y la concatenación aleatoria.

Uno de los mayores aglutinantes del campo de referencia interno dentro del relato es el espacio. Estos sitios ficcionales son reconstruidos de manera similar a como la memoria y la imaginación evocan espacios reales o imaginarios a partir de referencias adquiridas previamente. En particular el espacio representado dentro de estas ficciones no convencionales (y por tanto antimiméticas) sigue guardando reminiscencias con nuestros constructos mentales en cuanto a la espacialidad y el orden del mundo exterior. Esto es cierto aun cuando entendemos que esta noción espacial es psicológica y está basada en antropomorfismos y constructivismo cultural. Desde esta perspectiva aun el relato no convencional está al parecer compuesto de pequeños mosaicos realistas. El lector sigue reconociendo extractos mentales que corresponden con su sentido de unidad y de existencia en el mundo.

Estos marcos de referencia exteriores que aluden a espacios afloran especialmente cuando se habla de lugares específicos y distintivos. Éste es el caso de Lima, Perú, en “Una muchacha loca como los pájaros”, espacio que alude a locaciones específicas pero que también es descrito desde una perspectiva ideológica bien definida.

Otro espacio específico se manifiesta en uno de los relatos que muestra una de las narrativas más transgresoras, como es el caso de “El paseo internacional del perverso” de Héctor Libertella. A pesar de la constante distorsión y la fragmentación, las alusiones al puerto de Ingeniero White son concretas y, lo mismo se puede decir de las descripciones que aluden a espacios íntimos. Estas coordenadas sitúan a los personajes del relato geográfica e históricamente, y son, de cierta manera, puntos de referencia delimitadores en los que se desenvuelve la sucesión interminable de transmutaciones dentro del relato.

Al hablar de la recreación de espacios definidos, es importante también señalar la de espacios indefinidos, como es el caso de “Ladrón de niños” o “Días de ira”. A pesar de la indeterminación de estos espacios, es decir, la ausencia de alusiones a referentes externos específicos, los códigos por medio de los que se reconstruyen son lugares comunes. Existe al menos la certeza de que el lector modélico es capaz de rastrear su conformación a partir de espacios urbanos.

Al hablar de estos espacios, es preciso aclarar que no aluden a la totalidad que se proponen recrear delante del lector. Se trata de extracciones, incompletitud pura en el sentido platónico y, al mismo tiempo, representaciones autónomas en el aristotélico. Son imágenes difusas y fantasmagóricas no muy distintas a las de remembranza o evocación por medio de la memoria. Sin embargo, estos espacios llevan consigo una carga adicional que les exime de la incompletitud pues están saturados de códigos culturales y de ideologías desde las cuales interpelan a un lector modélico. Con esto se infiere que estos textos se apoyan en otros marcos de referencia para enriquecer el entorno que recrean. Es decir, no simulan solamente espacios físicos, sino también las prácticas culturales que les son adyacentes y que de hecho los consolidan como auténticas estructuras semióticas.

Como se discutió previamente, un texto no representa o reproduce constituyentes de la “realidad”, sino simula la organización relativa de algunos de los elementos que la componen. Así por ejemplo, la Lima, Perú de “Una muchacha loca como los pájaros” lleva dentro de sí determinadas prácticas sociales y aparatos culturales elitistas. En este sentido, ese Perú recreado está conectado con referencias a artistas plásticos y a textos literarios conocidos sólo en determinados medios. En una dirección similar “Ladrón de niños” de Ricardo Chávez Castañeda, recrea un espacio urbano en una gran metrópoli, ya que sólo así puede dar abiertamente cabida a las ideologías y los grupos en los que se desenvuelve el mundo literario. Sólo en un espacio puede desarrollarse esa fábula transgresora que cuestiona el artificio de la creación literaria. Finalmente, en el caso de “Días de ira”, un relato que también toma lugar en un espacio urbano, se reconstruye la vida del médico, su profesión, su discurso científico, y su núcleo familiar para crear una alegoría de la mutilación del cuerpo como acto de escritura. En este sentido quizás sea sólo “Paseo internacional del perverso” el relato que trastorna no sólo el espacio, sino también sus elementos contiguos. Devuelve una imagen mucho más granular y fragmentada de los referentes que utiliza para recrear su espacio interior.

Al hablar de estos espacios, físicos preñados de estructuras simbólicas y culturales contiguas se puede decir que en su recreación ficcional no puede sino haber mimetismo. Aquí se vislumbra por tanto la primera verdad de conocimiento, y esto es que en el relato antimimético coexisten elementos fragmentarios de realismo y mimetismo. El campo de referencia interno de un texto está poblado de cristalizaciones e imágenes provenientes de un referente exterior. Este referente exterior como ya se ha visto, no está compuesto sólo de imágenes o alusiones directas o indirectas a espacios, sino también a formas

discursivas, a otros textos, y a una línea intertextual que los une al caudal de la literatura y la lengua. Ese campo de referencia interno **C** no es por supuesto una entidad estable, sino una potencialidad de fuerzas en tensión, yuxtapuestas entre texto, lector y contexto histórico.

Tomando como premisa esta primera afirmación es posible arribar a la segunda verdad de conocimiento consecuencia de este análisis: una clave del antimimetismo en el relato no convencional se encuentran en el ordenamiento interno de los marcos de referencia externos. Aquí se puede utilizar la analogía de la *convolución* matemática, que no es más que una operación que involucra dos funciones $A_W * B_R$ cuyo producto genera una tercera función **C** que es una versión modificada de cada una de las funciones originales. Las formas anómalas dentro del relato surgen de la intercepción de esos dos campos, el proceso creativo dentro de la obra y el proceso creativo de la lectura, en sí una forma de reescritura. Entre ellas dos medía un proceso de convención que es el que naturaliza o desnaturaliza cualquier narrativa si hemos de utilizar los conceptos de las narrativas de lo no natural desarrolladas por Richardson entre otros. En el relato no convencional esta normativización, que impone la convención, es siempre rebasada y excedida. Este proceso de intercepción reorganiza ese cuatreno del que ya se ha hablado y que está compuesto de diferentes gradaciones de las distintas manifestaciones del realismo: lo material/subjetivo/mimético/antimimético. Es por medio de ese núcleo que se estructura la narrativa del relato con relación a su grado de cercanía o lejanía respecto al realismo y al mimetismo. De acuerdo a lo anterior, se entiende que los elementos realistas y miméticos continúan presentes pero son ensombrecidos por los subjetivos y/o

antimiméticos. Éstos últimos pasan a un primer plano y dominan la narrativa aun cuando continúan utilizando a los otros elementos como bisagras de apoyo.

Este último señalamiento es especialmente cierto, como ya se ha visto, en cada uno de los relatos analizados. El carácter transgresor de la narrativa puede hacer perder de vista el hecho de que el relato sigue utilizando referencias externas (y una infinidad de motivos y sitios comunes que le dan forma y continuidad para substraerlo del caos) además de procedimientos ya normativizados, como el uso de diálogo y procedimientos narrativos. Por lo tanto, en medio de las transgresiones afloran procedimientos de representación ficcional realistas y miméticos, aunque posteriormente estos mismos procedimientos sean puestos en entredicho y el elemento dominante pase a ser lo subjetivo y lo antimimético.

Entre los relatos analizados las intercepciones en los procedimientos que les dan su carácter antimimético resultan notorias. Un elemento transgresor común, presente al menos en tres de estos relatos, es el procedimiento metanarrativo. Este es el caso de “Una muchacha loca como los pájaros” y de “Días de ira”, con un narrador que se entromete en la narración, delimitan los espacios, cuestiona la veracidad de los hechos e interrumpe la continuidad del relato. Pero estas referencias metanarrativas no siempre son explícitas, sino que algunas veces aparecen encubiertas, pero siguen siendo utilizadas como recursos que ponen en entredicho la línea divisoria entre realidad y ficción: El caso de “Ladrón de niños” es un ejemplo de ello, pues son continuas las intercepciones no explícitas entre los dos niveles de ficción que plantea el relato. Este es también el caso de “Días de ira” en donde el texto explora desde múltiples perspectivas este recurso metanarrativo. Aquí tal vez se deba señalar que la metanarración es un elemento continuo en la narración del

relato no convencional antimimético. Por el grado de exploración y variación al que este recurso está constantemente sometido parecer estar encaminado a convertirse eventualmente en un recurso más de la ficción. Su naturalización podría colocarlo en el peor de los casos al nivel de un cliché. En el mejor de los escenarios sería un indicador de la ficcionalidad en la que el lector participa: un mundo (texto) en el cual también es personaje y que por la materialidad con que se rige (en apariencia) considera inalterable.

Otro elemento común dentro del grupo de relatos es la reestructuración novedosa del espacio tiempo o cronotopo. Una organización poco convencional del espacio-tiempo ficcional sin duda puede alejar a un relato del mimetismo, transformando o abandonando el concepto de fábula. En el caso de “Una muchacha loca como los pájaros” se observaron constantes intercepciones y reflejos especulares entre los diversos niveles de ficción que planteaba el relato. De pronto, la historia en principio verosímil adquiría una atmósfera onírica e irreal. Por su parte se observó que “Ladrón de niños” crea una historia a través de un modelo de bifurcación constante en múltiples universos ficcionales divergiendo y convergiendo constantemente. Por su parte, el relato de Libertella “El paseo internacional del perverso”, también juega con la conformación del espacio tiempo, fragmentándolo y despojándolo de linealidad, impidiendo la continuidad y el sentido de progresión lineal en los acontecimientos. Con esto se disuelve la trama y se niega la fábula ante la constante transmutación de los espacios, las escenas y la perspectiva. Finalmente “Días de ira” es el ejemplo del relato y de la fábula opacada y vuelta disonante por medio de la superposición de voces y el uso reiterativo de efectos especulares que señalan siempre hacia la conclusión y resolución del relato.

De este análisis surge una verdad de conocimiento, que quizás sea la más importante dentro del análisis: uno de los procedimientos bases del relato antimimético es la desantropomorfización de la voz narrativa. Esto es especialmente cierto si se considera que el universo ficcional que se recrea tiene como foco la voz que narra. Es a través del punto de vista y de la perspectiva de la voz (o las voces si hay múltiples narradores) que el lector es capaz de recrear y cohesionar espacios, imágenes, interacciones y el carácter relacional entre las partes, hasta conformar un universo ficcional. El centro de gravedad es el narrador, pues el grado de involucramiento del lector está en la identificación e interrelación con este narrador. Existen dos niveles desde los cuales se facilita estudiar el comportamiento de los narradores: forma y fondo; este análisis, en particular, recayó en el primer aspecto. En el aspecto de la forma importa cómo visualiza, cómo focaliza, desde qué nivel narra y delimita el espacio que recrea y si mantiene la consistencia ontológica del universo que crea; también si esta simulación de mente narrativa respeta ciertos límites cognitivos, su competencia narrativa y por último si evita caer en contradicciones. Por otro lado, en el nivel del contenido, que resulta muy interesante para el estudio del realismo, se recae en la ideología en la que se posiciona el narrador. Cualquier efecto realista se puede distorsionar por medio de un discurso paródico, irónico, alegórico o el grado de identificación empático con respecto a lo que narra. Por supuesto, el apego o la transgresión de estas normas resultan de la negociación entre texto, lector y contexto.

1. Puntos adicionales

Hay dos puntos importantes que en cuanto al antimimetismo. El primero está relacionado con la implementación controlada de procedimientos antimiméticos

obedeciendo a un conjunto de reglas estipuladas al momento de su creación pero elegidas con la intención de crear un efecto de extrañamiento en el lector. Con esto se quiere decir que un auténtico antimimetismo debe obedecer a una cierta continuidad y coherencia en los procedimientos con los que llevan a cabo disrupciones dentro del relato. En tales circunstancias el carácter no convencional no surge simplemente del uso aleatorio de recursos narratológicos, sino que obedecen por decirlo de alguna manera, a un ordenamiento *algebraico* sistemático. En tales casos se habla de un antimimetismo formal.

El segundo punto es una consecuencia del primero. La implementación de elementos antimiméticos consistentes con la intención de desarrollar una narrativa no convencional y lograr un auténtico efecto de extrañamiento (que puede oscilar entre el placer estético, la perplejidad) en el lector tiene como consecuencia la creación de *atmósferas* (o *panoramas*) novedosos. La creación de nuevos vehículos expresivos por medio del reordenamiento de los mismos elementos utilizados en antiguos regímenes expresivos encuentra sus analogías en la pintura, en la arquitectura, pero el caso de la música es de especial interés. La analogía más clara de este hecho sólo se puede encontrar en la música dodecafónica o serial. Esta música busca colocarse más allá de la tonalidad al considerar agotada las posibilidades expresivas de la música fundadas en la armonía. En la búsqueda de nuevas gamas y matices se niega la tonalidad y por tanto ese sentido melódico y armónico que había distinguido a la música. Los elementos utilizados para su conformación en la mayoría de los casos son las mismas notas de la música tonal pero el resultado son líneas melódicas que dejan una impresión extraña, pues no persisten en la memoria como estructuras en las cuales se pueda obtener la significación

totalizadora que sí se encuentra en algunas melodías tonales. Sin embargo, son capaces de crear auténticas “texturas”, debido al hecho de que establecen un conjunto de reglas y se adhieren a ellas con diversos grados de rigidez.

La creación de estas atmósferas o panoramas, que divergen del realismo, se pueden encontrar en la atmósfera onírica que recrea “Una muchacha loca como los pájaros”. Aparecen también, en los espacios fragmentarios y disonantes de “Ladrón de niños” y “Días de ira”, producto de la constante interrupción de sus narrativas. El ejemplo paradigmático dentro de los relatos analizados quizás sea “El paseo internacional del perverso” de Héctor Libertella. El autor argentino opaca el lenguaje y se opone al desarrollo de una fábula convencional. Además, en su relato hay una rigurosidad sólida y continua en el manejo del lenguaje y en los procedimientos por medio de los cuales distancia al lector. En el “El paseo...” la desantropomorfización de la voz narrativa niega en el lector la conexión emocional, sin dejar por ello de transmitir ideas centrales (como el de la biografía) y fuertes impresiones estéticas apoyándose en un conjunto de elementos paradójicos a fuerza de mantenerse fiel a la organización fundamental con la que está constituido.

En sí, se puede concluir que las narrativas no convencionales exploran nuevas formas de narrar otorgando al lector nuevos patrones y códigos interpretativos. En el uso controlado de su cargado antimimetismo, que conduce a la anomalía y al efecto de extrañamiento (responsable de novedosos panoramas literarios), se encuentra el mérito estético que las distingue.

OBRAS CITADAS

- Alber, Jan. "The Diachronic Development of Unnaturalness." Ed. Jan Alber and Rüdiger Heinze. *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011. 41-67. Print.
- _____, and Rüdiger Heinze. Introduction. *Unnatural Narratives--unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011. 1-19. Print.
- _____, Stefan Oversen, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson. "What Is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik." *Narrative* 20.3 (2012): 371-82. Web.
- _____. "Impossible Storyworlds—and What to Do with Them." *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies* 1.1 (2009): 79-96. Web
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*. Berkeley: U of California, 1975. Print.
- Armstrong, Paul B. *How Literature Plays with the Brain: The Neuroscience of Reading and Art*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2013. Print.
- Arnheim, Rudolf. "The Reach of Reality in the Arts." *Dispositio* 5.13/14, Representation and Fictionality (1980): 97-106. *JSTOR*. Web.
- Bakhtin, M. M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." Ed. Michael Holquist. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas, 1981. 84-258. Print.
- Bal, Mieke. "Mimesis and Genre Theory in Aristotle's *Poetics*." Rev. of *La Poétique by Aristote: Roselyne Dupont-Roc; Jean Lallot. Poetics Today* 3.1 (Winter, 1982): 171-80. *JSTOR*. Web.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: U of Toronto, 1985. Print.
- _____. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Third ed. Toronto: U of Toronto, 2009. Print.
- Barthes, Roland. *S/Z/ Roland Barthes*. New York: Hill & Wang, 1974. Print.

- Bloch, Ernst. "Discussing Expressionism." Trans. Ronald Taylor. *Aesthetics and Politics*. London: NLB, 1997. 16-27. Print.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de 'La regenta'*. Madrid: Gredos, 1985. Print.
- Busto Ogden, Estrella. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Editorial Playor, 1983. Print.
- Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*. La Habana: Contemporáneos, 1966. Print.
- Carrillo-Arciniega, Raúl. "La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf* o *La crónica de un instante de Salvador Elizondo*." *Literatura Mexicana* 17.2 (2006): 73-83. Web.
- Castellarnau, Ariadna. "Macedonio Fernández & Héctor Libertella: La escritura puesta en abismo". *El efecto Libertella*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010. 57-73. Print.
- Chávez Castañeda, Ricardo. *Ladrón de niños y otros cuentos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013. Print.
- Coste, Didier. *Narrative as Communication*. Minneapolis: U of Minnesota, 1989. Print.
- Crosman, Inge. "Reference and the Reader." *Poetics Today* 4.1 (1983): 89-97. JSTOR.
- Culler, Jonathan . *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975. Print.
- Dällenbach, Lucien. "Intertexte Et Autotexte." *Poétique* 27 (1976): 282-96. Print.
- ___. *El relato especular*. Madrid: Antonio Machado, 1991. Print.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: U, 1981. Print.
- Diegner, Britt, Fernando Ampuero, and José Morales Saravia. "La Búsqueda de la patria perdida: Iván Thays". *La novísima novela peruana (1990-2005)*: Lima: San Marcos, 2006. 189-216. Print.

- Diego, Gerardo. "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro." *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Ed. René De Costa. Madrid: Taurus, 1975. 209-28. Print.
- Dolezel, Lubomir. "Mimesis and Possible Worlds." *Poetics Today* 9.3 (1988): 475-96. Print.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1988. Print.
- Eichenbaum, Boris. "Introduction to the Formal Method." *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004. 9-14. Print.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism: History, Doctrine*. Ed. C. H. Van Schoonelved. Fourth ed. The Hague: Mouton, 1980. Print.
- Escalante, Jorge Volpi. *Días De Ira: Tres narraciones en tierra de nadie*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Print.
- Even-Zohar, Itamar. "Constraints of Realeme Insertability in Narrative." *Poetics Today* 1.3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction (1980): 65-74. JSTOR. Web.
- Federman, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State U of New York, 1993. Print.
- Fister, Manfred. "Concepciones de la intertextualidad." *Cráteres*, La Habana 31.1-6 (1994): 85-108. Print.
- Fludernik, Monika. "How Natural Is 'Unnatural Narratology'?" *Narrative* 20.3 (2012): 357-70. Print.
- _____. *Towards a 'natural' Narratology*. London: Routledge, 1996. Print.
- Gadamer, Hans-Georg, and Joel Weinsheimer. *Truth and Method*. London: Continuum, 2006. Print.
- García, Carlos Javier. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994. Print.

- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trans. Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989. Print.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980. Print.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion; a Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Second ed. Vol. 35 · 5. New York: Princeton UP, 1961. Print.
- González Vigil, Roberto, comp. *El cuento peruano 1990-2000*. Lima: Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú, 2001. Print.
- Goodman, Nelson. "Realism, Relativism, and Reality." *New Literary History* 14.2, On Convention: II (1983): 269-72. JSTOR. Web.
- _____. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. Print.
- Hancher, Michael. "Three Kinds of Intention." *MLN* 87.7, *Comparative Literature* (1972): 827-51. JSTOR. Web.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 1997. Print.
- Heller, Erich. "The Realistic Fallacy." *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. George Joseph Becker. Princeton, NJ: Princeton UP, 1963. N. pag. Print.
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale UP, 1967. Print.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. South Bend, IN, USA: Infomotions, Inc., 2001. ProQuest ebrary. Web.
- Hrushovski, Benjamin. "The Structure of Semiotic Objects: A Three-Dimensional Model." *Poetics Today* 1.1/2, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication (1979): 363-76. JSTOR. Web.
- _____. "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework." *Poetics Today* 5.2, The Construction of Reality in Fiction (1984): 227-51. JSTOR. Web.

- Hsiu-li Juan, Rose. "Magic and Realism. The Tribal Imagination in Louise Erdrich's Novels." Ed. Christine Baron. *Realism/ Anti-Realism in the 20th-Century Literature*. Ed. Manfred Engel. Amsterdam-New York: Rodopi, 2010. 159-80. Print.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984. Print.
- Husserl, Edmund, and Donn Welton. *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1999. Print.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. Print.
- _____. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: J. Hopkins UP, 1993. Print.
- _____. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1974. Print.
- Kafalenos, Emma. "Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative." *Comparative Literature* 44.4 (Autumn, 1992): 380-408. Print.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. Mexico: Ediciones De Andrea, 1971. Print.
- Lenin, Vladimir I. "What Is Objective Truth?" *Reader in Marxist Philosophy: From the Writings of Marx, Engels, and Lenin*. Ed. Howard Selsam and Harry Martel. New York: International, 1963. 145-51. Print.
- Lewis, Thomas E. "Notes Towards a Theory of the Referent," *PMLA* 94.3 (May 1979): 94:459-75. Print.
- Libertella, Héctor. *El paseo internacional del perverso*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990. Print.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. Kenneth P. Winkler. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1996. Print.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Editorial Península, 2002. Print.

- ___ . *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1977. Print.
- Lukacs, Georg. "Realism in the Balance." Trans. Ronald Taylor. *Aesthetics and Politics*. London: NLB, 1997. 28-59. Print.
- ___ . *The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature, by Georg Lukacs. Translated from the German by Anna Bostock*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1971. Print.
- Lukács, György. *Writer and Critic and Other Essays, Edited and Translated by Arthur Kahn*. S.I.: Merlin, 1970. Print.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987. Print.
- Mitterand, Henri (1990): "Chronotopes romanesques: Germinal." *Poétique* 81 (Février) 89-104.
- Moran, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. London: Routledge, 2000. Print.
- Mukařovský, Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literature, U of Michigan, 1970. Print.
- Nemoianu, Virgil. "Societal Models as Substitute Reality in Literature." *Poetics Today* 5.2 (1984): 275-97. JSTOR. Web.
- Nethol, Ana María, trans. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. 2a. ed. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 2010. Print.
- Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense" *The Portable Nietzsche*, ed. and trans. Walter Kaufmann. New York: Viking Press, 1954. Print.
- Ohmann, Richard. "Speech Acts and the Definition of Literature." *Philosophy & Rhetoric* 4.1 (1971): 1-19. JSTOR. Web.
- Oliva, Renato. "Re-Dreaming the World. Ben Okri's Shamanic Realism." *Conterminous Worlds: Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Ed. Elsa Linguanti, Francesco Casotti, and Carmen Concilio. Amsterdam: Rodopi, 1999. 171-96. Print.

- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Print.
- Pattison, Walter T. *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos, 1965. Print.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1986. Print.
- Plato, and Benjamin Jowett. *The Republic*. Third ed. Vol. 1. London: Oxford UP, 1921. Print.
- Prado, Esteban. "En busca de Héctor Libertella." *Hispanamérica* 119 (2011): 61-70. Print.
- Raffa, Piero. *Avanguardia E Realismo*. Milano: Rizzoli, 1967. Print.
- Reitan (Aarhus), Rolf. "Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project?" *Strange Voices in Narrative Fiction*. Ed. Fotis Jannidis. Berlin: De Gruyter, 2011. 147-74. Print.
- Richardson, Brian. "Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction." Ed. Brian Richardson. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State UP, 2002. 47-63. Print.
- ___. "What Is Unnatural Narrative Theory?" Ed. Jan Alber and Rüdiger Heinze. *Unnatural Narratives: Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011. 23-40. Print.
- ___. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State UP, 2006. Print.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983. Print.
- Romero, Rolando J. "Ficción e historia en Farabeuf." *Revista Iberoamericana* 56.151 (Abril - Junio 1990): 403-18. Web.
- Russell, Matheson. *Husserl: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum, 2006. Print.
- Ruz, Robert E. *Contemporary Peruvian Narrative and Popular Culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Rochester, NY: Tamesis, 2005. Print.

- Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: U of Minnesota, 2006. Print.
- ___. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP, 1991. Print.
- Sarduy, Severo. "Hologramas perversos." Preface. *El paseo internacional del perverso*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990. 9-11. Print.
- Scholes, Robert. *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, IN: U of Notre Dame, 1975. Print.
- Searle, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6.2 (1975): 319. Print.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio." Comp. Tzvetan Todorov. Trans. Ana María Nethol. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 2a. ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2010. 77-98. Print.
- ___. "The Resurrection of the Word." *Russian Formalism*. Ed. S. Bann and J. E. Bowlt. Edinburgh: Scottish Academic, 1973. 41-47. Print.
- Skov Nielsen, Henrik. "Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration." Ed. Jan Alber and Rüdiger Heinze. *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011. 71-88. Print.
- Thays, Iván. *Las fotografías de Frances Farmer y otros cuentos*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz, 2001. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, D.F: Premia, 1980. Print.
- Varela Bran, María Del Carmen. *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*. [Pontevedra, Spain]: Diputación De Pontevedra, 1996. Print.
- Villagómez Rosa, Norma. "Farabeuf o el cuerpo mirado." *Literatura Mexicana* 18.2 (2007): 195-203. Web.

- Villanueva, Darío. *Theories of Literary Realism*. Albany: State University of New York, 1997. Print.
- Volpi Escalante, Jorge. *Días de ira: Tres narraciones en tierra de nadie*. Madrid: Páginas de espuma, 2011. Print.
- Walcutt, Charles Child. *American Literary Naturalism, a Divided Stream*. Westport, CT: Greenwood, 1976. Print.
- Walter, Roland. "Pan-American (Re)Visions: Magical Realism and Amerindian Cultures in Susan Power's "The Grass Dancer", Gioconda Belli's "La Mujer Habitada", Linda Hogan's "Power", and Mario Vargas Llosa's "El Hablador"" *American Studies International* 37.3 (1999): 63-80. JSTOR. Web. 28 Apr. 2014.
- Walton, Kendall L. "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?" *Dispositio* 5.13/14, Representation and Fictionality (1980): 1-18. JSTOR. Web. 29 Apr. 2014.
- Wildekamp, Ada, Ineke Van Montfoort, and Willem Van Ruiswijk. "Fictionality and Convention." *Poetics* 9.5-6 (1980): 547-67. Print.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. London: Routledge and Kegan Paul, 1974. Print.
- Wolf, Werner. "Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction." *Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches*. Ed. Frederick Burwick and Walter Pape. Berlin: W. De Gruyter, 1990. 284-97. Print.
- Yurievich, Saul. ""Altazor" o la rebelión de la palabra." *Vicente Huidobro e el creacionismo*. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 303-12. Print.
- Zola, Émile, and Aimé Guedj. *Le roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971. Print.