

La ficción posmoderna como espacio fronterizo

Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine
hispanoamericanos

Tesis que para optar por el grado de
Doctor en Literatura Hispánica presenta

Lauro Zavala

Asesora: Dra. Rose Corral

Abril de 2007
Ciudad de México

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
El Colegio de México

La ficción posmoderna como espacio fronterizo:
Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine

Lauro Zavala

En este trabajo propongo un modelo teórico para el análisis formalista de la narrativa en literatura y en cine. El concepto central consiste en distinguir diez componentes presentes en todo texto literario, y doce componentes presentes en todo producto cinematográfico, reconociendo en cada caso la naturaleza de la narrativa clásica (definida como convencional), moderna (definida como experimental) y posmoderna (definida como simultaneidad o simulacros de narrativa clásica y moderna). A partir de esta propuesta desarrollo un sistema de modelos para el análisis de la ficción, la metaficción, la minificción, la intertextualidad y la traducción intersemiótica en literatura y en cine.

En el primer capítulo presento los fundamentos generales de la propuesta teórica. En el segundo capítulo propongo un mapa de las teorías literarias y de las teorías cinematográficas en el siglo XX, así como los modelos centrales de este trabajo, es decir, los modelos para el análisis de la ficción literaria y de la ficción cinematográfica, y para distinguir la naturaleza formal de cada componente en el caso de la narrativa clásica, la moderna y la posmoderna. En el tercer capítulo estudio algunas estrategias narrativas características de la ficción posmoderna: la ironía textual, las relaciones entre ética y la estética, y la narrativa metaficcional. Y propongo un modelo glosemático para el estudio de la traducción intersemiótica de diversas formas de la ficción narrativa. En el cuarto capítulo analizo varias ficciones literarias y cinematográficas, en particular de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Ana María Shua, así como de varios escritores y directores mexicanos contemporáneos.

Concluyo señalando la utilidad de la definición de ficción posmoderna propuesta en este trabajo para ser extrapolada al estudio de ficciones y minificciones extraliterarias.

Índice

Introducción	6
--------------------	---

Capítulo Uno

Hacia una estética de la ficción posmoderna

1.1 Los estudios sobre la ficción posmoderna	10
1.2 Evolución de la ficción como espacio fronterizo	22
1.3 Para una estética de la ficción posmoderna	31
1.4 La ficción posmoderna como diálogo intertextual	39
1.5 Diez estrategias de la ficción posmoderna	46

Capítulo Dos

Teoría e historia de la ficción posmoderna

2.1 Un modelo narrativo y dos sistemas ficcionales	55
2.2 La ficción literaria	57
2.2.1 Las aproximaciones teóricas a la ficción literaria	58
2.2.2 Los componentes formales de la ficción literaria	67
2.2.3 La evolución estética de la ficción literaria	74
2.2.4 La metaficción y las fronteras de la ficción literaria	84
2.2.5 Para analizar la minificción literaria	96
2.3 La ficción cinematográfica	109
2.3.1 Las aproximaciones teóricas a la ficción cinematográfica	110
2.3.2 Los componentes formales de la ficción cinematográfica	118
2.3.3 La evolución estética de la ficción cinematográfica	125
2.3.4 La metaficción y las fronteras de la ficción cinematográfica	140
2.3.5 Para analizar la minificción audiovisual	150

Capítulo Tres

Modelos y estrategias de análisis en literatura y cine

3.1 El suspenso narrativo en literatura y cine	160
3.2 Estrategias de la ironía narrativa en literatura y cine	169
3.3 Ética y estética de la narrativa posmoderna en literatura y cine	187
3.4 Para estudiar la metaficción en literatura y cine	194
3.5 Traducción intersemiótica en literatura y cine	208

Capítulo Cuatro

Análisis de ficciones literarias y cinematográficas

4.1 Análisis de ficciones literarias	219
4.1.1 Relecturas irónicas en la metaficción de Julio Cortázar	221
4.1.2 Las voces narrativas en la minificción de Jorge Luis Borges	229
4.1.3 Metaficción y parodia en las series narrativas de Ana María Shua	235
4.1.4 Simulacros de secuencialidad y simultaneidad	249
4.1.5 Conclusiones	272
4.2 Análisis de ficciones cinematográficas	276
4.2.1 Humor e ironía en el cine mexicano	278
4.2.2 Reescritura de la historia en el cine de Busi Cortés	287
4.2.3 El cine de miradas y la modernidad de <i>Danzón</i>	293
4.2.4 El documental de viaje como ficción posmoderna	305
4.2.5 Conclusiones	315
Conclusión general	317
Bibliografía	319
Filmografía	337

A mis padres,
Lauro y Elena,
quienes me han acompañado
durante estos veinte años

A mi familia,
Elsa, Aura y Jorge Luis,
quienes me han acompañado
los últimos diez años

Introducción

El objetivo de este trabajo es presentar un sistema conceptual original que permite estudiar de manera sistemática las formas de la ficción a las que llamamos posmodernas, tanto en la literatura como en el cine. Para los fines de este trabajo considero como **ficción** a toda *verdad*, es decir, a toda construcción de sentido en la medida en que pertenece a un contexto específico que la hace posible. En otras palabras, propongo estudiar como ficción a todas las formas de la literatura y el cine, pues son otras tantas formas de construcción de una verdad, precisamente la verdad *fictional*.

Por otra parte, en este trabajo presento como **ficción posmoderna** a toda ficción en la que se negocian (es decir, se redefinen, se subvierten, se tematizan y se llegan a disolver) las fronteras que han permitido distinguir la especificidad discursiva de la literatura y el cine desde sus orígenes hasta el periodo de las vanguardias. En otras palabras, en la ficción posmoderna se disuelven las fronteras entre la narrativa y otras formas de ficción (como el ensayo y la poesía, en el caso de la literatura; o entre la tradición diegética y la documental, en el caso del cine). También es en la ficción posmoderna donde se redefinen las fronteras entre los diversos géneros literarios y los extraliterarios (como las fronteras entre la literatura y el periodismo; entre la literatura y los textos de uso cotidiano o entre la literatura y los documentos históricos), y donde se llegan a confundir las fronteras entre el cine tradicional y el cine experimental.

Por supuesto, esta yuxtaposición de contextos es posible gracias a los mecanismos por los cuales se superponen los componentes de un texto y los demás textos, a través de los muy diversos mecanismos de la intertextualidad. Y sobre todo, **la ficción posmoderna es el espacio en el que se fusionan los componentes de las formas tradicionales de la ficción (a las que aquí llamo *clásicas*) y las formas experimentales o vanguardistas (a las que aquí llamo *modernas*)**. Todo lo anterior lleva a la redefinición de las fronteras entre la ficción literaria (o cinematográfica) y las ficciones que construimos en la vida cotidiana, incluyendo aquellas que producimos durante el proceso de la lectura de un texto o durante la recepción de una película. Este último es el terreno naturalmente fronterizo de la metaficción.

Las formas de la ficción y, sobre todo, las formas de lectura que han surgido y que

se han generalizado e intensificado de manera exponencial durante los últimos cuarenta años, mucho más allá de la literatura, ameritan la creación de métodos de análisis que den cuenta de su especificidad estética. Estos métodos de análisis deben derivarse de modelos teóricos igualmente diseñados con el fin de dar cuenta de la especificidad estética de estas formas de la ficción.

Inicio el primer capítulo presentando una perspectiva panorámica de las formas de teorización que se han formulado para el estudio de la ficción posmoderna, y muestro cómo todas ellas utilizan los recursos propios del estudio de la ficción clásica o de la ficción de vanguardia, sin llegar a integrarlas debido a la ausencia de una definición operativa de la ficción posmoderna, tanto en el cine como en la literatura (*estado del arte*). A continuación muestro de manera panorámica la evolución de las formas de la ficción a lo largo del siglo XX, y la manera como esta evolución ha llevado a lo que llamamos ficción posmoderna (*antecedentes históricos*). En el siguiente apartado presento una estrategia distintiva de la ficción posmoderna, es decir, la intertextualidad (*marco teórico*). Y concluyo esta sección señalando algunas de las estrategias específicas de la ficción posmoderna (*metodología*).

En el segundo capítulo presento un sistema conceptual útil para el estudio de las características y la evolución de la ficción posmoderna, tanto en el cine como en la literatura. La primera sección está dedicada a la literatura posmoderna, y la segunda sección está dedicada al cine posmoderno. En este capítulo estudio cinco terrenos específicos: 1) las tendencias teóricas producidas durante el siglo XX para el estudio de la literatura y del cine; 2) los elementos específicos que es necesario conocer para analizar un texto literario y una película de ficción; 3) las características que permiten reconocer cada uno de los componentes específicos de una ficción posmoderna, tanto en cine como en literatura; 4) la naturaleza de la metaficción en la narrativa literaria y en la narrativa cinematográfica, y 5) las características específicas de la minificción literaria o audiovisual, como manifestación paradigmática de la ficción posmoderna.

En el tercer capítulo muestro algunos modelos y estrategias para el estudio de la ficción posmoderna, de manera simultánea en el cine y en la literatura. Estas estrategias permiten estudiar, sucesivamente: 1) el suspenso narrativo; 2) la ironía narrativa; 3) la articulación entre ética y estética; 4) las estrategias metaficcionales, y 5) las posibilidades de la traducción intersemiótica de la literatura al cine.

En el cuarto capítulo analizo algunas ficciones en cine y literatura, con especial atención a la metafiction corta y ultracorta en la región hispanoamericana, y al cine mexicano producido en los últimos cincuenta años.

Este trabajo, entonces, contiene una propuesta para el estudio de la ficción posmoderna en cine y literatura, y señala algunos de los terrenos que todavía esperan ser estudiados de manera sistemática, para lo cual resulta necesario diseñar herramientas distintas de las que han sido utilizadas hasta ahora para el estudio de la ficción clásica y de la ficción moderna, si bien se deben apoyar en el desarrollo de la narratología contemporánea.

Capítulo Uno

Hacia una estética de la ficción posmoderna

1.1 Los estudios sobre la ficción posmoderna

Aunque el estudio de la literatura posmoderna dista mucho de ser escaso, sin embargo son escasos los trabajos en los que se estudie un corpus que no esté reducido a un país, una región, una lengua, un autor, un periodo o un género.¹

Más aún, la mayor parte de los trabajos disponibles han sido realizados a partir de consideraciones externas a la literatura misma, ya sea la historiografía, la filosofía, la economía política, la sociología o cualquier otra disciplina social o humanística. En otras palabras, hasta la fecha no existe ninguna propuesta conceptual que surja de un estudio de las características formales y estructurales de estas ficciones, lo cual permitiría explicar la importancia que en ella tiene la participación activa del lector durante el proceso de lectura, y explicar en qué consiste la lectura posmoderna de textos.²

Algo similar ocurre en los estudios sobre el cine posmoderno, pues también éstos están dominados por la reflexión acerca de su importancia como industria cultural. Estos estudios tienen una fuerte agenda ideológica. Y en el caso del cine mexicano, los estudios sobre el cine como una manifestación de la ficción posmoderna son prácticamente inexistentes.³

En lo que sigue presento una perspectiva panorámica del estado actual de los estudios sobre la ficción posmoderna en literatura y en cine, con lo cual se pondrá en evidencia la necesidad de construir un modelo de análisis que dé cuenta de las características específicas de estas formas de ficción.

¹ Una revisión inicial de los estudios sobre literatura y otras formas de producción simbólica se encuentra en mi “Guía bibliográfica sobre posmodernidad y cultura”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, UAM Xochimilco, núm. 2, 1992, 253-270.

² El estudio de los componentes formales y estructurales de la narrativa tiene una larga tradición en el siglo XX, iniciada con el formalismo ruso y continuada en nuestros días por la narratología. Sin embargo, estos trabajos sólo estudian lo que aquí llamo la narrativa clásica. El estado actual de la disciplina puede estudiarse en los trabajos de H. Porter Abbot (*Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002), Susan Keen (*Narrative Form*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2003), Manuel Corrales Pascual (*Iniciación a la narratología. Teoría. Método. Práctica*, Quito, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2001), Luc Herman & Bart Vervaeck (*Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska, 2005) y Paul Cobley (*Narrative, New Critical Idiom*, Routledge, London, 2001). Este trabajo debe mucho a los manuales establecidos sobre la materia, en particular el *Dictionary of Narratology* (University of Nebraska, 1985) de Gerald Prince, y en lengua española el notable *Diccionario de narratología* (Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996) de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes.

³ Una bibliografía exhaustiva de los libros sobre cine publicados en México de 1980 a 2005 se encuentra en el

De la epistemología a las disciplinas humanísticas

El problema central en todo estudio sobre la ficción posmoderna consiste en la definición de una estética posmoderna.⁴ Uno de los primeros trabajos sistemáticos en los que se señala la existencia de un paradigma distinto del moderno en las artes en general ocurrió en la segunda mitad de la década de 1970, en los estudios sobre la arquitectura. Charles Jencks, en su trabajo seminal, *The Language of Post-Modern Architecture*,⁵ llamó la atención de lectores provenientes de las más diversas disciplinas,⁶ y tuvo como efecto el inicio de una discusión que cada día es más vigente.⁷

La tesis central del autor, además de haber tenido un efecto notable en muchas otras disciplinas, es uno de los textos que dio inicio, en su momento, a la investigación que el lector tiene en sus manos. Para Jencks, la arquitectura posmoderna se aleja del funcionalismo racionalista de la tradición moderna debido a la presencia de un doble código simultáneo, que puede manifestarse en la hibridación de estilos y tendencias, provenientes de los contextos arquitectónicos y culturales más diversos. De esta manera se parodian componentes de la arquitectura clásica y de la misma arquitectura moderna, lo cual se ejemplifica con el trabajo de arquitectos que trabajan en lugares tan distantes y distintos entre sí como Tokio, Helsinki, Roma, Las Vegas y muchas otras ciudades de Europa, Asia, América y Oceanía.

Sin embargo, es necesario señalar que la influencia de este trabajo en el medio artístico y académico no fue tan marcada como la de los ensayos de algunos filósofos y críticos literarios tan conocidos (a partir de entonces) como el canadiense Jean-Francois

número monográfico sobre El Placer de Ver Cine, en *Tierra Adentro*, núm. 141, agosto-septiembre de 2006. Ver Ángel Miquel y Lauro Zavala: “El placer de leer cine”, 96-109.

⁴ De otra manera, se corre el riesgo señalado por Umberto Eco en sus *Apostillas a ‘El nombre de la rosa’*: “Desgraciadamente, ‘posmoderno’ es un término que sirve para cualquier cosa”. En ese mismo trabajo, el autor propone los lineamientos de una estética posmoderna al preguntarse si podría existir “una novela no complaciente, suficientemente problemática y sin embargo amena” (Barcelona, Lumen, 1984, 71).

⁵ El trabajo canónico de Charles Jencks sigue siendo *The Language of Post-Modern Architecture*. New York, Rizzoli International Publications, 6th. ed., 1991 (edición original, 1977).

⁶ Así lo señala Christopher Butler en el capítulo “The Culture of Postmodernism” de su estudio *Postmodernism. A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press, 2002, 64.

⁷ Por ejemplo, Matei Calinescu dedica un capítulo a estudiar las tesis de Jencks en las conclusiones a su *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991 (1987), 257-301. Ello le permite sostener, acertadamente, que “el disfrute y la complejidad se llevan bien en el posmodernismo” (276).

Lyotard, el norteamericano Fredric Jameson, y los franceses Michel Foucault y Jacques Derrida. En el trabajo de todos ellos hay una agenda política evidente. Durante las últimas décadas han sido muy difundidas las tesis de estos autores, como la caída de los meta-relatos (Lyotard), la esquizofrenia de los significantes (Jameson), la naturaleza sexista del lenguaje (Foucault) y la presencia del principio de incertidumbre en los estudios humanísticos (Derrida).⁸

En este trabajo sostengo que la relación entre la reflexión filosófica y la teoría narrativa no pasa sólo por los contenidos argumentativos, sino principalmente por las formas estéticas. Por ejemplo, tomemos la tesis de Lyotard que sostiene que la modernidad es teleológica (es decir, inspirada por el impulso hacia un final epifánico, ya sea la redención cristiana, la emancipación marxista de la clase obrera, la liberación ilustrada a través del conocimiento científico o la emancipación de la pobreza a través del mercado capitalista), mientras que la posmodernidad ha dejado de creer en estos metarrelatos. En este punto puede ser esclarecedor considerar los conceptos del final narrativo en el cuento clásico y en el moderno. Al hacerlo, podría establecerse una similitud entre las formas de la teleología (ya sea a través de los mitos o de los metarrelatos) y el final epifánico del cuento literario clásico. Y a esta similitud le corresponde otra, entre la estética posmoderna de la aleatoriedad y el azar con el final abierto en el cuento moderno. La transición entre la escritura de un tipo de cuento y otro corresponde a la transición entre la epistemología y la hermenéutica, es decir (en términos literarios), el paso del ámbito del texto al ámbito de la interpretación virtual de cada lector.

Si incluimos en este primer grupo de teóricos a algunos otros autores cuya escritura misma es indudablemente posmoderna por derecho propio (como el psicoanalista Jacques Lacan y el filósofo y teórico del cine Slavoj Zizek),⁹ no tardaremos en seguir el rastro de la

⁸ Especialmente en trabajos como el de Jean-Francois Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 (edición original en francés, 1979); Fredric Jameson: *Postmodernism, or the Cultural Logics of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991 (el artículo que da título al libro fue publicado originalmente en 1984); Michel Foucault: *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo XXI Editores, 1970 (edición original en francés, 1969), y Jacques Derrida: *De la gramatología*. México, Siglo XXI Editores, 1971 (edición original en francés, 1967).

⁹ La abundante obra de Slavoj Zizek empezó a ser traducida al inglés precisamente por su peculiar interpretación de Lacan en *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1991). Un interesante estudio sobre la influencia de Lacan más allá del ámbito psicoanalítico se puede encontrar en el estudio de la

polémica iniciada a fines de la década de 1990 acerca de la naturaleza excesivamente metafórica de algunos estudios sobre (y desde) la cultura posmoderna. En esa polémica, algunos científicos de las ciencias naturales (de manera destacada, los provenientes de la física) acusaron a éstos y otros autores (incluyendo a la ensayista Julia Kristeva)¹⁰ de estar haciendo *sólo literatura* y no ciencia.¹¹ En este punto encontramos ya precisamente uno de los rasgos específicos de la escritura posmoderna, es decir, su naturaleza fronteriza. En este caso se trata de la frontera mutante que existe en el entrecruce de la investigación científica, la reflexión filosófica, las disciplinas sociales y la imaginación literaria.

Durante las siguientes décadas se ha desarrollado, sin embargo, una reflexión muy vasta acerca de la naturaleza igualmente ficcional (y en ese sentido, *sólo literaria*) de la escritura científica. En otras palabras, tanto en la filosofía de las ciencias sociales como en la filosofía de las ciencias naturales se ha intensificado el estudio de la tesis construccionista que sostiene que el objeto de conocimiento de todo discurso disciplinario es construido precisamente a partir de la práctica de la escritura.

En otras palabras, la epistemología contemporánea reconoce que son las herramientas de la escritura las que determinan la naturaleza del objeto de estudio, dentro y fuera de las disciplinas naturales.¹² Todo investigador, una vez concluida su investigación, comunica sus resultados por escrito, y son las estrategias retóricas (por otra parte inevitables) que este científico utiliza las que determinan la naturaleza de la construcción conceptual de su objeto mismo. Decisiones como los contenidos del párrafo inicial, la elección de un sujeto gramatical, el grado de metaforización o de distancia irónica y la manera de concluir el texto, son otras tantas estrategias que, inadvertidamente, constituyen la médula del proceso epistemológico e ideológico de todo artículo científico (y, por cierto,

socióloga Sherry Turkle: *Jacques Lacan. La irrupción del psicoanálisis en Francia*. Buenos Aires / Barcelona, Paidós, 1983 (1979).

¹⁰ Desde sus primeros trabajos reunidos en *Semiótica* (2 vols., Madrid, Fundamentos, 1978) hasta las exploraciones más recientes acerca del género, el inconsciente y las escrituras de vanguardia.

¹¹ Se trata del polémico ensayo de los físicos Alan Sokal y Jean Bricmont: *Fashionable Nonsense. Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*. New York, Picador, 1998. Una discusión en español sobre este libro puede encontrarse en el trabajo de Roberto Follari: "Alan Sokal: la insuficiencia de pruebas", en *Epistemología y sociedad. Acerca del debate contemporáneo*. Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones, 2000, 25-36.

¹² La referencia paradigmática de la tradición construccionista es Paul Watzlawick, autor con otros, de *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Gedisa, 1988 (1981). Y, entre muchos otros trabajos igualmente influyentes, derivados de las propuestas de Gregory Bateson, se puede mencionar *¿Es real la realidad?* Barcelona, Herder, 1979 (1976).

de *cualquier* texto narrativo o argumentativo, es decir, cualquier tipo de ficción escrita).¹³

Nos encontramos así ante el paradigma del observador implicado (y su evidencia textual), que es uno de los más característicos de la epistemología posmoderna. Este principio sostiene que el hecho de observar (y escribir acerca de) un fenómeno social o natural altera el comportamiento del fenómeno observado. Si la ciencia carece de objetividad absoluta, sólo tenemos acceso a la intersubjetividad.¹⁴ El referente más elaborado para la escritura en todas las ciencias sociales y naturales es la escritura literaria.¹⁵ Y todas las formas de la escritura narrativa y argumentativa tienen como referente para su estudio y su práctica a las reglas de la retórica. El ámbito de la retórica posmoderna se apoya, entonces, en la *explicitación* de las condiciones de posibilidad del mismo discurso.¹⁶

No es casual, por lo tanto, que de manera paralela al desarrollo espectacular de una semiótica intertextual, en el centro de los estudios humanísticos y sociales encontramos también la discusión acerca de las propuestas de naturaleza *transdisciplinaria*.¹⁷ La ideología que subyace a todo proyecto posmoderno es, sin duda, la que sostiene la posibilidad de propiciar y reconocer la riqueza cultural que tiene la *diversidad* estética e ideológica, individual y colectiva, formal e instrumental, en todas las manifestaciones de la producción simbólica. El proyecto posmoderno sustituye lo racional por lo razonable.

¹³ La discusión epistemológica, crucial para las ciencias sociales, ha sido desarrollada por numerosos filósofos de las ciencias humanas, como es el caso de Richard Harvey Brown en *A Poetic for Sociology. Toward a Logia of Discovery for the Human Sciences*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1977.

¹⁴ Es inevitable mencionar el trabajo clásico sobre la materia, de Georges Devereux: *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. México, Siglo XXI Editores, 1977 (1967).

¹⁵ En las ciencias naturales y exactas esta discusión se ha vuelto parte sustancial de la filosofía contemporánea, como se puede observar en el trabajo de David Locke: *La ciencia como escritura*. Madrid, Universitat de Valencia / Cátedra, 1997 (1992).

¹⁶ El papel de la retórica en el contexto de las humanidades posmodernas se puede encontrar en Richard Brown (ed.): *Writing the Social Text*. Aldine de Gruyter, 1992. En el caso de la historiografía es imprescindible conocer el trabajo de Hayden White: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (1973). Esta propuesta fue desarrollada más sistemáticamente en su propio trabajo, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992 (1987).

¹⁷ La referencia más conocida sigue siendo el estudio de Julie Thompson Klein, en *Crossing Boundaries. Knowledge, Disciplinarity, and Interdisciplinarity*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1996. Véase también su trabajo seminal, *Interdisciplinarity. History, Theory, & Practice*. Detroit, Wayne State University, 1990.

Las aproximaciones a la literatura posmoderna

Veamos ahora con más detenimiento el caso de los estudios literarios. Una de las propuestas más difundidas para el estudio de la narrativa posmoderna es la que empezó a ser desarrollada a principios de la década de 1980 por la investigadora canadiense Linda Hutcheon. De acuerdo con esta propuesta, derivada del estudio de algunas novelas canadienses e inglesas, la ficción posmoderna es toda metaficción historiográfica.¹⁸ Aunque esta fórmula es muy atractiva, pues permite englobar a toda la ficción moderna bajo el enorme paraguas de la metaficción que no es historiográfica, sin embargo es insuficiente para explicar lo que ocurre en la literatura producida fuera del contexto europeo y canadiense.

En efecto, ya desde el párrafo inicial de su estudio seminal sobre la metaficción, publicado originalmente en 1980, la autora señalaba la necesidad de estudiar con herramientas distintas la literatura a la que ella misma no había dedicado su atención. Si observamos la novela hispanoamericana producida desde la década de 1960 encontramos que son relativamente escasas (aunque de gran importancia literaria) las que están escritas desde la lógica de la metaficción historiográfica.¹⁹

Pero si nos alejamos de la *novela* europea y nos detenemos en el terreno del *cuento* hispanoamericano podremos comprobar que prácticamente no existe una tradición de metaficción historiográfica. Si adoptáramos el *dictum* de Hutcheon como definición universal, tendríamos que llegar a la conclusión de que la literatura posmoderna no existe en la región. Pero en lugar de importar un modelo de análisis producido a partir de textos ajenos a nuestra tradición literaria y aplicarlo ciegamente a géneros ignorados en esa tradición teórica, será necesario construir una definición que se derive del estudio de la ficción contemporánea. Y este proyecto debe ser capaz de explicar las características formales de la ficción narrativa y de la ficción científica, atendiendo la producción europea y la hispanoamericana, estudiando la literatura y el cine, incluyendo a la novela y el cuento.

¹⁸ Esta tesis se presenta por primera vez en el capítulo “Historiographic metafiction: ‘the pastime of past time’ del libro de Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London / New York, Routledge, 1988.

¹⁹ A pesar de ser escasas, estas novelas son muy significativas, como es el caso de *Yo el Supremo* (1974) de

Así pues, el eurocentrismo del trabajo de Hutcheon no es responsabilidad de su autora, sino de algunos de sus lectores hispanoamericanos. Después de su trabajo de 1980 ha habido muchas otras propuestas para definir la literatura posmoderna, pero la mayor parte de ellas provienen de disciplinas externas (aunque relativamente próximas) a los estudios literarios, como la filosofía del lenguaje²⁰ o los estudios culturales.²¹ Otros autores estudian sólo una dimensión específica de esta literatura, como la ironía²² o la parodia.²³ Otros más hacen propuestas que siguen siendo específicas de algún país con una tradición literaria y cultural muy distinta de la hispanoamericana, como Inglaterra,²⁴ los Estados Unidos,²⁵ o España,²⁶ aunque episódicamente consideren a algún autor hispanoamericano como parte del paradigma europeo²⁷ o norteamericano,²⁸ especialmente en los casos de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Julio Cortázar.

En síntesis, la mayor parte de los numerosos artículos y ensayos de carácter teórico sobre la naturaleza de la literatura posmoderna han sido escritos desde una perspectiva europea, canadiense o estadounidense, de tal manera que tienden a ignorar lo que se escribe en la región hispanoamericana. Por otra parte, resulta notable cómo, en todos los casos, al teorizar sobre esta literatura se estudia exclusivamente a la novela y sistemáticamente se

Augusto Roa Bastos; *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez; *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes; *Fantasma azteca* (1979) de Gustavo Sáinz; *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi.

²⁰ Allen Thiher: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.

²¹ Ihab Hassan: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University, 1987.

²² Alan Wilde: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1987.

²³ Margaret A. Rose: *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²⁴ Elizabeth Dipple: *The Unresolvable Plot. Reading Contemporary Fiction*. New York and London, Routledge, 1988.

²⁵ Niall Lucy (ed.): *Postmodern Literary Theory. An Anthology*. Oxford, Blackwell Publishers, 2000; Mark Currie (ed.): *Metafiction*. London, Longman, 1995; Enrique García Díez y Javier Coy Ferrer (eds.): *La novela postmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1986.

²⁶ Gonzalo Navajas: *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1996; Antonio Soberano-Morán: *Metaficción española en la posmodernidad*. Kassel, Edition Reichenberger, 2003.

²⁷ Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. New York and London, Methuen, 1987; *Constructing Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1992.

²⁸ Larry McCaffery (ed.): *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographic Guide*. New York, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1986.

deja de lado el cuento y la minificción.²⁹

En el contexto hispanoamericano, numerosos estudios sobre la narrativa posmoderna se reducen a reproducir las tesis de Hutcheon, ya sea como un recuento cronológico de la narrativa mexicana³⁰ o como el estudio de algunas novelas particulares.³¹ Los estudios más conocidos sobre la materia son aproximaciones a la literatura desde la sociología y los estudios de género³² o desde la perspectiva de la ciencia política,³³ incluyendo aquellos en los que se incorpora el estudio del cuento y la minificción, como los notables trabajos de Nancy M. Kason (1994), Beatriz Sarlo (1995) y muchos otros sobre la dimensión posmoderna en la narrativa breve de Jorge Luis Borges.³⁴

Por otra parte, también en el contexto hispanoamericano existe una larga tradición crítica que consiste en conceptualizar lo que aquí llamo literatura posmoderna como una fase específica de la literatura moderna, a la cual se ha llamado *neovanguardia*³⁵ o *post-boom*,³⁶ si bien este término ha sido cuestionado por restar autonomía a la producción más reciente en la región.³⁷

²⁹ El estudio de la minificción como un género posmoderno se encuentra en mi libro *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2005. Este trabajo se complementa con la publicación de algunas antologías del género, como *Minificción mexicana*. México, UNAM, 2004, *La minificción mexicana: 50 textos breves* (UPNC, 2003) y *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México, Alfaguara, 2001.

³⁰ Raymond Williams y Blanca Rodríguez: *La ficción posmoderna en México*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.

³¹ Rosalía Cornejo-Parriego: *La escritura posmoderna del poder*. Madrid, Fundamentos, 1993; Amalia Pulgarín: *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid, Fundamentos, 1995.

³² John Beverley, José Oviedo & Michael Aronna (eds.): *The Postmodernism Debate in Latin America*. Duke University Press, 1995; Santiago Colás: *Postmodernism in Latin America. The Argentine Paradigm*. Duke University Press, 1994.

³³ Carlos Rincón: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995; Daniel Castillo Durante: *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000; Óscar R. López: *La narrativa latinoamericana: entre bordes seculares*. Medellín, Fondo Editorial Universitario, 2001.

³⁴ Nancy M. Kason: *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos desplazantes*. México, CCyDEL, UNAM, 1994; Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*. Barcelona, Buenos Aires, Ariel, 1995 (1993).

³⁵ Ésta es la tesis desarrollada por Fernando Burgos en *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.

³⁶ Entre muchos otros, mencionemos los trabajos de José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4. *De Borges al presente*. Madrid, Alianza Universidad Textos, 2001; Donald L. Shaw: *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 1999; Darío Villanueva y José María Viña Liste: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Madrid, Austral, 1991.

³⁷ Por ejemplo, John Brushwood señala en 1984 que “Del mismo modo que el término *boom* puede crear la

Por su parte, Ángel Rama propone la existencia de dos formas de vanguardia en América Latina, las cuales coinciden, respectivamente, con lo que Fernando Aínsa ha llamado la narrativa del *viaje centrífugo* (a partir del desarraigo como forma de autenticidad) y la narrativa del *viaje centrípeto* (como un reencuentro con las raíces edénicas).³⁸ Esta visión, a su vez, podría ser considerada como un desarrollo de las tesis propuestas en la década de 1970 por David Viñas, Julio Ortega y otros críticos que consideran a la narrativa del viaje (real o simbólico) como un indicador de la búsqueda de identidad en la literatura regional.³⁹

Sin embargo, todos los estudios sobre la narrativa literaria hispanoamericana invariablemente confunden los términos *narrativa* y *novela*, con lo cual se corre el riesgo de considerar que la evolución regional del cuento es idéntica a la evolución de la novela.⁴⁰

Los trabajos señalados (y muchos otros) han nutrido la discusión sobre la ficción literaria posmoderna, y han desarrollado diversas tesis de carácter historiográfico sobre las condiciones sociales que han sido determinantes para el surgimiento de esta escritura en el contexto de la región.⁴¹ En todos ellos se pone en evidencia que la novela hispanoamericana producida a partir de la década de 1980 tiene sus raíces en las

impresión falsa de la aparición de la novela hispanoamericana sólo a partir de los años sesenta, el concepto del *posboom* puede ser igualmente falso. Los jóvenes que publican sus primeras novelas en los setentas pertenecen ya a una tradición de la *nueva novela* hispanoamericana que encuentra sus raíces en la narrativa de los años cuarentas y los vanguardistas anteriores” (*La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (1975), 362.

³⁸ Ángel Rama: “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986, 99-202; Fernando Aínsa: “Los viajes iniciáticos”, en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos, 1986, 231-412.

³⁹ Véanse en particular los trabajos de David Viñas, “Itinerario del escritor argentino” y “El viaje a Europa”, en *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1976. Los estudios críticos de Julio Ortega están reunidos en *Una poética del cambio*. Caracas, Ayacucho, 1991.

⁴⁰ Para el caso del cuento mexicano, debe hacerse notar que desde la publicación (¡en 1956!) de la *Breve historia del cuento mexicano*, de Luis Leal, no existe ningún estudio panorámico sobre la evolución de este género en el país. Semejante estudio podría demostrar que el desarrollo del cuento mexicano es completamente independiente de la novela mexicana. Este terreno es el tema central de mi trabajo *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen, 2004, el cual se complementa con varias antologías: *Humor e ironía en el cuento mexicano* (1992, 2 vols.); *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano* (1993); *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía* (2000); *Relatos mexicanos posmodernos* (2001).

⁴¹ Un balance de las primeras discusiones sobre las fronteras entre vanguardia, neovanguardia, modernidad y posmodernidad se encuentra en el trabajo de Hugo Achúgar: “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana” (1990), en Hugo J. Verani (ed.): *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, Dirección de Literatura, UNAM / Ediciones del

vanguardias de los años veinte, treinta y cuarenta. Sin embargo, falta por explorar de manera sistemática cuáles son los rasgos formales que la novela hispanoamericana reciente comparte con otras formas de escritura literaria (como el cuento), y con otras formas de narrativa (como el cine).

Aquí quiero señalar que el interés de este trabajo es proponer una serie de observaciones relativas a las características *formales* de la narrativa posmoderna en general (no solamente en lengua española), pues hasta el momento no existe ninguna aproximación sistemática de esa naturaleza en la tradición académica.

El cine posmoderno como paradigma genérico

Considerando que ésta es una investigación inscrita en el terreno de los estudios literarios, y ante la diversidad de manifestaciones de la ficción cinematográfica (como un ámbito específico de la cultura contemporánea) en lo que sigue propongo una aproximación al estudio de la ficción cinematográfica posmoderna concentrando la atención en una parcela específica de la historia del cine, pues ésta es suficientemente representativa de los rasgos formales que podemos encontrar en el resto del cine. La parcela que he elegido, por su importancia genérica y estilística, es el llamado *Film Noir*.

El estudio del llamado *film noir* (cine negro) es una de las áreas más desarrolladas de la investigación cinematográfica en general. El *film noir* es un estilo cinematográfico que surgió durante las décadas de 1940 y 1950 en los Estados Unidos, y cuya presencia es cada vez más notable en la estética del cine contemporáneo.⁴² Los estudios sobre el *film noir* son sintomáticos de la naturaleza de los estudios sobre la ficción cinematográfica en general, y por ello conviene detenerse a estudiar su evolución.

La fascinación que ejerce el cine negro en los espectadores de todo el mundo empieza por su misma definición. Su nacimiento se encuentra en un notable grupo de películas norteamericanas en las que hay algunos rasgos formales específicos (picados excéntricos, movimientos de cámara de naturaleza laberíntica, edición sincopada,

Equilibrista, 1996, 7-40. Ahí se señala la existencia de una segunda modernidad, que corresponde a la segunda mitad del siglo XX, también llamada literatura contemporánea.

⁴² Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós, 1996.

iluminación contrastada y espacios confinados), todos ellos al servicio de una ideología de la desesperanza (paranoia extrema, determinismo social, estereotipos genéricos y melodrama trágico).⁴³

Estos rasgos formales e ideológicos surgieron de condiciones históricas irrepetibles, aunque su naturaleza ética y estética siguen despertando un intenso interés en espectadores y cineastas de todo el mundo.⁴⁴ Después del ascenso del antisemitismo en Alemania, algunos directores de ese país emigraron a Francia, y poco después a los Estados Unidos. La convergencia del expresionismo alemán, el realismo poético francés y el cine de gangsters produjo un cine único, al que podemos considerar como el canon clásico del *film noir*.⁴⁵

Los rasgos formales e ideológicos del *film noir* persistieron durante las décadas de 1960 y 1970, y dieron origen a lo que se conoce como el *film noir* moderno y posmoderno, también conocido como *Neo-Noir*. En el caso del *film noir* moderno encontramos una estilización de los rasgos del periodo clásico, así como una difusión del estilo *noir* en muy distintas tradiciones estilísticas y genéricas, sociales y culturales alrededor del mundo.

A partir de la década de 1980 surgió en todos los géneros y estilos cinematográficos un cine de la alusión, caracterizado por diversos rasgos formales e ideológicos que se manifiestan en la fusión de diversos géneros y estilos, y en un empleo cada vez más intenso de recursos intertextuales y metaficcionales en el terreno temático, ideológico y estilístico.

En el caso del *film noir*, con estos rasgos nació el Neo Noir Posmoderno (también llamado *Post-Noir*, que desde entonces es el dominante en las carteleras de la producción cinematográfica contemporánea.⁴⁶

El interés de esta evolución para los estudios de la ficción posmoderna consiste en el hecho de que esta periodización es útil para caracterizar la evolución del resto del cine (como se hará en su momento en este mismo trabajo). Y a su vez, el estudio del surgimiento de una estética posmoderna en el cine puede contribuir a entender con mayor

⁴³ Paul Schrader: "Notes on Film Noir" (1972), en *Film Noir Reader*, Alain Silver & James Ursini, eds. New York, Limelight Editions, 1996, 53-64.

⁴⁴ Constantine Verevis: "Through the past darkly: noir remakes of the 1980s", en *Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes*. Alain Silver & James Ursini (eds.) New Jersey, Limelight Editions, 2004, 307-322.

⁴⁵ R. Borde y E. Chaumeton: *Panorama del cine negro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.

⁴⁶ Andrew Spicer: *Film Noir*. Essex, Pearson Longman, 2002; Foster Hirsch: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York, Limelight, 1999.

precisión los cambios que se observan en muchas otras formas de la producción simbólica contemporánea, como la pintura, la escultura, la fotografía, el diseño gráfico, la televisión y la historieta.⁴⁷

Primeras conclusiones provisionales

Al hacer un recuento panorámico de los estudios existentes sobre la ficción posmoderna resulta evidente la utilidad de confrontar el estado de la teoría, la historia y la crítica de la literatura con los correspondientes estudios sobre teoría, historia y crítica cinematográfica, lo cual es una expansión natural de los estudios literarios, y a su vez abona el terreno para estudiar otros ámbitos de la producción simbólica contemporánea.

En este trabajo, esencialmente de naturaleza teórica, se propone un modelo para el estudio de la ficción posmoderna en la literatura y en el cine en lengua española y en otras lenguas. De esta manera, los estudios sobre literatura hispánica se ven enriquecidos por el intercambio de perspectivas provenientes de diversas tradiciones disciplinarias (literatura, cine, artes plásticas, ciencias sociales y ciencias naturales) y provenientes de otras lenguas (especialmente inglés, francés, italiano), así como de contextos culturales distintos del nuestro (especialmente Italia, Inglaterra, Francia, Alemania, Estados Unidos y Canadá).

En una palabra, es posible considerar la distinción entre los paradigmas de la ficción clásica, moderna y posmoderna como modelo historiográfico que permite cartografiar la complejidad estilística e ideológica de la ficción contemporánea, tanto en la literatura como en el cine.

⁴⁷ Éste es el proyecto de algunos estudiosos de la posmodernidad, que inician con el estudio de la arquitectura, la literatura y el cine. Por ejemplo, Steven Connor: *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford, Basil Blackwell, 1989. (Hay traducción española: *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996.)

1.2 Evolución de la ficción como espacio fronterizo

--- ¿En París siempre tienen la respuesta verdadera?
 --- Nunca, pero están muy seguros de sus errores.
 --- ¿Y tú? ---dije con infantil impertinencia--- ¿nunca
 cometes errores?
 --- A menudo ---respondió. Pero en lugar de concebir
 uno solo, imagino muchos para no ser esclavo
 de ninguno.⁴⁸

En este apartado presento un recorrido muy panorámico por el desarrollo de las principales formas de la ficción narrativa en novela, cuento y cine en Europa, Estados Unidos y México desde las primeras décadas del siglo XX hasta llegar al surgimiento de lo que llamamos ficción posmoderna, en las décadas de 1960 a 1980.

El término *posmodernidad*, empleado para referirse a ciertos procesos culturales de la cultura contemporánea, empezó a recibir atención de la crítica en México a mediados de la década de 1980, a raíz de la difusión de la antología de Hal Foster, originalmente publicada en los Estados Unidos, y la de Josep Picó, elaborada en España, todo lo cual coincidió con importantes reflexiones en la región hispanoamericana, como las reunidas por la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en Lima, en 1989.⁴⁹

Si bien entre los rasgos de la modernidad podemos señalar su ubicuidad y la dificultad para ser encerrada en una única definición por ser ella misma una crítica a la noción de coherencia, los debates surgidos en la década de 1980 ---como han sido registrados en revistas como *Vuelta*, *La Cultura en México*, *Universidad de México*, *Topodrilo* y *Casa del Tiempo*--- coinciden, al parecer, en al menos un punto: la cultura mexicana contemporánea es posmoderna a pesar suyo, precisamente por estar al margen y a la vez inmersa en ese gran mercado que es la civilización de Occidente.

En estos debates se discute nuestra situación de marginalidad en relación con una tendencia que, a su vez, es ancilar con respecto a la misma modernidad, al oponerse a ella y al mismo tiempo retomar críticamente sus elementos más característicos.

⁴⁸ Umberto Eco: *El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1982 (1980), 37.

⁴⁹ Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Buenos Aires, Kairós, 1987; Josep Picó: *Modernidad y posmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1986; *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año XV, núm. 30, segundo semestre de 1989.

Sin embargo, hay un campo cultural que no ha sido suficientemente reconocido en estos debates en el país: la situación de la ficción experimental posmoderna en Europa y los Estados Unidos, pues es ahí donde puede apreciarse con mayor nitidez ---por sus similitudes y diferencias--- la especificidad de nuestra situación en el contexto internacional.

El punto de partida es la pregunta ¿qué es la cultura posmoderna y cómo se manifiesta en la ficción contemporánea?

Para alguien interesado en los procesos culturales, es importante resolver esta interrogante por al menos dos razones evidentes: la posmodernidad es el elemento que define a la actual cultura norteamericana y europea, y debido a la influencia de ésta en Hispanoamérica, sus rasgos deben ser estudiados con el fin de reconocer las diferencias y similitudes entre aquella posmodernidad y nuestras propias contradicciones culturales.

Antes de ofrecer una visión global sobre la ficción posmoderna en el cine y la literatura, conviene reconocer los principales antecedentes inmediatos de esta narrativa, y las manifestaciones y rupturas que esta tradición ha tenido en Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica.

Tanto en Europa como en Estados Unidos la polarización entre realismo y experimentación se inició al cruzar la frontera entre la cultura agonizante de la vieja Europa y el nacimiento del nuevo siglo. Un escritor como Joseph Conrad puede simbolizar el cruce de esta primera frontera moderna, por haber nacido en Polonia y, sin embargo, haber escrito toda su obra narrativa en lengua inglesa, cruzando así la *línea de sombra* que él mismo marcó entre muy distintas tradiciones lingüísticas y culturales.⁵⁰

La polarización se agudizó en el periodo de entreguerras, cuando surgieron las vanguardias y las formas de experimentación formal propias de la narrativa moderna: se fue reduciendo la importancia del argumento narrativo, y cada vez contaron más la estructura, los recursos formales y los juegos con el lenguaje. Éste es el caso de minimalistas como Samuel Beckett, escritores experimentales como James Joyce, y teóricos, cineastas y narradores como Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet.

En la década de 1960 surgió un cambio, una mirada irónica hacia el pasado reciente,

⁵⁰ Esta novela seminal fue motivo de una adaptación cinematográfica realizada por el director polaco Andrzej Wajda (*La línea de sombra*, 1986).

lo mismo en la ficción que en la crítica, la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis y el cine. Se inició entonces un periodo de transición, que aún no concluye del todo y cuyos antecedentes podrían encontrarse en narradores tan diversos como Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov y Raymond Queneau, todos ellos notoriamente paradójicos y auto-reflexivos en su escritura, y además espléndidos parodistas de las formas del realismo decimonónico y de la crítica académica.

También en esta década (1960) surgieron los nuevos cines europeos, herederos del neorrealismo italiano de la posguerra. Para los directores de la Nueva Ola Francesa, el *free cinema* inglés y el Nuevo Cine Alemán, en palabras de Jean-Luc Godard, “un movimiento de cámara no es un problema técnico, sino una decisión ética”.⁵¹ Al romper el efecto de transparencia, esto es, al hacer evidente la presencia de la cámara con recursos como el empleo del plano secuencia y el sonido directo, y al romper la linealidad narrativa y las convenciones del realismo, las películas más originales producidas en estos años iniciaron una revaloración crítica de los géneros clásicos (*film noir*, melodrama y *western*), y los llevaron a los límites de su propia modernidad, en películas sin las cuales sería impensable la posmodernidad, como *Hiroshima, mon Amour* (Alan Resnais, 1959), *Disparen sobre el pianista* (Francois Truffaut, 1960) y *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

En los años setenta, directores como Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard y Marguerite Duras evolucionaron hacia formas abiertamente metaficcionales, políticamente provocativas y semánticamente ambiguas, como *Todo va Bien* (1972), *El Último Tango en París* (1973) e *India Song* (1976).

En las primeras décadas del siglo, también la narrativa hispanoamericana se polarizó y cumplió una función popular, testimonial, como la literatura realista. La reacción a esta forma de escritura se dio en distintos momentos, y a partir de entonces se experimentó con las técnicas provenientes de la vanguardia europea. Por distintas razones, fue también en los años sesenta cuando comenzó a darse un proceso que culminaría con algunas obras en las que ambas tendencias ---realista y vanguardista--- se presentarían simultáneamente en una misma obra de ficción.

Esto produjo al principio novelas que empleaban, simultáneamente, la ironía y

⁵¹ Ésta es tal vez la frase más citada en la historia del cine moderno. Véase, por ejemplo, el capítulo “Jean-Luc Godard: rupturas y convenciones”, en el estudio de Esteve Rimbau, *El cine francés, 1958-1998*. Barcelona, Paidós, 1998, 87-106.

referencias a la historia reciente, a la vez que reflexionaban sobre el proceso mismo de la escritura: *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Los relámpagos de agosto* (1965) de Jorge Ibarguengoitia, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, *Entre marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum (1967), *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, *Palinuro de México* (1967) de Fernando del Paso, *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, y *El mundo alucinante* (1969) de Reynaldo Arenas, entre muchas otras.⁵²

En México, el cuento registró el inicio de un notorio cambio que fue el preludio de la narrativa contemporánea.

La década de 1960 se había caracterizado durante los primeros años por la escritura de cuentos intimistas, sobre personajes en situaciones limítrofes y con una evidente tendencia hacia la tragedia. Fue en este contexto cuando se publicaron, a partir de 1967, los cuentos de escritores con un sentido del humor muy refrescante, como Jorge Ibarguengoitia (*La ley de Herodes*, 1967), José Agustín (*Cuál es la onda*), Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas*, 1969), Rosario Castellanos (*Álbum de familia*, 1971) y Sergio Golwarz (*Infundios ejemplares*, 1969).⁵³ En todos ellos hay ya rasgos que caracterizarían posteriormente a la ficción posmoderna: una deliberada voluntad de parodiar las convenciones genéricas y una tendencia a superponer contextos culturales a través de recursos intertextuales.

La posmodernidad es un fenómeno cultural que atañe a las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, y que puede observarse con mayor claridad en la narrativa (novela, cuento, crónica y cine), si bien afecta también a la filosofía, la historiografía, la música, la pintura y la arquitectura. Ciertamente, la posmodernidad tiene

⁵² Carlos Fuentes: *Cambio de piel*. México, Joaquín Mortiz, 1967; Jorge Ibarguengoitia: *Los relámpagos de agosto*. México, Joaquín Mortiz, 1965; Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967; Alejo Carpentier: *El recurso del método*. México, Siglo XXI Editores, 1974; Julio Cortázar: *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973; Jorge Enrique Adoum: *Entre marx y una mujer desnuda*. México, Siglo XXI Editores, 1976; José Emilio Pacheco: *Morirás lejos*. México, Joaquín Mortiz, 1967; Fernando del Paso: *Palinuro de México*. México, Joaquín Mortiz, 1967; Guillermo Cabrera Infante: *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral, 1967; Reynaldo Arenas: *El mundo alucinante*. México, Diógenes, 1969.

⁵³ Jorge Ibarguengoitia: *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 1967; José Agustín: *Inventando que sueño*. México, Joaquín Mortiz, 1969; Augusto Monterroso: *La oveja negra y demás fábulas*. México, Joaquín Mortiz, 1969; Rosario Castellanos: *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz, 1971; Sergio Golwarz: *Infundios ejemplares*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

características distintas en cada país y en cada región.

Según Jean-François Lyotard, en *La posmodernidad (explicada a los niños)*,⁵⁴ la posmodernidad es la manifestación de la crisis en la que se encuentran los grandes relatos de Occidente, es decir, las grandes explicaciones racionales de la realidad, como el marxismo, el psicoanálisis, el humanismo, la ciencia aristotélica y otras. Ello coincide, en México, con la crisis de legitimidad del discurso oficial, y del discurso literario tradicional.

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

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

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

La formulación de los productos de la posmodernidad es necesariamente paradójica, pues ésta es la única manera de reclamar alguna autoridad epistemológica para escapar de y a la vez reconocer aquello que estos productos cuestionan. Por ello, se trata de una cultura fronteriza: a la vez moderna y distanciada de la modernidad, a la vez dentro y fuera de las instituciones, a la vez respetando y transgrediendo las fronteras entre distintos géneros y entre la ficción y la no ficción. Por todo ello, la ficción posmoderna es un espacio fronterizo.

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

⁵⁴ Jean Francois Lyotard: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1990 (1986).

historia (como en la novela hispanoamericana actual), entre ficción y crítica (como en los textos de teóricos como Roland Barthes y Umberto Eco, o de escritores como John Barth y Donald Barthelme), entre ficción literaria y ficción documental (como en *Un beso a esta tierra*), entre ficción literaria y ficción cinematográfica (como en *El nombre de la rosa*), entre ficción cinematográfica y ficción televisiva (como en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*), entre ficción y metaficción, y entre la ficción convencional y su parodia (como en la metaficción cinematográfica hispanoamericana y en la crónica mexicana actual).

Tomando una sola de estas fronteras y examinándola con mayor detenimiento podremos definir mejor la ficción posmoderna. El cuento mexicano escrito por quienes empezaron a publicar a partir de finales de la década de 1960 se caracteriza por su humor y por la presencia de distintas formas de la parodia. En la mayor parte de los casos, es una escritura que comparte elementos de al menos dos géneros literarios (distintos en el caso de cada cuento particular), y en ese sentido es también una escritura fronteriza. Además de la tensión estructural, la brevedad, el tratamiento cuidadoso del final, la construcción primordial de las situaciones y el ritmo de la escritura propios del cuento tradicional, estos relatos tienen claros elementos de otros géneros tradicionalmente alejados del cuento, como la crónica (Emiliano Pérez Cruz, Juan Villoro, Lorenzo León, Cristina Pacheco, Paco Ignacio Taibo II), la viñeta (Guillermo Samperio, Martha Cerda), el diario (Alejandro Rossi), las cartas (Bárbara Jacobs), la alegoría (Hernán Lara), el ensayo (Agustín Monsreal, Hugo Hiriart), la fábula (Augusto Monterroso), las adivinanzas (Manuel Mejía Valera) y la crítica musical (Alain Derbez).

Por supuesto, en la mayor parte de estos cuentistas hay una presencia simultánea, fronteriza, de las convenciones de estos géneros y su respectiva transgresión irónica, es decir, hay una escritura paródica o autoirónica (Hiriart, Monterroso) o un humor que permite jugar con las convenciones lingüísticas o ideológicas dominantes (Pérez Cruz, León, Taibo II).

En la novela mexicana de la década de 1980 puede encontrarse una visión irónica de la historia remota o inmediata. La ironía de los cronistas contemporáneos (Carlos Monsiváis, Hermann Bellinghausen, Guadalupe Loaeza, José Joaquín Blanco) es similar a la de novelistas como Gustavo Sáinz (*Fantasma azteca*, 1979; *Muchacho en llamas*, 1987), Sergio Pitol (*El desfile del amor*, 1984), Fernando del Paso (*Noticias del imperio*,

1987) y Carlos Fuentes (*Cristóbal Nonato*, 1987).⁵⁵ Por ello, no es casual que otra novela histórica de Carlos Fuentes (*Gringo viejo*, 1986) haya sido prontamente adaptada al cine, y que su historia transcurra, precisamente, en la frontera entre los Estados Unidos y México, con lo cual se inició una importante tradición de cine fronterizo en el contexto posmoderno.⁵⁶

Por otra parte, novelas como *El nombre de la rosa* en Italia, *La amante del teniente francés* en Inglaterra y *La guaracha del macho Camacho* en Puerto Rico,⁵⁷ y películas como *Blade Runner* y *La Rosa Púrpura del Cairo* en Estados Unidos son ficciones en las que los autores parodian simultáneamente las convenciones de las culturas elitista y popular, la retórica oficial y el lenguaje neutral de los medios de comunicación: de la novela policiaca a la ciencia ficción, del melodrama a la música afroantillana. Todos ellos son *best-sellers* o éxitos de taquilla y a la vez son objeto de intenso estudio académico.

En todas estas formas de ficción hay simultáneamente una preocupación por reflexionar sobre el presente a partir del pasado, y todas ellas incluyen una reflexión sobre su propio discurso: en *El nombre de la rosa* a través de los diálogos entre Adso y Guillermo; en *La amante del teniente francés* en la alternancia del tiempo del relato con el de la escritura; en *Blade Runner* en las frecuentes alusiones a la memoria y a la importancia de las imágenes; en *La Rosa Púrpura del Cairo* en las alusiones al cine como ilusión espectacular, y en *La guaracha del macho Camacho* en la letra misma de la canción y en sus interminables variaciones textuales, musicales y narrativas.

Hablar sobre el cine norteamericano y europeo de las últimas décadas significa hablar de ejemplos fronterizos similares a los que hay en el cuento y la novela hispanoamericanos, es decir, ejemplos relevantes de metaficción historiográfica como *El matrimonio de María Braun* (Werner Fassbinder), *Y la Nave va* y *Ensayo de Orquesta* (Federico Fellini), *Toda una Vida* (Claude Lelouch), y *El Baile* y *Nos Amábamos Tanto* (Ettore Scola). Estas alegorías históricas incluyen su propia reflexión sobre el carácter

⁵⁵ Gustavo Sáinz: *Fantasmas aztecas*. México, Grijalbo, 1979; *Muchacho en llamas*. México, Grijalbo, 1987; Sergio Pitó: *El desfile del amor*. Barcelona, Anagrama, 1984; Fernando del Paso: *Noticias del Imperio*. México, Diana, 1987; Carlos Fuentes: *Cristóbal Nonato*. México, Joaquín Mortiz, 1987.

⁵⁶ Carlos Fuentes: *Gringo viejo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986; Luis Puenzo: *Old Gringo*, 1989.

⁵⁷ Umberto Eco: *El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1984 (1980); John Fowles: *La amante del teniente francés*. Barcelona, RBA (1969); Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del macho camacho*. Barcelona, Argos Vergara, 1982 (1976).

espectacular y deliberadamente ficcional y auto-reflexivo del cine contemporáneo.

En cuanto al cine norteamericano, se trata tal vez de la manifestación narrativa más característica de la posmodernidad, por su integración de elementos retrospectivos, especialmente en relación con las décadas de 1950 y 1960, y por la recurrencia genérica al *film noir* de la década de 1940 y la ciencia ficción surgida durante la década siguiente. En muchas de estas películas se registra, además de distintos ritos fronterizos (ritos de paso) una violencia física que es sólo un corolario de la violencia simbólica que sufren los mismos personajes. Baste mencionar a *Mad Max* (*western* y ciencia ficción), *Blue Velvet* (*noir* y psicoanálisis), *Cuerpos Ardientes* (*noir* y erotismo), *Después de Hora* (alegoría paranoica), *Simplemente Sangre* (*noir* estilizado), *Cuenta Conmigo* (*noir* y memoria adolescente) y *Terminator* (*noir* y ciencia ficción).

En muchas de estas películas, además de transgredir las fronteras genéricas se cruzan distintas fronteras psicológicas y culturales, como ocurre en *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), donde el director alemán logra integrar las alusiones a la cultura hispanoamericana (incluyendo la música mexicana) con la tradición europea y el sentido de la aventura de personajes muy próximos a un género norteamericano como el *western*.

Lo que nos dicen las formas de ficción que podemos llamar posmodernas es que toda realidad es siempre una ficción, una construcción deliberada de sentido, producto de las convenciones del lenguaje y de los géneros del discurso. En estas formas fronterizas y paradójicas de metaficción historiográfica, en esta revisión irónica y a veces paródica del pasado, han sido eliminadas las ilusiones que habían sobrevivido a la cultura moderna: las explicaciones totalizadoras y la presencia de sistemas éticos excluyentes y definitivos. En la ficción posmoderna no hay rechazo a estas convenciones, sino una problematización de todas ellas a partir de la reflexión sistemática sobre la historia contemporánea.

Pero es necesario señalar que en todas estas formas de ficción, la frontera más importante es la que existe entre el autor y el lector o espectador. Tratándose de una estética aleatoria (del azar), el lector puede, ante esas ficciones, desplazarse con mayor libertad del horizonte de expectativas canónicas (es decir, de lo que se espera de una película o de un relato según la crítica autorizada) al horizonte de la experiencia (es decir, a lo que cada lector descubre de sí mismo en el proceso de ver o leer).

La recepción del cine y la literatura, en este espacio fronterizo donde creador y lector se confunden, puede convertirse en un acto productivo, como una forma privilegiada de resistencia cultural y como la última frontera que nos separa, provisionalmente, de un nuevo paradigma ético y estético.

1.3 Para una estética de la ficción posmoderna

En este apartado propongo reconocer una serie de elementos formales que permiten distinguir entre la estética clásica, la moderna y la posmoderna.

Los elementos que señalo a continuación pertenecen a diversos campos de la producción simbólica, además de la narrativa literaria. Este modelo puede ser utilizado en referencia a la narrativa cinematográfica, el discurso sartorial (semiótica del vestido), la interacción proxémica (códigos culturales de interacción física) o los procesos de recepción cultural. Sin embargo, el interés en este proyecto consiste en utilizar este sistema para el reconocimiento de los elementos distintivos del cuento y el cine clásicos, el cuento y el cine modernos, y el cuento y el cine posmodernos.

El sustento básico para esta argumentación consiste en la oposición entre los paradigmas de lo clásico y lo moderno. Desde esta perspectiva, la tradición clásica puede ser definida como estable, y depende de la intencionalidad del autor. La tradición moderna, en cambio, se sustenta en el concepto de ruptura y está ligado a la recreación permanente en el uso de los códigos. Lo clásico es propiamente tradicional, mientras lo moderno, como ha señalado Octavio Paz, establece una *tradición de ruptura*.⁵⁸

La vida posmoderna es una forma de mirar los textos

La cultura posmoderna consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna), y la existencia de este paradigma ha sido reconocida cuando surge a la discusión la dimensión política de quien interpreta los textos culturales, ya sea un lector, un espectador, un visitante, un escucha o un consumidor de signos de cualquier clase. La discusión sobre las políticas de la interpretación se encuentra en la médula de las discusiones sobre estética posmoderna.

Aunque la cultura posmoderna consiste básicamente en una manera de interpretar los textos de las tradiciones clásica y moderna, por razones estratégicas (con fines expositivos), en algunos casos es conveniente tomar la consecuencia por la causa, es decir,

⁵⁸ Al inicio de *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona, Seix Barral, 1984), el mismo Paz adelanta un principio que se aproxima a la estética posmoderna: “La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición, sino también de la ruptura” (p. 15).

considerar la existencia de algo que podemos llamar objetos (textos, narraciones) de carácter posmoderno. Sin embargo, en todos los casos es necesario recordar que, en términos estrictos, no hay textos posmodernos, sino tan sólo interpretaciones posmodernas de los textos.

La dimensión posmoderna de un texto o de una interpretación intertextual posmoderna consiste, precisamente, en la superposición de elementos clásicos y anti-clásicos. Así, por ejemplo, es posible resemantizar un texto clásico al asociarlo con otros textos modernos (o resemantizar un texto moderno al asociarlo con un texto clásico), produciendo así una yuxtaposición que llamamos “posmoderna” a partir de esta mirada asociativa. Es en este sentido que se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto.

Ésta es una de las razones por las que ha sido necesario hablar de narraciones (o muestras de arquitectura, música o cualquier otra clase de texto) paradigmáticamente posmodernas. Esta necesidad es parte de la herencia moderna, es decir, la necesidad de creer en los textos o en los autores, en lugar de confiar en nuestros propios procesos de interpretación y asociación, a partir de nuestra experiencia de lectura y de nuestra memoria semiótica.

De acuerdo con lo anterior, en lugar de textos posmodernos deberíamos hablar sobre las formas posmodernas de mirar los textos. Sin embargo, la producción de una mirada posmoderna no elimina el hecho de que también hay rasgos posmodernos en algunos textos, es decir, un alto grado de simultaneidades paradójicas en objetos específicos, lo cual provoca, de manera más inmediata que en otros textos, que estos últimos sean leídos como posmodernos. Éste es el caso, por ejemplo, de los textos híbridos, de los textos metaficcionales o de los textos polifónicos. Pero pensar que todo texto metaficcional, híbrido o polifónico es posmoderno sería confundir el efecto con la causa, el producto con el proceso. Es aquí donde se requiere una tipología de rasgos propios de una estética clásica, moderna y posmoderna

A continuación señalaré algunos de los rasgos que una mirada posmoderna proyecta sobre los objetos que reconoce como tales, con el fin de precisar lo que se entiende por una mirada posmoderna. Esto es útil para seguir un orden estrictamente racional y lógico

durante la exposición, y también por razones didácticas. Entonces voy a proponer un mapa conceptual que permitirá distinguir algunos rasgos distintivos de diversos textos culturales, en su calidad de artefactos semióticos. Se trata de características que permiten reconocer aquello que Omar Calabrese ha llamado, en otro contexto, la estética neobarroca,⁵⁹ y que incluye gran parte de la actual lógica urbana, la estética audiovisual y la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Los textos posmodernos son producidos por los intertextos

Es necesario reconocer en todo texto cultural la naturaleza de algunos elementos que permiten distinguir la especificidad de lo que podría ser llamado, respectivamente, textualidad clásica, moderna y posmoderna. A continuación presento siete dimensiones comunes a estos paradigmas estéticos, como otras tantas alegorías de la interpretación: contextos, laberintos, representación, simulacros, estructura, cronotopo y suspenso. Aquí es conveniente señalar que los primeros cuatro son comunes a todas las manifestaciones estéticas, mientras que los últimos tres son propios de las manifestaciones narrativas.

En lo que sigue comentaré las características generales de la textualidad clásica, moderna y posmoderna en relación con los siete elementos mencionados.

Contextos. Con este término me refiero a lo relativo a las condiciones alternativas de reproducción, juego o incluso disolución de códigos específicos, y al papel de los elementos textuales, contextuales e intertextuales en los procesos de interpretación.

La ficción clásica se basa en la reproducción de códigos establecidos de antemano, a los que podríamos denominar con la letra A. La ficción moderna se basa en la suspensión o negación de estos códigos, en una operación a la que podríamos llamar -- A (es decir, No A). Los textos posmodernos son a la vez clásicos y modernos, en lo que podríamos llamar una sumatoria de elementos (A) y de elementos (-- A). Esto se podría formular, entonces, diciendo que todo texto posmoderno es una sumatoria de elementos clásicos (es decir, $\sum A$) y de elementos modernos (es decir, $\sum -- A$). El resultado de estas sumatorias, de naturaleza posmoderna y paradójica, se podría representar, entonces, como $\sum (\sum A, \sum -- A)$, donde el

⁵⁹ Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).

signo Σ representa una sumatoria (es decir, una conjunción) de elementos.

Laberintos. Aquí se trata de reconocer la presencia o ausencia de elementos específicos estudiados por la teoría semiótica de los laberintos, en la medida en que éstos pertenecen al emergente terreno de la cartosemiótica, es decir, el estudio semiótico de los mapas y los territorios (físicos y conceptuales).

La estética clásica es circular, está organizada alrededor del concepto de verdad. Por lo tanto, tiene un centro y sólo admite una única interpretación. Su paradigma es la clásica historia policiaca. La estética moderna es manierista o arbórea, y tiene la forma (alegórica) de un árbol, en el sentido de que admite, como ramificaciones del texto, más de una verdad y más de un centro epistémico. Por lo tanto, es polisémica por naturaleza, con muchas ramificaciones derivadas de un esquema básico. La estética posmoderna, por su parte, es rizomática, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.⁶⁰

Representación. La relación con los códigos del realismo, el anti-realismo y la representación en general.

La estética clásica es mayoritariamente metonímica, es decir, presupone que es posible representar la realidad a través del empleo de convenciones genéricas (genológicas, architextuales). La estética moderna es más bien metafórica, y tiende a poner en evidencia los códigos que usamos para representar la realidad. No es un cuestionamiento directo de nuestra posibilidad de representar, pero sí cuestiona la convencionalidad de códigos específicos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que pre-existen al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último. La estética posmoderna incluye ambos objetivos ---a la vez y/o--- y por lo tanto suspende la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica. La estética posmoderna

⁶⁰ Aquí sigo muy de cerca las propuestas de Umberto Eco en su "Antiporfirio", ensayo seminal incluido en la colección *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988 (1985), 358-387.

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

Simulacros. Son los juegos con los límites de la presentación y la representación de la realidad, y del concepto mismo de verdad.

Una de las estrategias más incisivas para poner en evidencia las formas de representar la realidad es utilizando diversas clases de simulacros. Aquí conviene distinguir entre el simulacro moderno, entendido como copia de un original, y el simulacro posmoderno, como copia donde no existe un original.

El simulacro posmoderno es la confirmación del *dictum* borgesiano, que sostiene que todo escritor tiene la prerrogativa de crear su propia genealogía literaria. Este mecanismo de construcción de signos a partir de un vacío de sentido lleva a pensar en la importancia estratégica que tienen los marcos de referencia (*framings*) que utilizamos para usar e interpretar los signos. Y al mismo tiempo, la existencia de estos simulacros es una oportunidad para recordar que toda verdad es una ficción, es decir, una construcción de sentido cuyo origen puede estar sometido a una permanente reescritura, como resultado de una interminable negociación.

Cuando se ofrece liebre por gato, es decir, cuando los discursos de la sociedad de masas pretenden dar al consumidor de signos un sistema de significados digerido y reciclado, sabemos que es el momento de jugar, es decir, de recomponer la identidad misma de los significantes.⁶¹

⁶¹ La teoría de los marcos ha sido desarrollada, entre otros, por los expertos en teoría de la ironía literaria, Gale MacLahlan y Ian Reid: *Framing and Interpretation*. Melbourne University Press, 1994. Por su parte, J.M. Balkan, en su tratado sobre filosofía del derecho, se pregunta, desde la teoría jurídica, si Pierre Menard puede cobrar regalías, ya que es autor de un *plagio apócrifo*. Véase su *Postmodern Jurisprudence*. London, Routledge, 1998. Estas y otras discusiones se derivan del trabajo seminal de Jean Baudrillard, donde propuso distinguir entre imitación, ilusión y simulación del sentido, en

Estructura y desestructuración. El peso de la lógica sintagmática, paradigmática e itinerante en la organización del discurso.

Gran parte de los procesos culturales están estructurados en secuencias narrativas explícitas o implícitas. La narrativa clásica es un proceso sintagmático en más de un sentido, pues su *historia* (como orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su *discurso* (la presentación textual que recibe el lector) coinciden de manera plena, es decir, en su interior coinciden la organización y la exposición de los elementos del relato, el qué y el cómo de la secuencia narrativa. Esto significa que toda historia empieza por el principio y a partir de ahí avanza hasta llegar al final, como bien lo indicó Alicia a la reina. En la narrativa moderna la historia es presentada en el discurso textual de maneras diversas, cada una de las cuales altera el orden sintagmático, de acuerdo con las necesidades específicas de cada texto. La ficción posmoderna es ambas cosas a la vez (secuencial y metafórica), y por lo tanto ninguna de ellas de manera exclusiva, produciendo lo que podría ser llamado un tipo de ficción itinerante, una ficción fronteriza. Su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector.

Tiempo y espacio. La construcción discursiva del tiempo y el espacio en relación con los niveles diegéticos de significación.

La narrativa clásica es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa. La narrativa moderna está organizada alrededor de lo que Joseph Frank llamó una “espacialización del tiempo”,⁶² es decir, una forma subjuntiva de reconstruir cualquier experiencia humana. Esta

Cultura y simulacro. Barcelona, Kairós, 1978. Estas estrategias corresponden a la cultura clásica, moderna y posmoderna. Véase, para el caso del discurso sartorial, el capítulo “Etnografía de lo efímero”, en el libro de Lauro Zavala: *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura.* Toluca, UAEM, 3ª. ed., 2006. La argumentación epistemológica se desarrolla en el trabajo del filósofo español Xavier Rubert de Ventós: “Vértigo del sentido o cómo dar liebre por gato”, en *De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica.* Barcelona, Península, 1980, 9-17.

⁶² El artículo seminal de Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature” se publicó originalmente en 1945. Varios años después, en 1981, se publicó un volumen dedicado exclusivamente a discutir los efectos que este concepto ha tenido en la teoría y el análisis de la narrativa. Véase el volumen colectivo de Jeffrey R. Smitten y Ann Daughistany (eds.): *Spatial Form in Narrative.* Ithaca &

forma de organizar el tiempo introduce el concepto de simultaneidad en las estrategias narrativas. La narrativa posmoderna es resultado de lo que podríamos llamar una “textualización del espacio”, es decir, la existencia simultánea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma. No se trata sólo de contar con una narración que parece “como si” fuera la realidad (gracias al realismo y sus convenciones), ni tampoco de contar con una narración en la que se hacen afirmaciones metalingüísticas (como un rasgo característico de la narrativa moderna), sino que a través de la lógica posmoderna es posible contar a la vez con estrategias que son en principio excluyentes entre sí.

Suspense. Se caracteriza por la función y la naturaleza de las epifanías y las estrategias de suspense en la organización estructural de la narrativa

La narrativa clásica, especialmente en el caso del cuento literario y el cine tradicional, se apoya en la lógica de la epifanía. En otros términos, se trata de una organización textual orientada hacia la revelación final de una verdad social, personal o epistémica. La narrativa moderna, como es el caso de Chéjov (en literatura) o Godard (en cine), en cambio, está estructurada por la noción de epifanías sucesivas, neutralizadas o seriales. La narrativa posmoderna incluye, de manera paradójica, ambos tipos de estrategias, y lo logra gracias a lo que podríamos llamar una lógica de epifanías textuales o intertextuales. Aquí las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narrativas, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de las competencias, la enciclopedia de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura.

Toda verdad es una ficción

Las distinciones entre estética clásica, moderna y posmoderna son pertinentes para cualquier campo de los estudios culturales, como la etnoliteratura, la cultura popular y la teoría de la vida cotidiana. En todas ellas es posible reconocer una dimensión narrativa, lo

London, Cornell University Press, 1981. En este volumen se incluye un trabajo del mismo Joseph Frank, “Spatial Form Thirty Years After” (202 – 243), donde discute textos de Laurence Sterne y Julio Cortázar, y las teorías de Gérard Genette en *Figures III*.

cual señala los alcances del modelo paradigmático expuesto, si bien estas ramificaciones de la narratología contemporánea más allá del ámbito de la narrativa literaria no es el objeto de esta investigación.

En este contexto general, en las fronteras entre los procesos sociales de significación y los procesos específicos de significación en la narrativa (literaria o extraliteraria) es conveniente extender el empleo del término **ficción**, de acuerdo con una perspectiva constructivista, para hacer referencia con este término a **cualquier construcción de significación**. Desde esta perspectiva, entonces, toda verdad es una ficción, en la medida en que es una construcción de sentido que resulta pertinente en un contexto de interpretación determinado.

A partir de esta definición resulta evidente que hoy en día es un privilegio del lector o espectador reconocer o proyectar la presencia de los elementos señalados en este modelo sobre cada producto cultural. Esto significa que la interpretación de un texto como perteneciente a un contexto clásico, moderno o posmoderno es algo que depende casi exclusivamente de los lentes utilizados por el lector para leer el texto de una manera específica.

Por lo tanto, la última frontera de la investigación al estudiar los procesos contemporáneos de la lectura literaria o cinematográfica está enmarcada en la discusión sobre las posibilidades y límites de la interpretación y la sobreinterpretación de textos culturales.

Como parte del proceso de comprobación de estas hipótesis será interesante traer a esta discusión algunos ejemplos pertenecientes tanto a la tradición del canon occidental como a los contextos culturalmente marginales, así como la crítica que han recibido en años recientes. Esto será en parte el objeto del análisis de textos metaficcionales que se hará en otra sección de este trabajo.

1.4 La ficción posmoderna como diálogo intertextual

En este apartado presento algunas de las características distintivas de la intertextualidad, y muestro su importancia para el estudio de la ficción posmoderna.

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, un cuento, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad.

En otras palabras, todo texto --todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano-- puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter transdisciplinario.

Desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde esta perspectiva la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector o espectador. Tal vez debido a la complejidad de los procesos intertextuales, su análisis es a la vez el más serio y el más lúdico de los estudios literarios. De hecho, el estudio de la intertextualidad ofrece una perspectiva inclusiva para el estudio de la comunicación, es decir, una perspectiva que permite incorporar en su interior a cualquier otra perspectiva particular, proveniente de cualquier modelo para el estudio de la literatura.

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.

La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. Más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye.

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor,

sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador.

Esto último es muy importante, pues significa que el concepto mismo de intertextualidad presupone una teoría de la comunicación en la que el receptor (lector, espectador, observador, visitante, usuario, consumidor) es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo.

En este contexto, el receptor no es ya un agente pasivo cuyas habilidades y conocimientos (competencias y enciclopedia) como decodificador de mensajes pueden ser reducidos a un conjunto de diversos procesos de distinción social. El receptor (o receptora, pues la condición genérica produce también sus propias diferencias específicas) es un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones. La intertextualidad existe según el color del cristal intertextual con el que se mira.

Los horizontes de experiencias y expectativas del receptor son también parte de los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, y determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación. Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto.

La naturaleza de todo texto es la de ser una especie de pre-texto para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector virtual. Evidentemente, los procesos de interpretación, apropiación de sentido y producción de asociaciones significativas que dan lugar a la existencia de la intertextualidad sólo pueden ocurrir en el ámbito de la cultura contemporánea. Es decir, la intertextualidad es un proceso característico de la cultura moderna y posmoderna, como en el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche. Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, la tradición de lo clásico. Pero hoy en día la complejidad cultural es aún mayor que en otros momentos de la historia. La tradición que hemos heredado es la tradición de la ruptura, no sólo de la ruptura ante lo clásico, sino de la ruptura ante la misma ruptura anterior. Ésta es la tradición de lo nuevo, la tradición de la modernidad.

Y ante la coexistencia, en la mente de todo receptor de signos, de elementos propios de ambas tradiciones contradictorias entre sí --la tradición clásica y la tradición moderna-- nos encontramos sumergidos en lo que llamamos, a falta de un mejor nombre para hablar de lo paradójico, el espacio cultural de la posmodernidad.

Es así que la intertextualidad --y la responsabilidad última del receptor como generador de significación-- es un fenómeno claramente posmoderno. Todos somos, lo sepamos o no, ciudadanos por derecho propio de este espacio de la combinatoria ilimitada. La misma semiótica ilimitada (como la llamó en su momento el creador de la semiótica contemporánea, Charles S. Peirce) parece haber adoptado en nuestros días la forma de una **intertextualidad ilimitada**. Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas (arquitecturales) que lo hicieron posible.

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

Así, todo estudio intertextual es un estudio de inter-discursividad y --- especialmente en el ámbito de la vida cotidiana--- todo proceso intertextual es también un proceso de inter(con)textualidad. Es decir, estudiar las relaciones entre textos e intertextos (subtextuales, para-textuales y muchos otros) es también estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación.

Tal vez lo más sorprendente del estudio de la intertextualidad sea el hecho de que los análisis intertextuales, como gran parte de los procesos de lo que llamamos cultura posmoderna, pueden llegar a ser más gratificantes en la medida en que se vuelven más sofisticados.

Ésta es sólo otra de las paradojas de la posmodernidad a la que pertenecemos a pesar de nosotros mismos, pues todos somos, a fin de cuentas y sin necesariamente conocer los términos técnicos para reconocer su filiación analítica, practicantes involuntarios de la intertextualidad en nuestra propia vida cotidiana.

El análisis textual ---ya sea en forma de análisis lingüístico, retórico o estilístico, entre muchas otras posibles estrategias de análisis--- es sólo una parte del análisis de los contextos a los que pertenece todo texto, es decir, el análisis intertextual. Por otra parte,

aquí considero a la reflexividad (a la que he llamado simplemente metaficción) como la forma más compleja de intertextualidad.

Por último, y debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter(con)textuales.

Y es precisamente esta diversidad lo que puede ser considerado como denominador común de todos los ejercicios de análisis intertextual. A fin de cuentas, el objetivo último de todo análisis intertextual puede llegar a producir lo que Roland Barthes podría haber llamado **el placer del intertexto**.⁶³

Acerca de los estudios sobre la intertextualidad

El estudio de la intertextualidad es muy vasto. Existen bibliografías acerca de la intertextualidad, como la de Udo Hebell (1989),⁶⁴ pero sólo incluyen análisis de textos literarios específicos publicados en inglés, y dejan de lado los trabajos de carácter teórico o publicados en otras lenguas.

El estudio de John Mowitt (1992)⁶⁵ rastrea la genealogía del término *texto*, al que Mowitt considera precisamente como antidisciplinario. Algunas de sus referencias básicas (Kristeva, Baudrillard, Jameson) son ampliamente conocidas. Las relativas a otros autores (Barthes Lévi-Strauss, Derrida) requieren una bibliografía especial dedicada exclusivamente a sus trabajos. Por ejemplo, es conocida la bibliografía de fuentes primarias y secundarias sobre Derrida elaborada por William Schulz y Lewis Fried (1992).⁶⁶

Entre los teóricos de la literatura que han reflexionado de manera más sistemática sobre la intertextualidad es necesario mencionar a Michael Riffaterre y a Gérard Genette. En el trabajo de otros teóricos, como Umberto Eco y Linda Hutcheon, la intertextualidad también ocupa un lugar importante.

⁶³ En alusión a su conocido trabajo *El placer del texto*. México, Siglo XXI Editores. México, 1974 (1973).

⁶⁴ Udo J. Hebel (ed.): *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. New York, Greenwood Press, 1989.

⁶⁵ John Mowitt: *Text. The Genealogy of an Antidisciplinary Object*. Durham & London, Duke University Press, 1992.

En México el trabajo más útil para el estudio de la intertextualidad es la compilación (y traducción al español) hecha por Desiderio Navarro para el número especial de la revista *Criterios*, publicada por UAM Xochimilco, con motivo del Sexto Encuentro Internacional sobre Mijaíl Bajtín, realizado en Cocoyoc en 1993, coordinado por quien firma estas líneas.⁶⁷ Este número de la revista contiene materiales cuya referencia es ya casi imprescindible sobre la materia, como los de Nycz, Plett y Pavlicic.

El mismo Desiderio Navarro ha iniciado la publicación de su *Summa Intertextual*, que es una serie de cinco volúmenes con trabajos teóricos sobre intertextualidad. El primero de ellos tiene el título *Intertextualité* (1997)⁶⁸ y contiene la traducción de materiales originalmente publicados en francés, empezando por el texto en el que Julia Kristeva propuso el término por primera vez, en 1967.

Algunos de los materiales sobre intertextualidad podrían ser considerados como estudios de la intermedialidad, en particular en el terreno del cine (Goodwin, Stam),⁶⁹ la escritura electrónica (Landow; Delany & Landow),⁷⁰ la televisión (Eco)⁷¹ o las relaciones entre pintura, escultura y artesanías (Crossley, Del Conde, Ochoa Sandy, Roque, Weinberg).⁷² Otros tratan precisamente sobre la relación intermedial entre pintura, fotografía, literatura y cine (Ortiz, Peucker, Calabrese) o sobre su articulación en el

⁶⁶ William R. Schulz & Lewis I. B. Fried: *Jacques Derrida. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*. New York & London, Garland Publishing, 1992.

⁶⁷ *Criterios. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín*. México, UAM Xochimilco / Casa de las Américas, 1993. Selección y traducción de textos por Desiderio Navarro.

⁶⁸ *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, Casa de las Américas, 1997. Selección, traducción y presentación de textos por Desiderio Navarro. Contiene los textos seminales de Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre y Paul Zumthor, entre otros.

⁶⁹ James Goodwin: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1994; Robert Stam, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis: "Intertextuality", en *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. London & New York, Routledge, 1992, 201-10.

⁷⁰ George P. Landow: "Other Convergences: Intertextuality, Multivocality, and Decenteredness", en *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992, 8-13; Paul Delany & George P. Landow (eds.): *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, The MIT Press, 1991.

⁷¹ Umberto Eco: "La innovación en el serial", en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988 (1985), 134-156.

⁷² Teresa Del Conde: "Tropos", en *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. México, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1992, 8-34; M. Crossley: "Un nuevo mundo prehispánico", en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 32-39; Gerardo Ochoa Sandy: "Elogio y condena del falsificador", en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 50-57; Georges Roque: "Estética de la copia", en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 26-31;

lenguaje de la historieta (Barbieri).⁷³

Algunos estudiosos han investigado sobre la intertextualidad en algunas de las obras literarias más complejas de la narrativa contemporánea, y su estudio tiene un particular interés teórico o analítico, que puede ser extendido al estudio de otros autores. Este es el caso de los estudios sobre la intertextualidad en el *Ulysses* de James Joyce (Thornton, Gifford, Bishop, Elizondo, Ellman, Pimentel),⁷⁴ *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (Guglielmi, Capozzi, Kroeber, Schick),⁷⁵ algunos cuentos de Borges (Alazraki, Varas)⁷⁶ o algún texto de Conrad (Lodge), Gustavo Sainz (Escalante), Valle Inclán (Tasende) o García Márquez (Penuel, Rodríguez Vergara).⁷⁷

En otros trabajos se estudia la intertextualidad en textos canónicos de la tradición occidental, como la Biblia. Además de los trabajos de Harold Bloom y otros, habría que señalar la compilación de Sipke Draisma, el estudio de Daniel Boyarin sobre el Midrash, y la propuesta de trabajo sobre la Biblia posmoderna realizado por The Bible and Culture

Weinberg, Eliot: "Falsificaciones auténticas", en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 16-19.

⁷³ Peucker, Calabrese Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995; Brigitte Peucker: *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*. Princeton, Princeton University Press, 1995; Daniele Barbieri: *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993 (1991).

⁷⁴ Weldon Thornton: *Allusions in 'Ulysses'. An Annotated List*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961; Don Gifford & Robert J. Seidman: *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley, University of California Press, 1968; John Bishop: *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1986; Elizondo, Salvador: "La primera página de *Finnegans Wake*", en *Teoría del infierno y otros ensayos*. México, El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista, 1992, 155-162; Richard Ellmann: "Los antecedentes de *Ulysses*", en James Joyce. Barcelona, Anagrama, 1991 (1959, 1982), 397-428; Luz Aurora Pimentel: "Relaciones transtextuales y producción de sentido en el *Ulises* de James Joyce", en *Acta Poética*, 6, otoño 1986, UNAM, 81-108.

⁷⁵ Nilda Guglielmi: *El eco de la rosa y Borges*. Buenos Aires, Eudeba, 1988; Rocco Capozzi: "Intertextualidad y semiosis: L'Education sémiotique de Eco", en Renato Giovanolli (comp.): *Ensayos sobre El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1987 (1985), 187-208; Burkhart Kroeber: "El misterioso diálogo de dos libros", en Renato Giovanolli (comp.), *op. cit.*, 80-89; Ursula Schick: "Semiótica narrada o jeroglífico intertextual?", en Renato Giovanolli (comp.), *op. cit.*, 260-290.

⁷⁶ Jaime Alazraki: "El texto como palimpsesto; lectura intertextual de Borges", en *Hispanic Review* 52 (1984), 281-302. Incluido en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-estilo*. Madrid, Gredos, 3a. ed., 1983, 428-56; Patricia Varas: "Intertextualidad en el cuento 'Tema del traidor y del héroe'", en *Texto Crítico*, 39, 1988, Xalapa, Universidad Veracruzana, 90-97.

⁷⁷ David Lodge: "Intertextuality (Joseph Conrad)", en *The Art of Fiction*. London, Penguin Books, 1992, 98-103; Evodio Escalante: "Gustavo Sainz: El novelista como un operador de los discursos" (Acerca de *A la salud de la serpiente*), en *Sábado de Unomásuno*, num. 710, 11 de mayo de 1991, 6; Mercedes Tasende Grabowski: *Palimpsesto y subversión: Un estudio intertextual de "El ruedo ibérico"*. Madrid, Huerga y Fierro, Editores, 1994; Arnold Penuel: *Intertextuality in García Márquez*. Spanish Literature Publication Company, 1994; Isabel Rodríguez Vergara: "Intertextualidad", fragmento del

Collective.⁷⁸

Algunos textos literarios han desatado numerosísimas lecturas intertextuales. Aquí quisiera destacar, por su interés conceptual, el caso extraordinario del cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe, que ha dado lugar a la compilación de Muller & Richardson sobre estudios intertextuales, y también al complejo y excepcional estudio intertextual de John Irwin.⁷⁹

Por último habría que mencionar la utilidad de algunos trabajos teóricos sobre formas específicas de la intertextualidad, como el de Deborah Madsen (1995) sobre la alegoría, el de Allan Pasco (1995) sobre la alusión, el de Mark Rose (1995) sobre los orígenes del derecho de autor, el de Hillel Schwartz (1996) sobre las copias y el de Anthony Grafton (1997) sobre las notas al pie.⁸⁰

Sin duda, la producción intelectual sobre intertextualidad, especialmente en el contexto posmoderno, está en constante crecimiento. En este trabajo se adopta la propuesta de Pavao Pavlicic (1993) cuando distingue entre una intertextualidad moderna (de naturaleza pretextual, es decir, derivada de un único pre-texto) y la intertextualidad posmoderna (de naturaleza architextual, es decir, derivada de una alusión a reglas de género).⁸¹ En lo que sigue se estudiarán algunos terrenos de la intertextualidad posmoderna.

capítulo “El otoño del patriarca y la sátira menipea”, en *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid, Pliegos, 1991, 55-74.

⁷⁸ Harold Bloom: *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila, 1977 (1973); Spike Draisma (ed.): *Intertextuality in Biblical Writings. Essays in Honor of Bas van Iersel*. Uitgeversmaatchappij J. H. Kok, Kampen (Holanda), 1989; Daniel Boyarin: *Intertextuality and the Reading of Midrash*. Indiana University Press, paperback reprint, 1994; The Bible and Culture Collective: *The Postmodern Bible*. Yale University Press, 1995.

⁷⁹ John P. Muller & William J. Richardson (eds.): *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988; John T. Irwin: *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

⁸⁰ Deborah L. Madsen: *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*. New York, St. Martin's Press, 1995; Allan H. Pasco: *Allusion: A Literary Graft*. Toronto, University of Toronto Press, 1994; Mark Rose: *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Harvard University Press, 1995; Hillel Schwartz: *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York, Zone Books, 1996; Anthony Grafton: *The Footnote. A Curious History*. Cambridge, Harvard University Press, 1997

⁸¹ Pavao Pavlicic: “La intertextualidad moderna y la postmoderna”, en *Criteria*. México, UAM Xochimilco, 1993, 165-186.

1.5 Diez estrategias de la ficción posmoderna

La ficción posmoderna presenta una serie de características distintivas que pueden ser reconocidas fácilmente. Estas características pueden aparecer de manera aislada o recurrente en un mismo texto, y pueden ser atribuidas al texto por el lector o espectador.

Estas características, entonces, no sólo pertenecen a textos específicos, sino que revelan estrategias de lectura de los textos, es decir, son atributos que un lector proyecta sobre un texto. Estas estrategias serán puestas en evidencia en los materiales estudiados en este trabajo.

Estas estrategias son las siguientes: significantes flotantes, intercontextualidad ilimitada, normatividad deslizante, intertextualidad itinerante, alusividad anacrónica, citación apócrifa, ironía inestable, hibridación genérica, relatividad hermenéutica y referencialidad architextual.

La existencia de significantes flotantes fue reconocida por el antropólogo Claude Lévi-Strauss al estudiar algunas manifestaciones del arte contemporáneo, como lo señaló José Guilherme Merquior en su estudio sobre la estética levistraussiana (1977).⁸²

Un ejemplo de significativo flotante es la carriola que aparece en la secuencia de las escalinatas de Odessa en *El acorazado Potemkin* (1927) de Sergei Eisenstein, pues reaparece en diversas películas subsecuentes en las que se alude a esta secuencia. Entre estas películas podemos mencionar *Bananas* (1971) de Woody Allen, donde vemos una carriola abandonada en la calle en medio de la confusión provocada por el súbito golpe de estado a un país bananero latinoamericano. También podemos reconocer la alusión a esta carriola en la secuencia de *Nos amábamos tanto* de Ettore Scola donde el profesor de cine reconstruye la secuencia en las escalinatas de la iglesia de un pequeño pueblo, ante la desconcertada amiga a la que está cortejando, y donde la carriola es sustituida por una enorme caja de cartón que se encuentra abandonada en la calle.

Y por último, también encontramos una alusión a este significativo flotante en la secuencia cuidadosamente editada por Brian de Palma en su versión de *Los intocables* (1987), donde la alusión a menos de un minuto de la versión original es extendida en una

⁸² José Guilherme Merquior: *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona, Ediciones Destino, 1978 (1977).

secuencia con duración de casi diez minutos. En esta recreación estilizada aparecen alusiones a los marinos de la película de Eisenstein, y la edición con efecto de choque es desplazada por una edición en la que el ritmo dramático intensifica el suspenso de la posible muerte de los mafiosos en las escalinatas de la estación de autobuses de Los Angeles.

El sentido de los significantes flotantes es contextual, pues depende del reconocimiento que se hace del contexto original que está siendo aludido.

La intercontextualidad ilimitada corresponde a los procesos de la semiosis ilimitada a la que se refirió Charles S. Peirce al estudiar los mecanismos de interpretación.⁸³ Lo que está en juego en toda relectura irónica de textos es la superposición del contexto original y el contexto del lector actual.

Un ejemplo de intercontextualidad ilimitada lo encontramos en las anotaciones críticas a el *Quijote* de Miguel de Cervantes, pues cada una de estas interpretaciones pertenece a un contexto específico de interpretación disciplinaria (filológica, historiográfica, lingüística, genérica, etc.) a partir del contexto de la concepción que el lector tiene acerca de esta novela en términos generales. Algo similar ocurre con pasajes específicos del *Ulysses* de James Joyce y, virtualmente, de cualquier otro texto literario.

Otro ejemplo interesante es la posibilidad de comparar y yuxtaponer los contextos de un salón de clases con el de un texto literario, de tal manera que podemos considerar a una clase como un cuento: su título crea expectativas de suspenso; el inicio revela elementos de una intriga de predestinación; la organización de las actividades puede respetar o no la lógica secuencial, y el final puede corroborar las expectativas iniciales.

La intercontextualidad ilimitada nos recuerda que todo texto tiene un architexto al que pertenece (como conjunto de reglas genéricas que le dan sentido como un *token* particular) y que establece un diálogo textual con uno o varios pretextos particulares (casos específicos de las reglas genéricas). La intercontextualidad ilimitada, por lo tanto, se apoya en el Principio de Comparación (architextual) y en el Principio de Distinción (pretextual).

⁸³ Concepto desarrollado, por ejemplo, en el trabajo de María Laura Braga: “La semiosis ilimitada” (177s), incluido en el libro colectivo coordinado por Victorino Zecchetto: *Seis semiólogos en busca de lector*. Buenos Aires, Ediciones La Crujía, 1999.

La normatividad deslizando es un mecanismo que recuerda la lógica del sistema monetario, donde son frecuentes las devaluaciones con moneda deslizando. De manera similar podemos pensar en la existencia de deslizamientos paulatinos de las convenciones ideológicas, culturales o, por supuesto, literarias o cinematográficas.

Entre las formas de deslizamiento paulatino de la normatividad dominante podemos pensar en diversos casos relativos a la moral. Por ejemplo, las discusiones acerca de la pena de muerte, el aborto o la permisividad sexual, el sentido irrefutable de los textos bíblicos o el uso de lenguaje escatológico en los espacios públicos. En todos estos terrenos donde la normatividad ha impuesto límites muy precisos es posible observar un deslizamiento paulatino de las mismas fronteras de lo permitido y lo prohibido.

En general, podría decirse que el conocimiento avanza en términos de un deslizamiento paulatino y casi inadvertido, hasta que súbitamente se produce un efecto por el Principio de Acumulación, y el estallido de un nuevo paradigma científico llega incluso a alcanzar las planas de la prensa diaria (el descubrimiento de una cura natural para el cáncer; la naturaleza fundamental de la materia en el universo; la constitución genética de Jesucristo).

Uno de los casos más interesantes de normatividad deslizando para el estudio de la ficción posmoderna es el relativo a las formas de interpretación de los textos bíblicos. El trabajo multidisciplinario del equipo de investigadores de la Universidad de Yale que produjo el volumen *The Postmodern Bible* ha estudiado durante los últimos 20 años las formas en las que, paulatinamente, diversos cánones sobre la interpretación de determinados pasajes han sido erosionados casi inadvertidamente.⁸⁴ Este hecho ha sido el caldo de cultivo que durante varias décadas (desde el descubrimiento de los rollos del Mar Muerto) ha permitido el reciente estallido de una ola de novelas (y otras ficciones) donde está en juego el concepto mismo de verdad en relación con la identidad personal de María, el contenido hermético del Santo Grial o la existencia de secretos eclesiásticos guardados por cientos de años.

La intertextualidad itinerante consiste en una intertextualidad que tiene distintos referentes genéricos en cada fragmento del texto.

⁸⁴ The Bible and Culture Collective: *The Postmodern Bible*. Yale University Press, 1995.

Por ejemplo, la ficción literaria producida en los espacios fronterizos (en particular en la frontera entre México y los Estados Unidos, uno de los espacios fronterizos más conflictivos y dinámicos del mundo, pero también la frontera con Guatemala) tiene una naturaleza genéricamente fragmentaria, de tal manera que cada fragmento del texto apela sucesivamente a las reglas genéricas del cuento, la minificción, la novela, el ensayo o la crónica. Los narradores que escriben en Tijuana, Ciudad Juárez o Chiapas (como Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite o el Subcomandante Marcos) tienen una escritura en la que simultáneamente se apela a la estructura silábica del corrido norteño, los pasajes más oscuros del *Quijote*, la estructura de algunos mitos precolombinos, las frases de la publicidad televisiva y otros terrenos discursivos igualmente dispares entre sí. Algo similar se encuentra en la escritura de otros autores que vivieron en sitios donde había un flujo excepcionalmente intenso de intercambio lingüístico, comercial y cultural. Éste es el caso de Praga en el periodo de Kafka o de Viena en el periodo de Wittgenstein. Y también se pueden traer a la memoria las condiciones de escritura de Walter Benjamin, quien escribió toda su obra fragmentaria en un permanente estado de itinerancia por el territorio (geográfico, ideológico y genérico) del continente europeo, y quien incluso tematizó esta errancia en sus propias reflexiones sobre la experiencia del *flâneur* urbano. Se podría afirmar, recordando la experiencia de Benjamin, que la lectura posmoderna de textos es un ejercicio de *flânerie intertextuelle*.

La alusividad anacrónica es una estrategia de la ficción posmoderna que consiste en la presencia simultánea de contextos diferentes en un mismo enunciado. Esta alusividad es una manifestación de lo que ha señalado la psicología construccionista (Paul Watzlawick *et al.*) en relación con la percepción de la realidad en la vida cotidiana, en el sentido de que todo proceso de comunicación humana ocurre de manera paradójica, a pesar de nuestra convicción de que nos comunicamos con nuestros semejantes. En otras palabras, siempre estamos aludiendo a sentidos que pertenecen a contextos distintos a los de aquellos a quienes nos dirigimos.

Un ejemplo muy claro de este proceso ocurre cuando hacemos comentarios personales a la película que acabamos de ver, pues siempre parece haber sido una película completamente distinta de la que ha visto cualquier otra persona. Se trata de un mecanismo

de proyección histórica contextual, cuyas variaciones se multiplican geométricamente cuando entramos al terreno del cine de arte y de la literatura experimental.

La citación apócrifa es el mecanismo por medio del cual un autor controla sus referencias, de tal manera que puede producir precisamente una cita apoyada en una alusividad anacrónica de manera deliberada.

Un ejemplo muy claro en el contexto de la narrativa posmoderna son las citas apócrifas que aparecen con frecuencia en los cuentos de Jorge Luis Borges, como la referencia a un volumen apócrifo de la *Encyclopaedia Britannica* en “Tlön, Uqbar, *Orbis tertius*”. Esta estrategia genera lo que se conoce como un simulacro posmoderno, es decir, una copia sin original (en oposición al simulacro moderno, que es la copia de un original). El original inexistente que es aludido se produce por un mecanismo de simulacro, es decir, gracias a la producción de un contexto en el que todo ocurre como si el referido original efectivamente existiera.

La ironía inestable ya fue definida y estudiada en su momento (1974) por el crítico norteamericano Wayne Booth en *A Rhetoric of Irony*.⁸⁵ En ese trabajo seminal el autor distingue entre una ironía estable (que permite al lector reconocer la intención del ironista) y la ironía inestable (donde ni siquiera es posible tener la certeza de que una intención irónica efectivamente existe). La consecuencia de esta relatividad de la intención termina por hacerla irrelevante. En otras palabras, la ironía posmoderna es aquella que se presenta en un texto en el que la intención irónica precisa del autor es irrelevante, pues este sentido depende exclusivamente de aquello que el lector proyecta desde su contexto de lectura.

Uno de los ejemplos más claros de este mecanismo se encuentra en *La Oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso, en la perspectiva del narrador de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y en los monólogos de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. En éstos y otros textos es el lector quien completa el sentido del texto, pues la indeterminación semántica permite una gran diversidad de sentidos.

La hibridación genérica es con toda seguridad el mecanismo de producción de la

⁸⁵ Wayne Booth: *A Rhetoric of Irony*. London, The University of Chicago Press, 1974

estética posmoderna más fácil de reconocer, y al que se suele reducir la complejidad de los mecanismos de la estética posmoderna. Corresponde a lo que se conoce como el Cine de la Alusión, y que surgió a principios de la década de 1970.⁸⁶

Éste es un mecanismo muy difundido en el cine contemporáneo. Aunque existen numerosos antecedentes, muchos de los casos considerados como paradigmáticos en la historia del cine posmoderno se produjeron en el año 1982: *Blade Runner* (Ridley Scott) corresponde a la hibridación de géneros y estilos tradicionales (en este caso, ciencia ficción y film noir); *Body Heat* (Lawrence Kasdan) corresponde a la tradición del *remake* en el que se condensan elementos narrativos de una fuerte tradición genérica (melodrama noir en una estructura triangular que lleva al crimen); *Danzón* (María Novaro) corresponde al cine espectacular que sin embargo subvierte la relación de precedencia entre sonido e imagen, y que altera la percepción del espectador a partir de una edición alternativa.

Pero sin duda el caso más complejo y espectacular de hibridación genérica producida en este año (1982) es *Zoot Suit* (Luis Valdez), donde encontramos la presencia de mecanismos de distanciamiento brechtiano en el cine mainstream, aunado a diversas formas de hibridación (cine y televisión, cine y teatro, cine y espectáculo de baile, cine y periodismo, cine y reconstrucción documental, cine en color y cine en blanco y negro), además de una tematización de las funciones ideológicas del final narrativo, que aquí se multiplica en diversas variantes posibles sin por ello alterar la fuerza que mantiene la lógica del mito del héroe ideológico (un chicano convertido en símbolo de la dignidad de la raza).

La relatividad hermenéutica existe en los inicios del siglo XXI en la relectura que se hace de materiales producidos en momentos muy distintos. Esta disparidad entre la interpretación original y las interpretaciones contemporáneas producen una cadena de asociaciones culturales que parece no tener fin.

Por ejemplo, la deconstrucción de lecturas canónicas se encuentra en el trabajo del crítico norteamericano Harold Bloom, cuyo trabajo crítico podría ser definido como el resultado de emplear categorías provenientes de la tradición cabalística para estudiar la literatura del siglo XX.⁸⁷ Otro caso revelador, aunque proviene de un terreno distinto al de

⁸⁶ Noël Carroll: "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)", en *October*, Massachusetts Institute of Technology, Num. 20, 1982, 51-81

⁸⁷ Una discusión sobre este canon se encuentra en el trabajo de Carlos Gamero: *Harold Bloom y el canon*

las ficciones estudiadas en este trabajo, es el de las pinturas más estudiadas, más populares y más imitadas en el siglo XX, como la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci (Donald Sasoon, 2001) y *Las Meninas* de Velázquez (Suzanne Stratton-Pruitt, 2003).⁸⁸ Estas obras, producidas respectivamente en los primeros años de los siglos XVI y XVII, respectivamente, pueden ser consideradas simultáneamente como pertenecientes al arte clásico y al pop, es decir, simultáneamente como parte del canon artístico de Occidente y como íconos de la cultura medial.

La referencialidad architextual, es decir, la alusión a reglas de género se opone a la alusión a textos individuales. A lo primero podríamos llamarlo el espacio de las reglas architextuales, mientras a lo segundo se le podría llamar el ámbito de la pretextualidad. La distinción entre una intertextualidad alusiva a reglas de género (architexto) y la referencia a un texto individual (pretexto), propuesta por el teórico croata Pavao Pavlicic,⁸⁹ permite distinguir la intertextualidad moderna (pretextual) y la posmoderna (architextual). La explicación es muy sencilla, pues mientras los textos posmodernos juegan con la existencia de una tradición (y por lo tanto, con reglas de género), en cambio todo texto moderno establece una ruptura con un texto anterior, al que podemos llamar el pre-texto, es decir, el texto precedente frente al cual el nuevo establece una diferencia.

En un texto paradigmáticamente experimental, como “Continuidad de los parques” (1960) de Julio Cortázar, encontramos una referencialidad architextual a diversas tradiciones textuales, como el género policiaco y la escritura poética, además de una yuxtaposición de los planos de la ficción literaria y de la ficción cotidiana gracias a la metalepsis.⁹⁰

Estas diez estrategias pueden ser consideradas como constitutivas del ámbito lúdico de la estética posmoderna, y es muy frecuente que al existir una de ellas en un texto podemos rastrear la presencia de algunas de las otras en el mismo texto. La precedencia de

literario. Madrid, Campo de Ideas, 2003.

⁸⁸ Donald Sasoon: *Becoming Mona Lisa. The Making of a Global Icon*. New York, Harcourt, 2001, y Suzanne Stratton-Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas*. Masterpieces of Western Painting. Cambridge University Press, 2003.

⁸⁹ Pavao Pavlicic: art. cit. (nota 81).

⁹⁰ Véase el capítulo 4, donde se analiza este texto de Cortázar.

la lectura por sobre la textualidad es parte de este paradigma estético, y en el resto de este trabajo se mostrará en mayor detalle la existencia de estos recursos para la recreación textual.

Capítulo Dos

Teoría e historia de la ficción posmoderna

2.1 Un modelo narrativo y dos sistemas ficcionales

En este capítulo presento los elementos de un modelo teórico para estudiar la evolución de la ficción narrativa en cine y en literatura.

Este capítulo está dividido en dos secciones, una dedicada a la literatura y la otra dedicada al cine, para mostrar de manera independiente lo relativo a la ficción literaria (en la primera parte, 2.2) y a continuación lo relativo a la ficción cinematográfica (en la segunda parte, 2.3). En cada caso presento cinco ámbitos de interés para la teoría y la historia de la ficción narrativa en literatura y en cine:

(1) Un mapa de las **aproximaciones teóricas** desarrolladas a lo largo del siglo XX para el estudio de la literatura y del cine, distinguiendo las de carácter formalista de las que tienen un carácter reduccionista.

En esta sección inicial de cada parte propongo una distinción radical entre las aproximaciones que provienen de la propia naturaleza de estas ficciones y las aproximaciones que provienen de una agenda política o simplemente disciplinaria.

(2) Un **modelo integral para el análisis** de los componentes de cualquier texto narrativo en literatura y en cine, poniendo el énfasis en los elementos distintivos de cada uno de estos lenguajes.

En esta sección propongo reconocer los elementos formales que distinguen a cada una de estas formas de la ficción narrativa. Aquí propongo reconocer diez componentes para el estudio de un cuento literario, y doce componentes para el estudio de una película de ficción.

(3) Un modelo general para el estudio de las características que distinguen el perfil específico de cada componente en el contexto de cada paradigma estético; es decir, las características de cada uno de los diez componentes señalados cuando estamos ante el paradigma **clásico, moderno o posmoderno**.

En otras palabras, aquí señalo las características de cada uno de los diez o doce componentes señalados en la sección anterior, pues cada uno de ellos tiene un perfil distinto cuando nos encontramos ante una ficción de naturaleza clásica, moderna o posmoderna.

(4) Un modelo para el estudio de las formas de la **metaficción** en la narrativa literaria, especialmente en el cuento hispanoamericano, y de la metaficción cinematográfica, en términos generales, a partir del estudio de cada uno de los componentes señalados anteriormente.

(5) Un modelo para el análisis de las ficciones pertenecientes al género literario y cinematográfico más reciente de todos, es decir, la minificción, cuyas características estructurales y genericas son radicalmente distintas de las del cuento corto y del cortometraje.

En otras palabras, la sección final de este capítulo está dedicada al estudio de un género específicamente posmoderno, es decir, la **minificción literaria y audiovisual**, así como las categorías de análisis que es necesario poner en juego para su estudio.

Este capítulo, entonces, está dedicado a presentar diversos mapas y modelos para el estudio de la teoría, la historia y el análisis de la ficción, la metaficción y la minificción en literatura y cine y, en términos más generales, en las formas de la narrativa escrita y de la narrativa audiovisual.

2.2 La ficción literaria

La ficción literaria de naturaleza narrativa es con seguridad la más compleja y completa de las formas de ficción producidas por medio de la palabra escrita. Es la más completa porque en su interior puede incorporar las dimensiones poética y ensayística de la escritura. Y es la más compleja porque logra construir una realidad paralela a la realidad inmediata.

En particular, la ficción literaria de naturaleza posmoderna incorpora de manera simultánea, como se verá en esta sección, elementos de la narrativa clásica y de la ficción moderna, es decir, elementos de la ficción más tradicional con elementos de la ficción experimental.

En esta sección, como ya fue señalado al inicio de este capítulo, se muestran algunas de las características de la teoría, la historia y el análisis de la ficción, la metaficción y la minificción literaria.

Estos modelos se derivan de los elementos señalados en el primer capítulo para el estudio de la estética posmoderna, como son la importancia de la ironía y la intertextualidad, la utilidad de la metateoría de los laberintos y el reconocimiento de su naturaleza paradójica. Con el empleo de estas herramientas se evita reducir su complejidad a los lugares comunes de una disciplina totalmente ajena a los estudios literarios, como es el caso de la reflexión filosófica; y sin traicionar su especificidad a partir de las exigencias de la militancia sociológica, del principio de suspicacia del psicoanálisis o del reduccionismo estructural de la lingüística binaria.

Es evidente que el modelo teórico y de análisis propuesto aquí se deriva de una aproximación ternaria, que a su vez debe sus raíces a la semiótica igualmente ternaria de Charles S. Peirce.

Estos modelos tienen un interés didáctico, y será en el capítulo correspondiente donde estas categorías de análisis serán puestas en práctica, siempre de acuerdo con las características de cada texto estudiado.

2.2.1 Las aproximaciones teóricas a la ficción literaria

En esta sección presento un mapa general para reconocer la existencia de las diversas tendencias presentes en el terreno de las teorías literarias y de los correspondientes métodos de análisis derivados de cada una de ellas a lo largo del siglo XX.

Esta cartografía no pretende ser exhaustiva. El objetivo último de este mapa consiste en mostrar el lugar que ocupa la propuesta de este trabajo, es decir, la **teoría paradigmática**, en la medida en que es en ella en la que se condensan los intereses presentes en todas las teorías desarrolladas a lo largo del siglo XX, y por lo tanto es una teoría lo suficientemente flexible como para dar cabida a las variantes que dan sustancia y forma a la ficción posmoderna.

En términos generales, tanto en el estudio del cine como de la literatura existen dos grandes aproximaciones teóricas: las textuales y las contextuales. Las aproximaciones textuales corresponden a las humanidades (literatura, cine, estética, filosofía, filología, estilística) y las aproximaciones contextuales corresponden a las ciencias sociales (sociología, historiografía, antropología, psicoanálisis, psicología social, etc.). Por otra parte, si distinguimos las aproximaciones centradas en el **texto** (es decir, en los componentes formales y estructurales o en el proceso de su génesis) y las aproximaciones centradas en el **lector** (es decir, en su ideología o en sus estrategias de interpretación) tenemos cuatro grandes tipos de teorías: (1) las teorías ideológicas; (2) las teorías genéticas; (3) las teorías formalistas y estructuralistas, y (4) las teorías pragmáticas o intertextuales. Y a su vez, existen diversas interacciones entre cada una de estas tendencias, como la sociosemiótica, la semiótica cognitiva, la sociocrítica y muchísimas otras, pero no es el objeto de este trabajo señalarlas a todas ellas.

TEORÍAS DE LA LITERATURA

Aproximaciones Transdisciplinarias
(surgidas de la naturaleza de la literatura)

Semiótica y Estética

**Modelos Lingüísticos
(Textuales)**

<p>Formalistas o Estructuralistas</p> <p>Retórica / Morfología / Mitología Formalismo Ruso, Norteamericano Estructuralismo Checo, Francés Semiología / Glosemática / Estilística Lingüística Textual / Genología</p>	; ; ; ; ; ; ; ; ; ;	<p>Pragmáticos o Intertextuales</p> <p>Hermenéutica / Fenomenología Crítica Dialógica / Comparatística Post-Estructuralismo / Recepción Semiótica / Traducción Intersemiótica Intertexto / Hipertexto / Metaficción</p>
--	--	---

Métodos	Teoría de los	Métodos
-----[-----		
Formalistas	Paradigmas	Hermenéuticos

<p>Crítica <i>Textual</i>: Filológica, Ecdótica Editorial, Evolución de la Crítica Crítica <i>Genética</i>: Psicoanalítica Biográfica, Generacional, Social Crítica <i>Arquetípica</i>: Incons. Colectivo</p> <p>Diacrónicos o Genéticos</p>	; ; ; ; ; ; ; ; ; ;	<p>Marxismo / Teoría de las Ideologías Poética Cultural / Transculturación Géneros (Feminismo) / Caología Incons. Político / Deconstrucción Comunidades Interpretativas</p> <p>Sincrónicos o Ideológicos</p>
--	--	--

**Modelos Historiográficos
(Contextuales)**

Aproximaciones Disciplinarias
(surgidas de la naturaleza de cada disciplina)

Ciencias Sociales

Podemos considerar que las aproximaciones contextuales tienen una naturaleza disciplinaria, pues el reconocimiento de la especificidad del contexto en el que es producido e interpretado un texto puede ser estudiado desde muy diversas aproximaciones disciplinarias, pertenecientes todas ellas a la tradición de las disciplinas sociales. Cada aproximación depende de la naturaleza metodológica de cada disciplina, y todas ellas tienen como referente común a la historia. Por ello, podemos considerar que todos estos modelos de análisis son de naturaleza historiográfica.

Por otra parte, podemos considerar que las aproximaciones de carácter textual tienen una naturaleza transdisciplinaria, pues el reconocimiento de la especificidad de un texto particular frente a cualquier otro exige reconocer la naturaleza *antidisciplinaria* de este concepto (texto).⁹¹ Durante la primera mitad del siglo XX estas aproximaciones tuvieron como referente a la lingüística. Sin embargo, durante las décadas recientes, paulatina pero firmemente se ha producido lo que el semiólogo italiano Paolo Fabbri ha llamado un giro semiótico, que consiste en el reconocimiento de que cada sistema de significación (como la literatura, el cine, la filosofía o la arquitectura) tiene total autonomía frente a cualquier otro sistema de significación. En resumen, estas aproximaciones tienen como elemento común la producción de modelos que dependen de la naturaleza misma de la literatura y del proceso de la lectura.⁹²

Veamos rápidamente las características de cada uno de los cuatro grupos de teorías literarias desarrollados en el siglo XX.⁹³

En el terreno de las teorías ideológicas o sincrónicas, una de las primeras y más importantes es el marxismo, con sus numerosas variantes y polémicas (como la sostenida en los años treinta entre el ortodoxo húngaro Gyorg Lukacs y el innovador alemán Bertolt Brecht), la cual dio lugar a diversas variantes. Entre estas variantes podemos señalar las siguientes: (1) la teoría de las ideologías (incluyendo las propuestas de Pierre Macherey

⁹¹ Este concepto ha sido desarrollado por John Mowitt en su *Text. The Genealogy of an Antidisciplinary Object*. Duke University Press, 1992.

⁹² Paolo Fabbri: *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*. Barcelona, Gedisa, 1999 (1998).

⁹³ Las referencias a los materiales sobre teoría literaria se encuentran en mi "Bibliografía sobre teoría literaria

sobre la literatura como producto del trabajo de un obrero de las palabras, derivadas de los principios propuestos por Louis Althusser); (2) la teoría del inconsciente político (desarrollada en los Estados Unidos por Fredric Jameson); (3) la poética cultural (como ha sido desarrollada, por ejemplo, por el inmigrante palestino Edward Said); (4) la teoría de género (surgida de lo que se ha llamado el feminismo de primera, segunda, tercera y cuarta generación, es decir, a partir de preguntas sobre la relación entre los géneros sexuales desde la perspectiva de las estrategias de la escritura literaria), y (5) la teoría de la transculturación narrativa (como la desarrolló el uruguayo Ángel Rama para explicar la escritura de Juan Rulfo y de José María Arguedas, y que puede ser extrapolada para explicar gran parte de los autores estudiados por la teoría postcolonialista en los países europeos). Otras teorías de naturaleza ideológica, aunque no necesariamente de carácter marxista, son la deconstrucción (derivada de los escritos de Jacques Derrida, de fuerte raíz filosófico-política, como en los polémicos trabajos de Paul de Man) y la teoría de las comunidades interpretativas (que es la de carácter más social en el terreno de la teoría de la recepción, en este caso producida por Stanley Fish). En todas estas teorías el texto es sólo una herramienta más, una pieza en el rompecabezas de la lucha ideológica por el poder, un instrumento al servicio de las disciplinas e intereses que no son exclusivos de la literatura. En una palabra, son teorías en las que el texto literario es reducido a una única de sus múltiples dimensiones: su contenido ideológico.⁹⁴

Recientemente han surgido teorías de la literatura de carácter sincrónico en las que se propone la fusión de alguna disciplina científica (como la biología evolutiva o la física del caos) para proponer un sistema de interpretación de la forma o el contenido de los textos narrativos. Éste es el caso de la caología (derivada de la teoría del caos producida en la física contemporánea, y de la que se desprenden categorías como fractal, serialidad textual y zona de turbulencia textual) y la bioliteratura (a partir de la cual se proponen interpretaciones evolucionistas sobre la supervivencia del más apto para una relectura de las novelas canónicas de la tradición occidental).

en el siglo XX”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, UAM Xochimilco, núm. 17, 2006. Número especial sobre *Intertextualidad*, coordinado por L. Zavala (en prensa).

⁹⁴ Una útil compilación de muchos de los textos a los que se alude aquí se encuentra en el trabajo de Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios): *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. México, UAM Iztapalapa / Universidad de La Habana, 2003, 806 p.

Por otra parte, en el terreno de las teorías diacrónicas o genéticas de la literatura desarrolladas en el siglo XX encontramos tres grandes grupos: (1) las teorías de la **crítica textual** (cuyo objetivo último es la producción de las ediciones anotadas de textos literarios, en busca de la edición definitiva, incluso para la publicación de textos contemporáneos, ya sea con el apoyo de la paleografía o de otros recursos específicos de la filología y la ecdótica, incluyendo el estudio sobre la evolución de la crítica); (2) las teorías de la **crítica genética** (cuyo objetivo es precisar el proceso de la génesis biográfica, psicoanalítica, social o generacional de una obra literaria particular, para lo cual se puede echar mano de los recursos mismos de la reconstrucción narrativa, pero también de toda clase de testimonios y materiales paratextuales producidos antes, durante y después del proceso de creación textual); y las teorías de la **crítica arquetípica** (cuyo objetivo es mostrar de qué manera un texto literario particular pertenece a uno u otro de los cuatro grandes arquetipos de la poética aristotélica y de la psicología junguiana, los cuales, a su vez, corresponden a las cuatro estaciones del año y a las principales figuras de la retórica clásica).

Al observar el mapa de las teorías literarias del siglo XX es inevitable reconocer la importancia crucial de las teorías formalistas o estructuralistas, sin las cuales sería impensable la producción de las teorías contemporáneas. Estas teorías tienen como antecedente inevitable la retórica clásica, pero la llevan a extremos de precisión inexistentes hasta ese momento. El inicio de esta historia puede rastrearse en los trabajos de la morfología textual preliteraria de Vladimir Propp, cuyos ecos siguen sonando en los estudios de la comunicación de masas (por la presencia inagotable de la narrativa mítica). Pero el verdadero inicio del siglo XX se encuentra en las productivas propuestas del formalismo ruso (inevitadamente ligado a la historia de la lingüística estructural) y las igualmente sugerentes propuestas del formalismo norteamericano (el llamado New Criticism, para el cual lo distintivo de la literatura es la presencia de la ironía). Como es bien sabido, los principios básicos del formalismo ruso (el concepto de serie literaria, el *efecto de extrañamiento*, las funciones lingüísticas de Roman Jakobson y, sobre todo, la distinción entre un eje paradigmático y uno sintagmático para la producción del efecto poético) se enriquecieron notablemente cuando dieron lugar al estructuralismo checo (con un fuerte acento en los procesos de lectura) y al estructuralismo francés (el cual tiene una

larga historia, y gran influencia en la región hispanoamericana).

A partir de este último referente inevitable (el estructuralismo francés, que cuenta con numerosos epónimos y escuelas, cada una con sus respectivos diccionarios, tradiciones, metodologías y polémicas) se han derivado no sólo la semiología literaria (de raíz saussureana), sino cuatro grandes terrenos de la investigación literaria: (a) la estilística literaria (desarrollada principalmente en Inglaterra, Alemania y el norte de Europa); (b) la genología literaria (como estudio estructural de los géneros textuales); (c) la lingüística textual (es decir, una lingüística transfrástica), y (d) la posibilidad de una glosemática narrativa (a la que volveremos en el capítulo final de este trabajo, y cuya creación permitiría estudiar con precisión los problemas de una traducción intersemiótica entre la literatura y el cine, más allá de la actual teoría de la adaptación).

Es necesario señalar que mientras las tres tendencias teóricas mencionadas hasta aquí son excluyentes entre sí, en cambio las teorías pragmáticas o intertextuales tienden a integrar diversos elementos de las tradiciones precedentes.

Las teorías pragmáticas o intertextuales son aquellas orientadas a estudiar los procesos de la lectura que dan vida a los textos literarios. Sus raíces se encuentran en la hermenéutica decimonónica. Sin embargo, fue al terminar la Segunda Guerra Mundial, después de haber visto la ineficiencia de un racionalismo que fue insuficiente para impedir el Holocausto y otros horrores, que los críticos europeos se preguntaron por el papel que juega el lector en el proceso de producción del sentido literario. El lector había sido un elemento ignorado hasta entonces en las teorías literarias.

Así, después del nihilismo implícito en las propuestas existencialistas empezó a surgir (en las generaciones más jóvenes) un impulso que encontró sus herramientas teóricas en la fenomenología y su énfasis en la experiencia de los sentidos, es decir, en el aquí y ahora de una utopía moderna y libre de culpa. Incluso se borraron las connotaciones de culpabilidad burguesa al término *placer*.

Ya a fines de la década de 1950 el teórico alemán Hans Robert Jauss señaló que el sentido de un texto no se encuentra en el texto mismo, sino en las lecturas que cada generación produce de él, es decir, en la producción de sentidos subtextuales que encuentra en cada relectura. El sentido del *Quijote*, dijo, no depende únicamente del texto, sino de los

contextos de lectura que ponen en evidencia subtextos específicos, que resultan vitales para cada nueva generación de lectores, lo cual puede hacer de esta novela un libro humorístico o sagrado, paródico o reverencial. Se trataba de lo que él mismo llamó una provocación a la historia de la literatura.

A partir de este crucial “descubrimiento”, es decir, a partir de la toma de conciencia de la importancia crucial que tiene el proceso de lectura, numerosas variantes de la teoría de la recepción fueron adoptadas más allá de los estudios literarios. La teoría de la recepción, a partir de los años sesenta, es tal vez la mayor revolución en las disciplinas humanísticas, después de las propuestas del formalismo y el estructuralismo en los años treinta. Estas propuestas coinciden con el surgimiento de las teorías post-estructuralistas (es decir, anti-estructuralistas), orientadas igualmente a reconocer la preeminencia de la recepción por encima de la estructura textual.

Las teorías de la recepción, es decir, del diálogo que un lector establece con el texto mismo, se desarrollaron de manera casi paralela a los estudios sobre el diálogo que el texto mismo parece establecer con los textos que lo anteceden. A partir de la teoría dialógica del lenguaje producida por Mijaíl Bajtín en Rusia desde los años veinte se contó con herramientas para estudiar las formas del diálogo textual, si bien la revolución dialógica en la teoría literaria se inició hasta que Tzvetan Todorov publicó en 1981 *El principio dialógico*, en Francia. Aun cuando la comparatística tenía una larga tradición en el estudio de las influencias de un texto sobre otro, se había reducido únicamente a problemas de orden filológico, es decir, al terreno de la genealogía y la tematología. Pero fue la también búlgara Julia Kristeva quien mostró ---al proponer el término de intertextualidad--- la riqueza de este término para los estudios humanísticos, mostrando que el estudio de la intertextualidad es, en el fondo, el estudio de las estrategias de la lectura.

En este terreno nos encontramos ya muy lejos de la semiología saussureana (aun cuando sus categorías no se desechan del todo). Desde una perspectiva semiótica (es decir, ternaria), los estudios sobre el intertexto conllevan necesariamente al estudio de la metaficción y, más recientemente, a los estudios sobre el hipertexto (es decir, a la literatura interactiva). Es éste el terreno natural de una teoría literaria para el estudio de la ficción posmoderna, y por ello será desarrollado en el resto de este capítulo.

APROXIMACIONES AL ANÁLISIS LITERARIO

Modelos Lingüísticos

Formalistas	;	Pragmáticas
o	;	o
Estructuralistas	;	Intertextuales
	;	
	;	
¿Cómo está organizado el texto?	;	¿Qué interpretaciones y asociaciones produce el lector?
	;	
Métodos	[Métodos

Formalistas	;	Hermenéuticos
	;	
	;	
	;	
Diacrónicas	;	Sincrónicas
o	;	o
Genéticas	;	Ideológicas
	;	
	;	
¿Cómo surgió el texto?	;	¿Qué visión propone el texto?

**Modelos
Historiográficos**

A cada una de las tendencias teóricas producidas en el siglo XX corresponden métodos específicos para el análisis de textos concretos. Así, por ejemplo, los métodos sincrónicos o ideológicos surgen de la necesidad de responder a la pregunta siguiente: “¿Qué visión propone el texto?” Por su parte, los métodos diacrónicos o genéticos surgen de la necesidad de responder a la pregunta siguiente: “¿Cómo surgió el texto?” Los métodos formalistas o estructuralistas surgen de la necesidad de responder a la pregunta siguiente: “¿Cómo está organizado el texto?” Y los métodos pragmáticos o intertextuales surgen de la necesidad de responder a la pregunta siguiente: “¿Qué interpretaciones y asociaciones produce el texto en el lector?”

La propuesta presentada en este trabajo se encuentra exactamente en el centro de este mapa de las tendencias en la teoría literaria producidas en el siglo XX, de tal manera que comparte componentes específicos con todas las otras. Es una propuesta paradigmática porque en ella se reconoce la diferencia fundamental que existe entre la naturaleza clásica de la ficción tradicional de las rupturas específicas de la ficción moderna, y la yuxtaposición que caracteriza, paradójicamente, a la ficción posmoderna.

Este modelo será desarrollado en los otros apartados de este capítulo, tanto para el terreno de la literatura como para el terreno de los estudios cinematográficos.

2.2.2 Los componentes formales de la ficción literaria

El objetivo de este modelo analítico consiste en ofrecer un conjunto de herramientas de carácter conceptual que puede ser utilizado para apoyar la exploración individual de los textos literarios de manera organizada y sistemática.

Como mapa conceptual, ésta es una propuesta conjetural. Se trata de un modelo para armar que permite a cada lector reconocer sus propias estrategias de lectura al seleccionar una o varias categorías de análisis. En ese sentido, este mapa puede ser utilizado como una mancha de Rorschach de carácter analítico acerca de las estrategias de interpretación puestas en práctica en cada lectura.

En lo que sigue utilizaré la palabra *cuento* para hacer referencia básicamente al cuento clásico y a algunas formas del cuento moderno, pues el análisis del cuento posmoderno requiere categorías propias, que serán estudiadas en el apartado siguiente.

Antes de presentar el modelo de análisis propuesto, conviene detenerse un momento para observar algunas de las diversas estrategias de análisis narrativo existentes, sin olvidar que cada una de ellas puede producir diversos resultados, según la experiencia del lector, su horizonte de expectativas y las condiciones contingentes de cada lectura.

A continuación comento brevemente algunas de las estrategias más conocidas, todas las cuales están integradas al modelo propuesto. Ellas son: la recreación textual, el análisis comparativo, la confrontación genérica, la lectura comparativa, la lectura simultánea y la lectura dirigida.

Recreación Textual. Aunque este terreno es el objeto de análisis desde diversas perspectivas (como parte de la teoría de la recepción efectual), la recreación textual realizada después de haber leído un texto ofrece una gran riqueza, pues de ahí pueden surgir los elementos para el análisis más sistemático del cuento. De hecho, ésta es una de las aproximaciones más frecuentes en los talleres de escritura.

La recreación textual de un cuento puede ser realizada de innumerables maneras, entre las cuales se podrían mencionar algunas de las más comunes, como continuar el texto a partir de una frase determinada, utilizando el estilo del autor; tomar algún personaje y elaborar su perfil biográfico; reescribir un fragmento de la historia desde la perspectiva de

un personaje específico, o alterar el empleo del tiempo gramatical con el fin de observar las consecuencias textuales que esta alteración provoca en el texto.

Confrontación Genérica. Consiste en la confrontación de los resultados del análisis de un cuento con el resultado de su adaptación al lenguaje audiovisual, en caso de existir esta última. Este análisis parte del principio de que un guión es sólo un instrumento para apoyar el paso de un lenguaje a otro, y por ello sólo es posible comparar el resultado del análisis literario de un cuento con el resultado del análisis de una película adaptada a partir de aquél al lenguaje audiovisual.

En otras palabras, el estudio de una adaptación de la literatura al cine puede resultar más útil si se realiza un análisis literario del cuento, por una parte, y un análisis cinematográfico de la película, por otro, y a partir de ambos análisis se establecen similitudes y diferencias entre ambos resultados, para lo cual es necesario elaborar la reconstrucción narrativa de la experiencia estética de ver una película.

Lectura Comparativa. Consiste en la confrontación de los resultados de cualquiera de los análisis previos con los principios estéticos declarados por el autor mismo sobre sus textos o sobre la literatura en general. O bien, la aplicación de dos métodos de análisis a un mismo texto, o la comparación de los textos (escritos en la misma o en diferentes lenguas) desde una misma perspectiva de análisis.

Todas estas comparaciones llevan a un mayor o menor grado de abstracción, por lo que están muy próximos a la formulación de modelos narrativos, y siguen la lógica de la literatura comparada. Algunos autores han propuesto la utilización de diversos métodos sucesivamente para el análisis de un mismo texto.

Lectura Simultánea. Consiste en la lectura de un cuento individual, generalmente en términos intertextuales, siguiendo el orden de la escritura, es decir, línea a línea, párrafo a párrafo y lexia a lexia (según las unidades de significación narrativa). Esta lectura puede partir de una teoría específica acerca del cuento (o la narrativa) en general o de una teoría acerca del subgénero del cuento al que pertenece determinado cuento, o bien puede partir de un estudio sobre otros textos del mismo autor y las características de su escritura. Esta aproximación también es llamada *explicación de texto*, y es el comentario analítico más didáctico en el estudio formal de la literatura.

Lectura Dirigida. Ésta es una variante de la lectura simultánea, y en ella el lector se

concentra en un fragmento del cuento, es decir, en una escena clave, en una conversación crucial, en el establecimiento de un tema, en el párrafo inicial o en la frase final del cuento. La lectura dirigida exige poner atención a los detalles y a fragmentos mayores, y permite señalar lo que no es evidente en una primera lectura: un tema colosal sugerido por un detalle o una importante clave sugerida por una palabra.

Una cartografía analítica como modelo para armar

A continuación presento un modelo para el estudio de la narrativa, diseñado para el análisis del cuento clásico y moderno, y que puede ser utilizado como referencia en cualquiera de las estrategias señaladas anteriormente. La originalidad de este modelo se encuentra en su organización interna, pues las categorías utilizadas provienen, en su mayor parte, de la conocida tradición de los estudios narratológicos.

En este mapa propongo reconocer la especificidad literaria de un texto narrativo específico a partir de la distinción de diez componentes formales: título, inicio, narrador, personajes, lenguaje, espacio, tiempo, género, intertextualidad y final.

Para el estudio de cada uno de estos componentes se proponen algunas preguntas estratégicas, que permiten precisar la naturaleza de cada texto, y la respuesta a todas estas preguntas puede facilitar el reconocimiento de la especificidad narrativa del texto. Y cada pregunta está acompañada por un conjunto de *líneas de investigación*, que pueden ser exploradas por cada lector en su proceso de reconstrucción analítica de la experiencia de lectura. En ese sentido, este modelo de análisis permite un reconocimiento de los componentes narrativos, cuya función es reconocida por el lector de manera aleatoria en cada lectura. Es decir, se trata de un mapa, y como tal, cada lector puede explorar diversos elementos en cada lectura.

La formulación de las preguntas permite tener una visión global, lo más amplia y general posible. La exploración de las líneas de investigación permite profundizar en algún aspecto específico de cada uno de los diez elementos señalados en el mapa.

En otras palabras, un mapa no está diseñado para hacer un recorrido exhaustivo por todo lo que en él está señalado (con el riesgo de no llegar a ningún lugar). En cambio, el lector debe establecer su ubicación a partir de un interés particular de lectura (con apoyo en

las preguntas), y decidir en cuál de las líneas de investigación señaladas tiene interés por profundizar.

Este modelo de análisis está apoyado en gran medida en la narratología contemporánea, y también se han incorporado elementos provenientes del formalismo ruso, la semiología contemporánea y la lingüística del texto. Muchos de estos elementos, por la naturaleza de la narrativa en general, también pueden ser utilizados para el análisis de la novela y el cine.

Las secciones inicial y final de este mapa (Inicio y Final) están directamente relacionadas con los procesos de recepción literaria. Las secciones dedicadas a Género e Intertextualidad pueden ser estudiadas en cualquier tipo de cuento, incluyendo el cuento posmoderno, precisamente porque en este último se establece un diálogo intertextual y genérico con los elementos narrativos del cuento clásico y moderno.

El modelo de análisis permite hacer diversos recorridos analíticos, de acuerdo con las necesidades de cada lectura. Los componentes que aquí se proponen para el análisis de los textos literarios, al estar organizados como un sistema de preguntas y de categorías de análisis, corresponden a dos ejes de lectura: un eje de carácter sintagmático (Inicio / Final) y otro de carácter paradigmático (Lector / Texto).

Este mapa de reconocimiento permite advertir la existencia virtual de múltiples itinerarios de lectura. La naturaleza cartográfica de esta guía significa que es un anti-modelo o, mejor, un meta-modelo de análisis que engloba al texto y al lector en cada itinerario de lectura particular (como proceso).

A partir del reconocimiento del itinerario de lectura se puede iniciar la exploración de algún elemento particular.

Componentes de la Ficción Literaria Aproximación Analítica

1. Título

¿Qué sugiere el título?

Sintaxis: Organización gramatical

Polisemia: Diversas interpretaciones posibles

Anclaje externo: Umbral de expectativas

¿Cómo se relaciona con el resto del cuento?

Anclaje interno: Alusiones a la historia

2. Inicio

¿Cuál es la función del inicio?

Extensión y funciones narrativas

¿Existe alguna relación entre el inicio y el final?

Intriga de predestinación: Anuncio del final

3. Narrador

¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?

Sintaxis: Persona y tiempo gramatical

Distancia: Omnisciencia y participación

Perspectiva: Interna o externa a la acción

Focalización: Qué se menciona, qué se omite

Tono: Intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.

4. Personajes

¿Quiénes son los personajes?

Personajes planos: Arquetipos y estereotipos

Protagonista: Personaje focalizador de la atención

Conflicto interior: Contradicción entre pensamientos y acciones

Conflicto exterior: Oposición entre personajes

Evolución psicológica: Evolución moral

Doppelgänger: Doble del protagonista

5. Lenguaje

¿Cómo es el lenguaje del cuento?

Convencionalidad: Lenguaje tradicional o experimental

Figuras: Ironía, metáfora, metonimia

Relaciones: Repeticiones, contradicciones, tensiones

Juegos: Similitudes, polisemia, paradojas

6. Espacio

¿Dónde transcurre la historia?

Determinación: Grado de precisión del espacio físico

¿Qué importancia tienen el espacio y los objetos?

Espacio referencial: Dimensión ideológica del cronotopo

Desplazamientos: Significación

Objetos: Descripción y efecto de realidad

7. **Tiempo**

¿Cuándo ocurre lo narrado?

Tiempo referencial: Dimensión histórica

¿Cuál es la secuencia de los hechos narrados? (Historia)

Tiempo secuencial: Verosimilitud causal, lógica y cronológica

¿Cómo es narrada la historia? (Discurso)

Tiempo diegético (Relación entre historia y discurso): Duración, frecuencia, orden (prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora)

¿Qué otros tiempos definen la historia?

Tiempo gramatical: Voz narrativa

Tiempo psicológico: Espacialización

Tiempo de la escritura: Metaficción

Tiempo de la lectura: Ritmo y densidad textual

8. **Género**

¿Con qué tradición estética dialoga el texto?

¿Qué modalidad genológica asume la narración?

Modalidades: Trágica, Melodramático-Moralizante, Irónica

9. **Intertextualidad**

¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto?

Estrategias: Citación, alusión, pastiche, parodia, simulacro

Intercodicidad: Música, pintura, cine, teatro, arquitectura

Híbridos: Escritura liminal

¿Hay subtextos (sentidos implícitos)?

Temas: sentido alegórico, metafórico, mítico, irónico, etc.

10. **Final**

¿El final es epifánico?

Narrativa Clásica: Final epifánico

Narrativa Moderna: Final abierto

Narrativa Posmoderna: Final paradójico

(Simulacro: A la vez epifánico y abierto)

Observaciones generales

En todo lector asiduo a la literatura pueden coexistir distintas estrategias de lectura, que son puestas en evidencia al jugar con el modelo durante la sesión de análisis. Las preguntas señaladas aquí (y muchas otras posibles) son sólo mojones en el itinerario de la lectura, y pueden ser considerados como disparadores de cada interpretación. Estas preguntas son sólo indicadores del iceberg de la lectura que cada lector explora en su propia experiencia estética y cognitiva, guiado tan sólo por el placer del texto.

Por otra parte, este modelo se aparta de la tradición anglosajona de análisis textual, en la que se reducen las estrategias de empleo del lenguaje a la ironía, y en la que en lugar de estudiar la intertextualidad, se estudia la tematología. Ambas limitaciones son consecuencia de una tradición excesivamente empirista, pues resulta evidente que tanto el tema de una narración como la posible intención irónica del autor son dimensiones textuales que cada lector construye al reconocer la función de los componentes narrativos en la totalidad literaria.

Cada lector es responsable de su lectura en la medida en que cada autor es responsable de su creación, es decir, hasta cierto punto. Más allá de esta responsabilidad se entrecruzan las dimensiones ética y estética del acto de leer, lo cual constituye un terreno que todavía no está cartografiado.

Este modelo rebasa el contexto de la escritura literaria, y permite entrar y salir de diversas propuestas teóricas (estructuralismo, post-estructuralismo, estética de la recepción, formalismo, neoformalismo, desconstrucción, estudios de género, etc.).

A partir de la construcción de este modelo de análisis es posible precisar el hecho de que un texto narrativo no pertenece en su totalidad a un paradigma estético (como se podrá ver con mayor precisión en el siguiente apartado), sino que es necesario estudiar cada uno de sus componentes por separado.

2.2.3 La evolución estética de la ficción literaria

La idea central que presento a continuación consiste en señalar la posibilidad de establecer elementos distintivos característicos del cuento clásico, del cuento moderno y del cuento posmoderno.

Con el fin de mostrar las diferencias sustanciales en la escritura de estos tipos de cuentos, que han nutrido la historia de la narrativa durante los últimos 150 años, señalaré las características en la construcción de cinco elementos sustantivos de todo cuento literario: *tiempo, espacio, personajes, instancia narrativa y final*.

Empezaré con un par de señalamientos fundamentales. En primer lugar, este modelo general para el estudio del cuento pretende ofrecer un sistema de ficciones teóricas coherente y sistemático, de tal manera que pueda ser empleado como apoyo para la interpretación de aquellos textos literarios a los que llamamos *cuento*.

En segundo lugar, no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos sino tan sólo lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica (es decir, característicos del cuento más convencional) y elementos de naturaleza moderna, partiendo del supuesto de que estos últimos se definen por oposición a los clásicos.

A lo largo del siglo XX ha sido una convención firmemente establecida considerar que el nacimiento del cuento literario, en oposición al cuento de tradición oral, coincide con la escritura de las narraciones cortas de Edgar Allan Poe hacia mediados del siglo XIX.

Por su parte, el cuento de tradición oral es muy anterior al nacimiento de la novela moderna, pues ésta coincide, en lengua española, con la escritura del *Quijote*, mientras que el impulso por contar historias personales o de interés colectivo, generalmente de naturaleza ejemplar o mítica, se hunde en las raíces de la memoria colectiva.

El objeto de estas notas no consiste en retomar la vieja polémica acerca de las distinciones entre cuento y novela o entre cuento y minificción o entre cuento e hipertexto, sino en reconocer la distinción entre cuento clásico, moderno y posmoderno. Sin embargo, conviene señalar desde ahora que en nuestra lengua se ha convertido en una convención dar el nombre de **relato** a la narrativa breve que escapa a los cánones del cuento clásico. En otras palabras, los cuentos que aquí llamaré *modernos* reciben comúnmente el nombre de *relatos*.

Por último, es necesario señalar que la distinción propuesta aquí es puramente asintótica y alegórica, pues afortunadamente para los lectores de cuentos, la existencia de textos que tengan una naturaleza genológicamente pura es sólo una hipótesis de trabajo que siempre se ve rebasada por la práctica de la lectura y de la escritura de los cuentos concretos.

De cualquier manera la utilidad de una taxonomía como ésta se hace evidente, entre otros momentos, cuando se trata de distinguir cada uno de los subgéneros del cuento. Así, por ejemplo, el cuento fantástico suele tener una estructura clásica en lo relativo al narrador omnisciente y la conclusión epifánica, si bien la construcción del tiempo y el espacio suelen ser claramente modernos. Por su parte, el cuento policiaco es el más característicamente epifánico, pues concluye con la revelación de una verdad narrativa; sin embargo, el suspenso que lo caracteriza suele llevar a la necesidad de contar con un narrador de naturaleza contradictoria y claramente moderna.

Breve visita guiada a la cinta de Möbius

El referente general que he utilizado para la elaboración de esta cartografía está documentado en los trabajos considerados como fundamentales para la teoría del cuento. Este corpus se inicia con las reflexiones del mismo Poe sobre la escritura de los cuentos de Nathaniel Hawthorne y sobre la escritura de su propio poema “El cuervo” (publicadas alrededor de 1842) y llegan hasta el testimonio del escritor Robert Coover sobre su taller para la elaboración de hipertextos frente a la pantalla de computadora (publicado en 1992).

Así pues, en este lapso de 150 años es posible rastrear cuatro momentos fundamentales para la evolución del cuento literario.

En 1842 se establece el principio de unidad de impresión y la existencia del final sorpresivo (en los textos de Poe). En 1892 se reconoce la importancia del principio de compasión y las posibilidades de participación que ofrece el final abierto (en las cartas de Chéjov a sus amigos acerca de la escritura del cuento).

En 1944 son publicadas las *Ficciones* de Jorge Luis Borges, cada una de las cuales contiene a su vez rasgos estructurales del cuento clásico y elementos narrativos del cuento moderno, de manera simultánea y por lo tanto, paradójica. Estamos aquí ante el ejemplo

más claro de escritura posmoderna.

En 1992 se empieza a publicar el testimonio de los escritores que reconocen las posibilidades de reescritura de las tradiciones establecidas hasta este momento. En esta clase de escritura como relectura irónica es posible jugar, incluso de manera colectiva y anónima (como ocurre en las narraciones de tradición oral), con los fragmentos de las convenciones de la escritura existente hasta el momento.

Así, todo nos lleva siempre de regreso a los orígenes, si bien (respectivamente) de manera alternativamente *literal, distanciada, irónica o fragmentaria*, es decir, desde la perspectiva de la escritura *clásica, moderna, posmoderna o hipertextual*.

Y es que en los orígenes se encuentra anunciado, por cierto, el programa narrativo que aún no termina de agotarse. Ya en Poe encontramos desarrollados numerosos subgéneros del cuento clásico, como el policiaco, el humorístico, el satírico, el fantástico, el de horror y el alegórico. Pero además, muchos de sus cuentos tienen elementos narrativos igualmente modernos, especialmente en el empleo del tiempo y en el final abierto.

Brevísimo asomo al ombligo del mundo: ¿Qué ha ocurrido en México?

Tal vez aquí habría que señalar que una gran parte del cuento mexicano de la primera mitad del siglo XX tiene una naturaleza clásica. Es a partir de la publicación de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes y *¿Águila o sol?* (1955) de Octavio Paz cuando se inicia una tradición propiamente moderna en el cuento mexicano. A estos textos se les empezó a llamar *relatos* para distinguirlos de los *cuentos clásicos*.

Es a partir de la segunda mitad de la década de 1960 cuando un grupo considerable de escritores reaccionan irónicamente ante la situación del país, del resto del mundo y de su propia tradición literaria, adoptando casi generacionalmente un tono lúdico y carnavalesco. En particular tan sólo entre 1967 y 1971 se publicaron colecciones individuales de cuento tan importantes para la creación de esta tradición irreverente como *La ley de Herodes* (1967) de Jorge Ibargüengoitia, *La oveja negra* (1967) de Augusto Monterroso, *Inventando que sueño* (1968) de José Agustín, *Hacia el fin del mundo* (1969) de René Avilés Fabila, *Infundios ejemplares* (1969) de Sergio Golwarz, *Album de familia* (1971) de Rosario

Castellanos y *El principio del placer* (1971) de José Emilio Pacheco.⁹⁵

De esta manera se empezó a producir una escritura genéricamente híbrida, narrativamente fragmentaria, estructuralmente itinerante y de brevedad extrema. Y se inició también un proceso de multiplicación de las voces narrativas, con la presencia de escritores del interior del país, así como un proceso de erotización de la narrativa, con la presencia de una mayor proporción de voces femeninas. Éstos son algunos síntomas del clima mestizo, fronterizo y posmoderno que han caracterizado en los años recientes a la narrativa mexicana.⁹⁶

Mostraré a continuación los rasgos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno en general, señalando su especificidad en lo relativo a cinco elementos fundamentales de toda narrativa: la construcción del tiempo, la resemantización del espacio, la definición de los personajes, la organización de la instancia narrativa y la naturaleza de la conclusión, así como la estructura narrativa general.

El cuento clásico: Representación convencional de la realidad

Siguiendo la poética borgesiana, que establece que en todo cuento se cuentan dos historias (tal como ha sido retomado por Ricardo Piglia),⁹⁷ diremos que en el cuento clásico la segunda historia se mantiene recesiva a lo largo del cuento, y se hace explícita al final, como una epifanía sorpresiva y concluyente.

Pero lo interesante de este modelo es que la tensión entre estas dos historias mantiene el suspenso, de tal manera que aunque el lector conoce de antemano la regla

⁹⁵ Jorge Ibarguengoitia: *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 1967; *La Oveja negra y demás fábulas*. México, Joaquín Mortiz, 1967; José Agustín: *Inventando que sueño*. México, Joaquín Mortiz, 1969; René Avilés Fabila: *Hacia el fin del mundo*. México, Joaquín Mortiz, 1969; Sergio Golwarz: *Infundios ejemplares*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969; Rosario Castellanos: *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz, 1971; José Emilio Pacheco: *El principio del placer*. México, Joaquín Mortiz, 1969.

⁹⁶ Esta tesis la desarrollo en el capítulo “La prefiguración del relato posmoderno”, en *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen, 2004, 35-56.

⁹⁷ Esta concepción ha sido retomada por el cuentista argentino Ricardo Piglia de su maestro, Jorge Luis Borges. Véase, de Ricardo Piglia: “El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento” (1987), en el libro colectivo *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*. París, La Sorbonne, CRICCAL (Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine), 1987, 127-130. Por su parte, Jorge Luis Borges presentó por primera vez esta idea en su Prólogo al libro de cuentos *Los nombres de la muerte* (1964), de María Esther Vázquez, incluido en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero editor, 1975, 167-169. Ahí Borges señala: “El cuento deberá constar de dos argumentos: uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin”.

genérica que sostiene la historia, sin embargo ignora las vicisitudes que esta regla genérica habrá de sufrir en cada historia particular. Este recurso explica en parte una de las diferencias fundamentales entre el cuento literario y el cuento de tradición oral o las fábulas moralizantes. Si bien cada cuento clásico (o cada película hollywoodense) respeta las reglas genéricas que lo sostienen, lo que mantiene la atención del lector son las vicisitudes que ocurren a la historia recesiva en su búsqueda de un centro discursivo.

El tiempo está estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de *inevitabilidad en retrospectiva*, es decir, a la convicción del lector de que el final era algo inevitable.

El espacio es descrito de manera verosímil, es decir, respondiendo a las necesidades del género específico, y a este conjunto de convenciones tradicionalmente se le ha asignado el nombre de *efecto de realidad*, propio de la narrativa realista.

Los personajes son convencionales, generalmente contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la *metonimia* de un tipo genérico establecido por una ideología particular.

El narrador es confiable (no hay contradicciones en su narrativa) y es omnisciente (sabe todo lo que el lector requiere saber para seguir el orden de la historia). Su objetivo es ofrecer una *representación* de la realidad.

El final consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa, ya sea la identidad del criminal o cualquier otra verdad personal, alegórica o de otra naturaleza. El final, entonces, es *epifánico*, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas.

Estas son algunas reglas genéricas del cuento clásico, cuya intención es responsabilidad del autor, el cual se ajusta a una tradición genérica ya establecida de antemano, a la cual los lectores reconocen.

Así, el cuento clásico es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *paratáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa.

El cuento moderno: La tradición anti-realista

Siguiendo el modelo borgesiano que sostiene que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que en el cuento moderno, también llamado *relato* para distinguirlo de aquél, la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda puede adoptar un carácter alegórico, o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o simplemente no surgir nunca a la superficie del texto (al menos no de manera explícita en el final del relato).

Así ocurre, por ejemplo, en los cuentos anti-dramáticos de Chéjov (“La dama del perrito”), en los cuentos de Sherlock Holmes (de Sir Arthur Conan Doyle) o en las Historias del Padre Brown (de Chesterton), con excepción del final, que debe ser epifánico, pero a partir del principio de argumentación abductiva.

Y ésta es también la naturaleza de gran parte de los cuentos intimistas, cuyo palimpsesto suele ser una alegoría implícita, apenas sugerida en la conclusión.

El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado *espacialización del tiempo*, pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal

El espacio es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones *anti-realistas*, es decir, opuestas a la tradición clásica.

Los personajes son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter *metafórico*, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa.

El narrador suele llegar a adoptar distintos niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la anti-representación. El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia. Es ésta una lógica arbórea (ramificada como los brazos de un árbol). La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria o, con mayor frecuencia, simplemente

irónica.

El final es *abierto* pues no concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto.

Todos estos elementos forman parte de una tradición de ruptura con los cánones clásicos, y por lo tanto se integran a una tradición anti-realista. La intención de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, y por ello cada texto es irreplicable en la medida en que se apoya en la experimentación y el juego.

El cuento moderno, entonces, tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas).

El cuento posmoderno: Presentación de una realidad textual

Retomando el modelo general de las dos historias, en el caso de los cuentos posmodernos suele haber una yuxtaposición y una errancia de dos o más reglas del discurso, sean éstas literarias o extraliterarias. Así, por ejemplo, para sólo hablar de las reglas genéricas clásicas, algunos cuentos de Borges contienen reflexiones filosóficas de naturaleza alegórica, sus propios cuentos policíacos tienen un trasfondo político y a la vez metafísico, y algunos otros relatos tienen la estructura de una reseña biográfica o bibliográfica, sin por ello dejar de ser parodias de géneros más tradicionales, como la parábola bíblica o la subliteratura dramática.

Pero al señalar su naturaleza errática e intertextual se quiere señalar que se trata de *simulacros posmodernos*, es decir, carentes de un original al que estén imitando. Cuando este original existe, inmediatamente se borra su autonomía textual, como en el caso paradigmático de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Es por ello que este personaje ha desatado una polémica en el ámbito de la jurisprudencia posmoderna, en la medida en que

podría llegar a cobrar derechos de autor por haber reescrito la obra original de Cervantes, palabra por palabra, desde su propio contexto de lectura.⁹⁸

En México hay numerosos escritores cuyos cuentos adoptan una estructura clásica o moderna al jugar con los elementos de esta hibridación genérica. Éste es el caso de Martha Cerda, Francisco Hinojosa, Dante Medina, Guillermo Samperio y Augusto Monterroso, entre muchos otros.

El tiempo puede respetar aparentemente el orden cronológico de los acontecimientos, mientras juega con el mero *simulacro de contar una historia*. Se trata de simulacros carentes de un original al cual imitar, pues borran las reglas de sus antecedentes en la medida en que avanza el texto hacia una conclusión inexistente.

El espacio está construido de tal manera que se muestran *realidades virtuales*, es decir, realidades que sólo existen en el espacio de la página a través de mecanismos de invocación. Estas realidades son construidas a través del proceso de lectura, a través de la intercontextualidad articulada imaginariamente por cada lector.

Los personajes son aparentemente convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual.

El narrador suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (es auto-irónico) o bien desaparece del todo (como ocurre en las viñetas textuales, en las fábulas paródicas o en la mayor parte de los cuentos ultracortos). La *intención* de esta voz narrativa suele ser *irrelevante*, en el sentido de que la interpretación del cuento es responsabilidad exclusiva de cada lector(a).

El final es aparentemente epifánico, aunque irónico. Las *epifanías*, entonces, son estrictamente *intertextuales*.

Estos elementos parecen formar parte de una obra en permanente construcción (*work-in-progress*), como si fueran piezas de un *meccano* cuya intención consiste en ser articulados de manera diferente en cada lectura, incluso por un mismo lector, que interpreta cada fragmento desde perspectivas distintas en diferentes contextos de lectura.

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en que en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el

⁹⁸ J. M. Balkan: *Postmodern Jurisprudence*. London, Routledge, 1998.

lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquélla).

En otras palabras, en lugar de ofrecer una *representación* o una *anti-representación* de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual.

En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratáctico o hipotáctico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual.

¿Qué hay después de la ficción posmoderna?

Aunque no es el objetivo de este trabajo, es interesante señalar que la creación del *hipertexto* en la cultura virtual contemporánea abre posibilidades anteriormente inexistentes en la práctica de la lectura y la escritura, posibilidades éstas que habían sido meramente postuladas como hipótesis de trabajo (y como parte de un proyecto utópico) por la teoría literaria post-estructuralista a principios de los años sesenta.

Así, ahora el hipertexto hace posible la concreción de una metáfora como la que sostiene que el lector es el autor último del sentido del texto, o la metáfora que sostiene que el texto sobre la página es sólo un *pre-texto* para los *paseos inferenciales* de cada lector cada vez que se asoma a ese abismo que llamamos texto.

La lógica hipertextual, como casi todas las innovaciones tecnológicas recientes, ya no se ubica en la polémica entre apocalípticos e integrados, sino que plantea numerosas paradojas de carácter estético (en términos de sus riesgos y posibilidades) y sobre todo diversas paradojas de carácter político (en términos de su naturaleza terriblemente

discriminatoria de la mayor parte de la población mundial y a la vez su naturaleza democrática una vez que se tiene acceso a la red).

Sin embargo, casi todo lo anterior podría ser aplicado igualmente a la tradición literaria en general, lo cual nos llevaría a formular nuevamente la pregunta sartreana: ¿para qué sirve la literatura?

Entre tanto, y antes de especular sobre el futuro de una ilusión, habría que señalar que el objetivo de este trabajo se inscribe en el contexto de la discusión sobre la naturaleza estética de la literatura, y en particular como una humilde contribución a la discusión sobre los elementos estructurales y las estrategias narrativas del cuento.

2.2.4 La metaficción y las fronteras de la ficción literaria

La lectura de materiales metaficcionales es una actividad riesgosa. El lector de metaficción corre el peligro de perder la seguridad en sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura. También corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo. Pero el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla.

En las páginas que siguen ofrezco algunas consideraciones para el estudio de un campo poco atendido por la crítica: el carácter metaficcional de gran parte del cuento hispanoamericano a lo largo del siglo XX. Entiendo aquí por metaficción la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura.

El cuento hispanoamericano y la narrativa contemporánea

Los cuentos hispanoamericanos de naturaleza metaficcional comprenden, entre otros, toda la obra narrativa de Jorge Luis Borges, los textos más experimentales de Julio Cortázar, la escritura posmoderna de Salvador Elizondo, las fábulas paródicas de Augusto Monterroso y algunos de los textos más complejos escritos por Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Oliverio Girondo, Octavio Paz y muchos otros escritores contemporáneos, entre ellos Guillermo Samperio, Ana Lydia Vega, Mempo Giardinelli, Salvador Garmendia y Alejandro Rossi.

En la tradición novelística es posible recordar tan sólo el lugar estratégico de *Don Quijote de la Mancha*, que inaugura una tradición moderna de carácter metaficcional. La metaficción, de manera similar a la parodia y otras formas de intertextualidad, es una forma de escritura característicamente moderna. En el *Quijote* encontramos, entre otros recursos metaficcionales, personajes que formulan comentarios acerca de la primera parte del *Quijote* o que se divierten con un ejemplar de esta novela, así como la multiplicación de la voz narrativa, la representación del narrador y el protagonista por medio del teatro guiñol, la pérdida y subsiguiente recuperación del manuscrito en el que se apoya la escritura, el señalamiento implícito de que el narrador es un mentiroso (al ser de origen árabe), y

diversos comentarios formulados por otros personajes acerca de la narrativa escrita contemporáneamente a la producción de esta novela, con la cual se establece un diálogo intertextual.

Ya en el mismo *Quijote* pueden observarse diversos mecanismos metaficcionales que no están directamente relacionados con la secuencia narrativa y las reglas genéricas respectivas: se convierten en objeto de la ficción el acto de narrar, los mecanismos de construcción del relato, la existencia de manuscritos apócrifos ---como el *Quijote* escrito por Avellaneda--- y la naturaleza dudosa de la instancia narrativa.

Las estrategias de la escritura metaficcional son similares a las estrategias auto-referenciales de otras manifestaciones de la cultura contemporánea. Durante los últimos años se ha desarrollado una notable tradición de auto-referencialidad en distintos espacios de la cultura popular, de tal manera que el arte pop de los años sesenta ha derivado en los años noventa hacia lo que podríamos llamar una tendencia meta-pop, especialmente en el cine, la música popular y la historieta.

Estas manifestaciones culturales surgen precisamente cuando las estrategias artísticas desarrolladas a lo largo del siglo han sido incorporadas al sentido común, volviendo inoperante la distinción entre cultura de masas y cultura de élites, e igualmente intrascendente la añeja polémica entre interpretaciones apocalípticas e interpretaciones integradas, frente a los cambios tecnológicos más recientes.

La tendencia auto-referencial también está presente en las estrategias de escritura de las ciencias sociales, de la semiología de la vida cotidiana a la sociología de la cultura, y de la antropología cognitiva a la filosofía del lenguaje, en todas las cuales se ha incorporado lo que podríamos llamar el Paradigma del Observador Implicado. Este último consiste en el reconocimiento explícito de que todo discurso construye a su objeto precisamente a partir de la selección de las convenciones que le dan coherencia. Estas disciplinas ---a las que podríamos llamar ciencias de la comunicación--- comparten con la escritura metaficcional la presuposición de que es el lenguaje mismo ---y en particular las convenciones que le dan forma--- lo que nos permite construir el conocimiento. De hecho, junto con las teorías contemporáneas del lenguaje, parten del supuesto de que el conocimiento (y el concepto mismo de “verdad”) son siempre una construcción sujeta a sus propias condiciones de convencionalidad.

La escritura metaficcional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación. Esto último equivale a afirmar que cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y muy especialmente acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios.

Lo que está en juego en la escritura metaficcional son las posibilidades y límites de las estrategias de representación de la realidad por medio de las convenciones del lenguaje cotidiano y de los géneros literarios.

Es bien sabido que la novela surgida durante las últimas décadas ha sido el género que ha recibido mayor atención por parte de la crítica de la literatura hispanoamericana contemporánea. Y precisamente el rasgo principal de esta escritura es su naturaleza de metaficción historiográfica, ya que la novela neobarroca hispanoamericana se caracteriza por ser una escritura en la que se cuestionan simultáneamente las convenciones del lenguaje, de la literatura y de la visión tradicional de la historia colectiva.

La comparativamente escasa atención crítica recibida por el cuento hispanoamericano contemporáneo tal vez se explica ---aunque no se justifique--- por la existencia de una larga tradición crítica que aún considera a la novela como el género más ambicioso y prestigioso de la narrativa.

De hecho, muchas de las formas de la escritura metaficcional se resisten a ésta y a muchas otras convenciones de la interpretación literaria. Un texto paradigmático de la escritura metaficcional, como el *Quijote*, juega con los límites genéricos de la novela al incorporar breves cuentos o novellas, al estilo del *Decamerón*, así como innumerables fragmentos de relatos de caballerías, de viejos romances y de materia arcádica o pastoril, además de refranes, juegos de palabras, diversos narradores contruidos en abismo, y diálogos dramáticos en los que se cuestionan las convenciones en las que se apoya la perspectiva de la voz narrativa dominante.

De manera similar, gran parte de la novela metaficcional contemporánea es igualmente fragmentaria, tanto en términos de su unidad lingüística (*Ulysses* de James Joyce o *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante) como en términos de su unidad narrativa (*62 Modelo para armar* de Julio Cortázar o *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino), y muy especialmente en términos de la posible multiplicidad de voces

narrativas coexistentes (*Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos o *En Nadar-Dos-Pájaros* de Flann O'Brien) o incluso en términos de la presencia de diversos mundos en su interior, ya sean de carácter axiológico (*Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum) o de carácter genérico (*La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez), en los que se transgreden las fronteras entre la ficción literaria y los elementos extraliterarios, de carácter testimonial o provenientes de la cultura popular.

Una propuesta para el análisis de la narrativa metaficcional

La propuesta de análisis que quiero ofrecer aquí para el estudio de la metaficción en el cuento hispanoamericano aspira a propiciar una aproximación sistemática a una literatura deliberadamente caótica.

El método de escritura que propongo para el análisis de estos materiales deberá ser necesariamente fractal, al responder a una voluntad paratáctica de lectura.

La lógica de una estrategia de escritura fractal consiste en la posibilidad de que el análisis de un texto, de manera metonímica, incorpore elementos provenientes de muy diversos contextos de interpretación, señalando así, metonímicamente, la especificidad de cada ficción.

La propuesta consiste en efectuar diversas lecturas de conjunto de estos textos, cada una de las cuales deberá asumir su carácter parcial, como parte de un proceso inacabado e inacabable, precisamente como una serie de *lecturas conjeturales*.

El carácter fractal de estas lecturas presupone, en primer lugar, que todo texto de metaficción contiene su propia teoría del lenguaje, de la lectura y de la escritura, y que esta teoría es irreductible e intransferible a otro texto literario. Por esta razón, una lectura crítica de estos materiales habrá de empezar por la explicitación o la glosa de esta misma teoría.

En segundo lugar, el carácter fractal de estas lecturas presupone que toda interpretación es arbitraria, lo que equivale a afirmar que toda interpretación es válida en el contexto de una determinada comunidad interpretativa.

Por último, el carácter fractal de esta aproximación presupone que toda lectura, es decir, toda interpretación textual, construye su propia justificación.

La consecuencia general de esta estrategia de lectura consiste en mostrar la validez

relativa de las interpretaciones virtualmente posibles en cada texto particular, sin necesariamente limitar el análisis a los parámetros de esta o aquella interpretación.

A su vez, esta estrategia de lectura tiene varias consecuencias específicas en el proceso de selección, organización y análisis de los materiales de trabajo.

A continuación muestro algunas de las consecuencias de esta propuesta de análisis en cada una de estas tres áreas de la investigación, comparándolas con las estrategias utilizadas convencionalmente para resolver cada uno de estos momentos del proceso de la investigación.

Selección, organización y análisis de la narrativa metaficcional

a) Estrategias de selección

En todo trabajo de interpretación que pretende abarcar una vasta región cultural (como Hispanoamérica) y un amplio periodo histórico (como el siglo XX), la selección de los materiales que serán estudiados tradicionalmente se apoya en uno o varios de los principios siguientes: el principio de jerarquía (que consiste en la selección de los textos escritos por los autores canónicos de la lengua, el periodo y la región elegidos), el principio de prestigio (que consiste en la selección de los textos más estudiados hasta el momento de realizar la investigación) o un principio de didáctica (que consiste en la selección de los textos que mejor ejemplifican la tesis que se pretende sostener a lo largo del trabajo).

El más mínimo gesto deconstructivo dirigido hacia la fundamentación epistemológica de estos principios revela su naturaleza tautológica, pues en todos los casos se llega tan sólo a confirmar un sistema de interpretación pre-existente al trabajo de la escritura. Este sistema puede tener un origen institucional (los autores y los textos canonizados por el discurso de la crítica académica) o relativamente individual (los presupuestos de la misma investigación). Pero en el fondo se trata de la puesta en práctica de estrategias discursivas legitimadas y legitimadoras de determinados sistemas de poder simbólico, cuya manifestación contingente puede ser, respectivamente, la autoridad monológica del discurso universitario o la autoridad paradójica de toda profecía que se cumple a sí misma.

Una estrategia de relativización de estos principios de selección consiste en la inclusión de una cantidad arbitraria de cuentos metaficcionales escritos lo mismo por autores canonizados que por autores contemporáneos, y la inclusión no sólo de textos analizados anteriormente de una manera sistemática, sino también textos cuyo interés para el estudio de un campo específico (digamos, la metaficción) es relevante. A partir de estos principios se desprende la necesidad de otorgar a cada uno de estos textos la misma atención crítica que a los demás, y formular ante ellos las mismas preguntas hermenéuticas. Para el estudio de la metaficción, estas preguntas podrían ser: qué es la lectura, qué es la escritura, y cuáles son las posibilidades y los límites de la narrativa, y del lenguaje en general. De esta manera se hará explícita la visión que de estos problemas ofrece la misma narrativa metaficcional.

b) Estrategias de organización

Por otra parte, en toda investigación literaria de carácter teórico basada en el estudio de un corpus específico, es necesario determinar la organización de sus materiales, pues de ello depende, en gran medida, la lógica misma de la interpretación. En el caso del cuento metaficcional hispanoamericano podría ser organizado a partir de alguno de los siguientes principios canónicos: un principio teórico (por la naturaleza misma de las estrategias metaficcionales puestas en juego en cada texto), un principio historiográfico (por el contexto social y literario en el cual fue escrito cada cuento, especialmente teniendo en mente el momento decisivo de la publicación de las *Ficciones* de Jorge Luis Borges en 1944), un principio geográfico (por el contexto regional y literario en el que cada texto fue escrito), o bien un principio genérico (por un elemento tan contingente como la extensión de cada texto, lo cual en el caso del cuento está ligado a la manera de utilizar los recursos literarios en el mismo texto).

Cada una de éstas y otras estrategias de organización de los materiales a estudiar implica necesariamente un compromiso con algún principio básico de interpretación, ya que la misma organización privilegia una determinada perspectiva, desde la cual se relativizan las otras, y en muchas ocasiones incluso se relegan indefinidamente.

Una posible estrategia de desconstrucción de éstas y otras formas de organización

de los materiales consiste en seguir un orden deliberadamente arbitrario, como podría ser organizar los cuentos según el título de cada texto, siguiendo el orden alfabético.

c) Estrategias de análisis

Tal vez el área más compleja de toda investigación literaria consiste en la selección y justificación de las estrategias de análisis de los textos, una vez seleccionados y organizados. En el caso del cuento metaficcional, las posibles estrategias de análisis difícilmente podrían dar cuenta de su naturaleza literaria si aquéllas se restringieran a una sola de las formas tradicionales de lectura, como el formalismo, el estructuralismo, la narratología, el marxismo o el feminismo. Ello es así porque todas estas aproximaciones ponen en práctica estrategias de interpretación que reducen la complejidad de una escritura que, irónicamente, utiliza a la vez elementos convencionales y experimentales de la misma narrativa, y que contiene su propia teoría literaria y su crítica (implícita o explícita) precisamente a las estrategias tradicionales de interpretación.

Las aproximaciones más acordes con la naturaleza de la escritura metaficcional son el postestructuralismo ---en sus variantes semiótica, psicoanalítica, deconstructiva o dialógica--- y las teorías de la recepción ---en sus variantes fenomenológica, psicoanalítica, barthesiana o iseriana, entre otras.

A su vez, cada uno de los textos metafccionales contiene sus propias estrategias dialógicas, carnalescas, deconstructivas, para la lectura de la tradición literaria de la que surge, y también cada texto explicita o pone en práctica su propia teoría del lenguaje, de la narrativa, de la lectura o de la escritura literarias, como es el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote” (Jorge Luis Borges), “Las babas del diablo” (Julio Cortázar), “Letra para salsa y tres soneos por encargo” (Ana Lidia Vega), “Leopoldo (sus trabajos)” (Augusto Monterroso) o “¿Quién mató a Agatha Christie?” (Vicente Leñero). De esta manera, se presentan ante el investigador varias posibles estrategias para la construcción de sus interpretaciones de narrativa metaficcional.

Una posible estrategia que dé cuenta de la riqueza y diversidad de perspectivas contenidas en esta narrativa consiste en confrontar cada texto con las teorías (post-estructuralistas) de la literatura y con las teorías (post-hermenéuticas) de la lectura literaria,

y reconocer, a partir de esta confrontación, los paralelismos entre las formulaciones literarias y las formulaciones teóricas, así como las divergencias entre ambas, el enriquecimiento de las segundas por las primeras, y la posible formulación de nuevas preguntas para futuras investigaciones.

Otra posible estrategia de análisis deconstructivo de textos literarios, y en particular de textos metaficcionales, consiste en la confrontación entre las diversas propuestas teóricas existentes para el estudio de esta clase de literatura y las características de cada uno de los textos estudiados. En el caso de la metaficción, debido a que algunos de los textos literarios contienen su propia teoría de la lectura, la estrategia deconstructivista de las lecturas convencionales podría consistir en la confrontación entre algunas de las teorías existentes y las estrategias de representación de la misma reflexividad puestas en juego en los textos metaficcionales.

Cada una de las teorías de la metaficción ha surgido de un determinado contexto crítico, y forma parte de un determinado clima intelectual. Entre las principales reflexiones teóricas sobre la metaficción en general, surgidas todas ellas del contexto europeo y norteamericano, podrían mencionarse la aproximación formalista del francés Lucien Dällenbach, la estructuralista de Gérard Genette, la pragmática de Linda Hutcheon, la constructivista de Patricia Waugh y la dialógica de Robert Stam.⁹⁹ El contexto en el que cada una de estas aproximaciones ha surgido podría definirse, respectivamente, como: el surgimiento del *nouveau roman* en Francia y el auge de las aproximaciones formalista y estructuralista a la literatura; el desarrollo de la crítica posmoderna en una cultura paradójica y dividida como la canadiense; la dramática transformación de los estudios literarios en el campo de los estudios culturales en la tradición europea, y el reconocimiento de los alcances transdisciplinarios del pensamiento dialógico en algunos espacios académicos de los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

Otras posibles estrategias de análisis para una aproximación deconstructiva a los textos metaficcionales consisten en utilizar las propuestas (implícitas o explícitas)

⁹⁹ Lucien Dällenbach: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991 (1977); Gérard Genette: “Metadiegetic Narrative” (231-234), “Metalepsis” (234-237) en *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1980 (Seuil, 1972); Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York & London, Routledge, 1985 (1980); Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York, Methuen, 1984; Robert

existentes en algunos de estos textos acerca de la lectura literaria, para leer el texto mismo (o algunos otros) desde esta perspectiva. O bien leer a la metaficción contemporánea como una variante de la narrativa posmoderna, y reconocer en los cuentos metaficcionales simultáneamente las estrategias de transgresión ontológica puestas en juego (Brian McHale), la subversión de las estrategias de representación literaria de la realidad (Linda Hutcheon), la presencia de elementos característicos del cuento clásico, moderno y posmoderno (Ihab Hassan) y la utilización de estrategias formales propias de la cultura neobarroca en general (Omar Calabrese), y en particular de la narrativa neobarroca hispanoamericana (Severo Sarduy).¹⁰⁰

Una vez más debe señalarse que es la naturaleza literaria de cada texto lo que determina la naturaleza de la lectura interpretativa que resulta relativamente menos arbitraria. El análisis individual de cada texto podría tener la forma de una escritura que retoma y glosa el impulso reflexivo de la creación literaria, articulándolo con el contexto más amplio de los materiales estudiados.

La propuesta de lectura formulada aquí surge de un contexto hispanoamericano, es decir, de un contexto en donde los conceptos de liminalidad, hibridez, fronteras y mesticidad cuentan con una ya larga tradición crítica, precisamente al integrar, en estructuras paradójicas, elementos propios de tradiciones aparentemente excluyentes, como la cosmopolita y la regionalista, la intimista y la épica, o la escritura en poesía y en prosa.¹⁰¹

Éstos son los presupuestos específicos de la propuesta formulada aquí. Ahora he de considerar el carácter global de la propuesta.

Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York & Oxford, Columbia University Press, 1992 (1985).

¹⁰⁰ Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. London, Methuen, 1987; Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge, 1989; Ihab Hassan: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University, 1989; Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1988); Severo Sarduy: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

¹⁰¹ En ciencias sociales los trabajos más destacados son los de Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1991, y de Roger Bartra: *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987.

La metaficción como escritura deconstructiva

La idea de una propuesta crítica que se deconstruye a sí misma en la medida en que tiene como objeto una escritura que aparentemente carece de un objeto específico, más allá del juego con las convenciones del lenguaje y la literatura, presupone una deóntica de la lectura, es decir, el reconocimiento de que toda interpretación de un texto literario (como reconocimiento de su valor estético) implica la construcción o asunción de diversas estrategias valorativas (como puesta en acto de un sistema ético).

Si toda decisión estética (interpretativa) implica un compromiso ético (valorativo), la puesta en práctica de estrategias deconstructivas de interpretación implica un compromiso activo con la diversidad y relatividad de las interpretaciones virtualmente posibles de todo texto literario, y en general, de toda realidad significativa.

Una consecuencia de este último argumento consiste en la conveniencia de ofrecer al lector la explicitación de algunas formas alternativas para la selección y organización de los materiales, una síntesis sinóptica de las teorías de la lectura contenidas en los cuentos que tratan este problema, y una serie de ensayos paralelos en los que se estudie algún aspecto específico de interés general para el tipo de literatura estudiado. Cada uno de estos trabajos deberá tener una relativa autonomía en relación con el resto, y podrá ser leído por separado, sin seguir un orden determinado. Cada uno de estos textos es tan importante (o arbitrario) como los análisis de los textos.

Los temas tratados en cada uno de estos ensayos podrán ser, para el estudio de la metaficción en el cuento hispanoamericano, la evolución histórica del género en esta región, las principales teorías del cuento, las teorías contemporáneas del lenguaje, las teorías de la metaficción, la ficción posmoderna, las teorías de la recepción literaria, las teorías de la ironía narrativa, la metaficción y la deconstrucción, y la metaficción en la narrativa (cine, novela y cuento) en los contextos europeo y norteamericano.

Debido a la naturaleza intertextual de la misma escritura metafictional, su estudio requiere aproximaciones interdisciplinarias. Una herramienta para esta aproximación sería la elaboración de un glosario, que habría de contener algunos de los términos críticos más útiles para el análisis de la metaficción, así como también sobre la ficción posmoderna, el cuento literario y algunas categorías de crítica postestructuralista, como deconstrucción,

crítica dialógica, y las teorías de la recepción de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y Stanley Fish.¹⁰²

La metaficción constituye, por su propia naturaleza, una estrategia de deconstrucción de las convenciones lingüísticas y literarias. La idea que anima estas notas es la posibilidad de generar una lectura deconstructiva de la escritura metaficcional. A continuación se ofrecen, a manera de conclusión, algunas tesis deconstructivas acerca de la naturaleza general de la metaficción.

Desde esta perspectiva, todo texto de ficción puede ser leído como metaficcional,¹⁰³ pues está construido con la utilización de convenciones narrativas y lingüísticas, como son la verosimilitud, las reglas genéricas, el punto de vista y la organización gramatical. El reconocimiento de estas convenciones, por parte del lector, puede llevar al reconocimiento de otras convenciones culturales en el espacio de la realidad extraliteraria.

A su vez, todo signo cultural puede ser interpretado como un texto, y todo texto extraliterario puede ser virtualmente narrativizado, es decir, incorporado a una estructura narrativa, y en esa medida puede ser releído, irónicamente, desde alguna perspectiva auto-referencial, poniendo así en evidencia su propio sentido convencional.

Por otra parte, todo sentido es el resultado de una interpretación contextual, personal y cultural, y por lo tanto es una construcción de sentido mediada por convenciones; en esa medida, al relativizar sus propias convenciones, la metaficción es una estrategia de interpretación del mundo y de la literatura más confiable que aquella otra que utilizamos todos los días en el lenguaje ordinario, o la que reconocemos al leer un texto literario, construidos ambos con el objeto de hacer más habitables nuestros mundos.

En la lectura de la metaficción podemos reconocer las convenciones que hacen que un mundo (en este caso ficcional) sea coherente, y a la vez podemos relativizar y tomar distancia frente a este mundo, observando sus posibilidades y contradicciones internas, sus fisuras y su tal vez demasiada perfección formal. Al tomar esta distancia, adoptamos una posición paradójica, a la vez dentro y fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador. Esto se logra gracias a la instancia de un meta-narrador que se confunde con la voz del

¹⁰² Wolfgang Iser: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978; Hans Robert Jauss: *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península, 2000 (1970); Stanley Fish: *Is There a Text in this Class? The Autonomy of Interpretive Communities*. Cambridge, Harvard University Press, 1980.

narrador. Este último respeta las convenciones, mientras aquél las pone en evidencia.

En la vida cotidiana, la existencia de esta distancia paradójica nos permitiría escapar de las convenciones y creencias que nos determinan, aquellas a las que por comodidad llamamos “identidad”. Sin embargo, esta distancia sólo se puede lograr con la participación de alguien que reconozca nuestras convicciones, y que a la vez se encuentre en otro sistema de referencias, desde el cual puede interactuar con nosotros y señalar el carácter convencional y relativo de esas mismas convicciones personales.

Por todo lo anterior, aunque la lectura de textos metaficticiales, más aún que la lectura de otras formas de literatura, podría parecer en primera instancia una actividad demasiado distante de las preocupaciones contingentes de la vida cotidiana, sin embargo incide en ella precisamente en el contexto en el que inevitablemente establecemos, confirmamos o redefinimos diversos compromisos éticos y estéticos, en un constante ejercicio de lectura y relectura de nuestro universo individual y colectivo.

Y es precisamente ahí, en su capacidad para jugar con diversas convenciones literarias y culturales, donde radica gran parte del riesgo y también del goce de leer la escritura metaficcional.

¹⁰³ Más adelante propongo considerar esta postura como una *falacia tautológica* (cf. sección 2.3.4, p. 140).

2.2.5 Para analizar la minificción literaria

La minificción es un género literario surgido a principios del siglo XX. Se ha señalado la publicación en México del texto “A Circe” (1914) de Julio Torri como referente original.¹⁰⁴ La minificción no es un minicuento, sino un texto experimental de extensión mínima con elementos literarios de carácter moderno o posmoderno.

Mientras el minicuento contiene una narración completa y autosuficiente (y por lo tanto es de carácter tradicional), en cambio la minificción puede ser *moderna* y fragmentaria (como parte de una totalidad a la que pertenece) o *posmoderna* y fractal (como parte de una serie con cuyos otros textos comparte rasgos específicos). Por lo tanto, la minificción siempre surge como consecuencia de un acto de relectura irónica o paradójica de convenciones textuales, ya sean genéricas o ideológicas (o ambas).

El minicuento conserva los rasgos propios del cuento clásico, con excepción del pre-final (debido a su extensión mínima). Estos rasgos son los siguientes: tiempo secuencial, espacio verosímil, narrador omnisciente, personajes arquetípicos, lenguaje literal, género convencional, intertexto implícito y final epifánico. Minicuentos son las fábulas moralizantes escritas durante el periodo colonial y las versiones de extensión mínima de géneros tradicionales (fantásticos, intimistas o policíacos de carácter enigmático). Encontramos minicuentos en la escritura de Mario Benedetti, Otto-Raúl González, Alfonso Reyes y Edmundo Valadés.

No todo texto breve es literario. Sin embargo, la letra de una canción, la escena particular que un espectador recuerda después de ver una película o algunas formas de publicidad pueden ser leídas como minificciones, precisamente al reconocer en ellos la presencia de los elementos señalados.¹⁰⁵

Al llegar a este punto es necesario establecer una serie de características precisas para distinguir un minicuento de una minificción. Veamos esta discusión a partir de uno de los libros que plantea este problema desde su título.

¹⁰⁴ Éste y otros textos de Torri pueden encontrarse en la edición del Fondo de Cultura Económica, con el título *Tres libros* (1964). También se puede consultar la antología *Minificción mexicana* (selección y prólogo de Lauro Zavala). México, UNAM, Antologías Literarias del Siglo XX, 2003.

¹⁰⁵ Esta idea será desarrollada más adelante, en la sección 2.3.5, p. 145 ss.

Breve manual para reconocer una minificción

En 1998, durante el Primer Encuentro Internacional de Minificción, realizado en la Ciudad de México, la investigadora venezolana Violeta Rojo presentó su libro *Breve manual para reconocer minicuentos*¹⁰⁶, en el que se continúa una ya larga tradición de reflexión sistemática sobre la minificción.

Una de las virtudes de este libro consiste en haber llamado la atención de los lectores no especializados, desde su título y su formato editorial, sobre el hecho de que nos encontramos ante un género literario nuevo, es decir, distinto del cuento, la poesía, la novela y el ensayo, y que requiere de herramientas propias para dar cuenta de su naturaleza literaria.

La autora señala ahí la existencia de una serie de características específicas de la minificción, tales como la hibridación genérica, el humor, la ironía, la intertextualidad y la metaficción. Estas características han sido reconocidas también por muchos otros estudiosos, empezando por los trabajos canónicos de Dolores M. Koch, la primera que lo estudió de manera sistemática.¹⁰⁷ Entre los especialistas que han estudiado las características del género es necesario mencionar, entre muchos otros, a Francisca Noguerol y Fernando Valls (en España), Juan Armando Epple (en Estados Unidos), Irene Andrés-Suárez (en Suiza), Graciela Tomassini, Laura Pollastri y David Lagmanovich (en Argentina) y, más recientemente, Javier Perucho y Frida Rodríguez (en México).¹⁰⁸

Sin embargo, las características señaladas corresponden, precisamente, a la escritura de las vanguardias hispanoamericanas del periodo de entreguerras. Esto último significa que estamos hablando de un género diametralmente opuesto al cuento clásico. En consecuencia, no podemos referirnos a este género como un *minicuento*, es decir, como un texto muy breve con las características de un cuento o como un cuento clásico extremadamente corto.

En otras palabras, conviene reconocer la diferencia radical que existe entre un

¹⁰⁶ Violeta Rojo: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM Azcapotzalco, 1998. La edición original fue publicada el año anterior por la Universidad Simón Bolívar, en Caracas.

¹⁰⁷ Dolores M. Koch: "El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso". The City University of New York. Tesis doctoral, 1986, 232 p.

¹⁰⁸ Casi todos ellos se encuentran, por ejemplo, en las memorias del Tercer Congreso Internacional de

minicuento (narración breve de carácter clásico y epifánico) y una *minificción* propiamente dicha (prosa breve de naturaleza experimental, es decir, moderna o posmoderna).

Ahora bien, en el terreno de la narrativa clásica, lo que distingue a un cuento literario de una narración no literaria puede ser la presencia de uno o varios elementos distintivos del lenguaje (como es el caso de su empleo metafórico), los personajes (con un perfil que Forster podría llamar redondo),¹⁰⁹ el tiempo narrativo (cuando es complejo) o el espacio (cuando es utilizado de manera alegórica).

Mientras en el primer caso (es decir, al distinguir entre un cuento y una narración breve) está en juego una distinción entre lo literario y lo extraliterario, en el segundo caso está en juego la distinción entre minicuento y minificción.

Si partimos del hecho de que en toda narración el elemento crucial es la relación entre el inicio y el final, en las minificciones modernas y posmodernas el inicio es enigmático, es decir, anafórico, *in medias res*, lo que los formalistas rusos llamaban inicio *descriptivo* (es decir, un primer plano o detalle), mientras que el final es un simulacro de final, es decir, es catafórico, incompleto, lo que los formalistas rusos llamaban un final *narrativo* (es decir, otro primer plano, otro detalle, el inicio de otro enigma).

La consecuencia de estas características se puede resumir en una sola, de carácter pragmático para el lector. *El indicio más seguro para reconocer una minificción consiste en la necesidad de releer el texto para reconocer sus formas de ironía inestable*. Por ello, mientras un minicuento (como también ocurre en el caso del chiste) se agota en una primera lectura, en cambio la minificción (como también ocurre con la poesía) se enriquece en cada relectura.

Esta característica de la minificción (su notable grado de polisemia) aproxima la experiencia de su lectura a la de otros textos (no necesariamente literarios) que nos impulsan hacia la relectura. Éste puede ser el caso de una carta muy entrañable o de la letra de nuestra canción favorita, a la que podemos regresar incansablemente para reconocer nuestra propia capacidad de asombro. Sin duda, algunas cartas breves y algunas canciones pueden ser consideradas como minificciones, pero no toda carta ni toda canción es una

Minificción, Francisca Noguero Jimémez (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Actas y Antología del Segundo Congreso Internacional de Minificción (Salamanca, 2002), 2004.

¹⁰⁹ E. M. Forster desarrolla esta idea después de afirmar, al inicio del capítulo cuarto, "Persons (*continued*)",

minificción.

La distinción no es textual, sino pragmática y genérica. Pragmática, pues depende de la apelación personal y el reconocimiento contextual. Genérica, pues depende de las expectativas iniciales y el contrato de lectura. En el caso de la carta, la significación depende de la verosimilitud referencial. Y en el caso de la canción, la significación depende de la sinestesia didáctica.

Todas las afirmaciones anteriores dependen de la distinción que establezcamos entre literatura moderna y posmoderna, y por lo tanto es conveniente explorar sus fronteras de manera sistemática.

Las fronteras entre literatura moderna y posmoderna

Retomemos por un momento lo dicho anteriormente acerca de estas fronteras (p. 31 ss), con el fin de establecer con mayor nitidez la naturaleza posmoderna del género minificcional.

El punto de partida de toda distinción entre la literatura moderna y la posmoderna consiste en reconocer que esta distinción debe ser establecida no a partir de lo que ha sido definido como posmoderno en otras disciplinas (como la filosofía) ni en otros campos de la producción cultural (como la arquitectura o la música), sino a partir de los textos literarios. El error de definir lo literario a partir de las investigaciones extraliterarias es muy frecuente en los autores europeos y norteamericanos, que de esta manera borran de un plumazo la historia de la teoría literaria. Y por supuesto, el criterio cronológico tampoco viene al caso, pues la distinción entre literatura moderna y posmoderna es estrictamente estética (es decir, no es sólo una diferencia formal, sino que está ligada a los procesos de lectura).

Las más notables características de la literatura posmoderna son las siguientes:

1. Los textos posmodernos contienen simultáneamente (o incluso alternadamente cuando tienen suficiente extensión, como en el caso de una novela o un largometraje de ficción) componentes de naturaleza moderna y de naturaleza premoderna o clásica. La

lo siguiente: "We may now divide the characters into flat and round" (73), en *Aspects of the Novel*. London, Penguin, 1976 (1927), 73-81.

existencia de esta simultaneidad obliga a establecer una redefinición de lo clásico y lo moderno, pues en rigor muy pocos textos son totalmente clásicos o modernos en todos sus componentes. Aquí entiendo por *componentes* los elementos formales presentes en todo texto narrativo: título, inicio, narrador, tiempo, espacio, personajes, lenguaje, género, intertexto y final.¹¹⁰ Y entiendo que hay una oposición excluyente entre lo clásico y lo moderno, pues mientras lo clásico es convencional y tradicional, lo moderno es la ruptura de esas convenciones y tradiciones, incluyendo la ruptura con las otras rupturas anteriores.

2. Los textos posmodernos, como consecuencia de lo anterior, son paradójicos. Y tal vez aquí empieza lo más interesante, productivo y polémico de esta distinción. Al tener una naturaleza que tiende a ser simultánea y parcialmente clásica y moderna, la interpretación de su naturaleza literaria, como totalidad, depende de la lectura que haga cada lector, es decir, del énfasis que en su lectura ponga en el sentido de unos u otros componentes. Y a pesar de que se puede definir el perfil de cada componente cuando éste es posmoderno y paradójico, cada lector puede leer únicamente su dimensión clásica o su dimensión moderna (pues ambas están en el mismo texto), y por lo tanto llegar a lecturas completamente antagónicas. Esta característica, que en la tradición clásica o moderna sería inexistente o inexplicable (es decir, equivocada), en estos textos es inevitable e impredecible. Y en lugar de ser una limitación del lector o del texto, es lo sustancial de la naturaleza productiva de su lectura.¹¹¹

Como también ya fue anotado anteriormente, un corolario sería afirmar que tal vez no hay textos posmodernos, sino sólo lecturas posmodernas de textos. Esto último es muy importante, pues cada vez ocurre con más frecuencia que leemos cualquier texto con lentes posmodernos, y encontramos entre líneas (desde nuestro contexto, no desde el del autor) componentes posmodernos en textos explicablemente modernos o clásicos.

Así que no podría plantearse la distinción entre moderno y posmoderno hablando de autores (criterio clásico), ni siquiera de textos (criterio moderno), sino que esta distinción

¹¹⁰ Éstos son los elementos estudiados en la sección 2.2.2, “Los componentes formales de la ficción literaria”.

¹¹¹ Un ejemplo de esta *misreading* o lectura equívoca en términos de encuadre genérico ocurrió con las ucronías de Óscar de la Borbolla. Estos textos de literatura fantástica fueron publicados en un diario de circulación nacional (*Excelsior*), y numerosas personas escribieron a la redacción para contar cómo ellos fueron testigos de los hechos narrados. Estos textos fueron reunidos en el volumen

debe ser planteada a partir de las lecturas (criterio posmoderno). Y decir *lecturas* no equivale aquí a decir lectores, sino procesos casuísticos. La relectura posmoderna cambia el sentido mismo de la palabra “lectura” y le da una vitalidad extraordinaria. Por otra parte, para un lector muy joven, todo lo dicho hasta aquí resulta simplemente natural, pues ésta es la lógica de los videoclips, de los videojuegos, del cine digital y de la literatura hipertextual. Es decir, ésta es la lógica de la cultura interactiva, que incluye museos virtuales, realidades virtuales y, por supuesto, textos virtuales. La metáfora de los años sesenta, que sostenía que el lector es el autor del texto, ya dejó de ser una metáfora y es una mera descripción de los hechos. Por esta razón, ahora es necesario reutilizar los términos existentes para darles un nuevo contexto, como ha ocurrido con términos como *arroba*, *software* y muchos otros, y como empieza a ocurrir al hablar sobre *anáfora* y *catáfora* en términos estrictamente narrativos.

Todo lo anterior puede ser ilustrado si nos detenemos por un momento en los dos componentes más estratégicos de todo texto narrativo (es decir, el *inicio* y el *final*) para mostrar la necesidad de esta resemantización. Mientras en el minicuento el inicio es catafórico (es decir, se explica en función de lo que vendrá después), en cambio el final es anafórico (es decir, se explica por aquello que ya fue narrado). En cambio, en la minificción (en este contexto, la narrativa muy breve de carácter moderno o posmoderno) ocurre exactamente lo opuesto. En otras palabras, en la minificción el inicio es anafórico (es decir, cuando se inicia el texto ya ocurrió lo más importante) y el final es catafórico (es decir, este final tan sólo anuncia lo que está por ocurrir al lector al releer el texto entre líneas).

Tal vez a partir de este contexto será necesario, al invocar las fuentes que permiten comprobar una interpretación textual, hablar de textos clásicos, autores modernos y lecturas posmodernas. Ya no es suficiente con decir: “Ahí está el texto para demostrar lo que digo”. Ni tampoco: “Ahí está la intención del autor para avalar el análisis”. En su lugar, lo que parece estar en juego es la necesidad de decir: “Ahí está esta lectura para desarticular la intención del autor y la intención evidente del texto”. Estamos ante una escritura que permite desarticular o desautorizar la autoridad del autor y rescribir el sentido explícito del texto.

Ucronías (Joaquín Mortiz, 1994), y la experiencia ha sido narrada por el mismo autor en el capítulo “La verosimilitud” de su *Manual de creación literaria*. México, Nueva Imagen, 2002.

Los autores canónicos: Torri, Arreola, Monterroso¹¹²

Veamos brevemente cómo funciona todo lo anterior en el caso, por ejemplo, de los autores canónicos de la minificción mexicana, es decir, Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, desde una perspectiva moderna (interesada en los autores). En síntesis, podría decirse que Monterroso es siempre el más paradójico e irónico de los tres, pero no por sus personajes o situaciones, sino en relación con las expectativas del lector, es decir, en relación con las tradiciones literarias (especialmente las genéricas), lo cual lleva a trastocar casi todos los demás componentes literarios en sus textos. (El caso paradigmático puede ser “La Oveja negra”).

La ironía de Torri es de otra naturaleza, aunque ya titula su primer libro de 1914 “Ensayos y poemas”, precisamente el volumen que ya no contiene ningún ensayo ni ningún poema en la acepción o la extensión convencional de estos géneros. Pero la posmodernidad en Torri está sólo en uno u otro de sus componentes en cada texto. (El caso paradigmático podría ser la polisemia subtextual del personaje en “A Circe”).

Por su parte, probablemente Arreola sea un poco más difícil de reducir a una sola lectura, a un canon. Y esto se debe, con seguridad, a que su escritura tiende a ser metafórica (más aún que en los otros). De esa manera las interpretaciones pueden ser interminables. (El caso paradigmático es “El guardagujas”, aunque ya no estemos hablando sólo de minificción).

Arreola parece ser un autor que pone en escena cada uno de los componentes de la narrativa, metaforizándolos, lo cual permitiría leer sus textos, todos ellos, como versiones muy intensas de metaficción poliédrica.

Es al releer a estos autores cuando puede ser pertinente una idea que da al traste con la distinción precisa entre literatura moderna y posmoderna, pues podría sostenerse (para derrumbar toda preceptiva posible) que la posmodernidad es simplemente una hiperbolización de la polisemia y la experimentación moderna... y a la vez un reciclaje

¹¹² La tesis presentada en esta sección es desarrollada *in extenso* en el capítulo “Minificción mexicana”, que forma parte de mi libro *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen, 2004, 69-175. También pueden verse las antologías *Minificción mexicana*. México, UNAM, Serie Antologías Literarias del Siglo XX, 2003; *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México, Alfaguara, 2001, y *Minificción mexicana: 50 textos breves*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2002

irónico de las convenciones de la narrativa clásica.

Todo esto nos lleva a una última paradoja. En su ironía, parece que Monterroso fuera el más posmoderno, y por eso mismo, el más canónicamente (y clásicamente) moderno de los tres. Mientras que Arreola, el que ha escrito los textos más propiamente mexicanos de los tres por su lenguaje y por sus temas, situaciones y personajes, es el que más se resiste a ser reducido a un solo canon clásico o moderno. Y esto lo hace casi inagotable.

Para estudiar la minificción

A partir de todo lo anterior es posible señalar las características que permiten analizar la minificción moderna y la posmoderna. La minificción *moderna* y experimental se distingue por la presencia de uno o varios de los siguientes componentes literarios: tiempos simultáneos, espacio anamórfico, ausencia de arquetipos, narrador irónico, lenguaje estilizado y final abierto. Minificciones modernas son las de Julio Torri, Oliverio Girondo, Cristina Peri-Rossi y Juan José Arreola, entre otros.

La minificción *posmoderna* y lúdica se distingue por la presencia de uno o varios de los siguientes componentes literarios: tiempo anafórico, espacio metonímico, narrador implícito, personajes alusivos, lenguaje metafórico, género alegórico, intertexto catafórico y final fractal, es decir, diferido o serial. Minificciones posmodernas son las de Luis Britto García, Guillermo Samperio, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges; las novelas formadas por minificciones integradas, como las de Luis Rafael Sánchez, Juan José Arreola (*La feria*), Nellie Campobello (*Cartucho*) y Luis Humberto Crosthwaite, y la escritura serial de Felipe Garrido, Augusto Monterroso, Eduardo Galeano y Ana María Shua.

A partir de estas consideraciones podemos establecer las preguntas fundamentales que pueden ser formuladas para efectuar el análisis de una minificción (o de un fragmento o fractal textual leído como minificción):

1. ¿Cuáles son los elementos anafóricos en el inicio y en el empleo del tiempo?
2. ¿Cuál es la dimensión metonímica del espacio?
3. ¿En qué medida los personajes cumplen una función alusiva?

4. ¿Cómo se manifiesta la naturaleza metafórica en el empleo del lenguaje?
5. ¿Cómo ocurre la hibridación o alegorización de las convenciones genéricas?
6. ¿En qué consiste la función catafórica de la intertextualidad y del final?

Metáfora y metonimia en la minificción literaria

Veamos cómo estos recursos se ponen en juego en varios casos específicos de minificciones hispanoamericanas. En este caso se pondrá especial atención a la dimensión metafórica y metonímica de estos textos, pues lo primero que debe reconocerse en el análisis de minificciones es la presencia simultánea de ambas dimensiones (metafórica y metonímica) en todos los componentes del texto.

Examinemos al azar cuatro textos de distintos orígenes, extensiones, tonos y estilos: 1) la histórica frase de Julio César pronunciada después de su victoria militar; 2) la *novela* grabada en una lápida encontrada por el escritor Óscar de la Borbolla; 3) el texto “Lobo” de la escritora argentina Ana María Shua, y 4) el texto “Dicen” de Felipe Garrido.

En la conocida frase de enorme economía pronunciada por Julio César, *Veni, vidi, vici*, encontramos una metonimia narrativa (Vine, vi, vencí) de manera simultánea a una metáfora rítmica, es decir, producida por medios sonoros a través de la rima. Esta metáfora es anafórica porque es producto de la repetición. Al respecto, el lingüista ruso Roman Jakobson propone que la dimensión metonímica (en este caso, la dimensión narrativa) se ve influida por la dimensión metafórica (en este caso, por la selección de palabras que rimen).

En este primer ejemplo, la dimensión metonímica está asociada a la narración, y la dimensión metonímica está asociada a la poesía.

En el segundo ejemplo, el texto grabado sobre una lápida encontrada por el mexicano Óscar de la Borbolla en sus paseos por los cementerios, condensa las estrategias del género. Dice él mismo:

El mejor minicuento que he leído está en una lápida del Panteón Jardín: consta de una sola palabra que resume la vida de varios personajes, que muestra la pasión, los disgustos, los desgarramientos, la traición, los celos, la decepción, la rabia. Sobre una sobria piedra negra puede leerse esta hondísima historia: “Desgraciada”.

Estamos, sin duda, ante la metonimización extrema de las pasiones que seguramente consumieron a la mujer enterrada y a su pareja, en una relación que aquí se condensa, precisamente en el acto vengativo de quien sobrevivió y grabó esta palabra final. Pero también esta sola palabra cumple las funciones de una metáfora semántica de naturaleza eufemística, es decir, como sinonimia de una serie de posibles expletivos que aquí son sustituidos por un término relativamente elegante.

En este segundo ejemplo, también la metonimia está asociada a la narración, pero la metáfora está asociada a la sinonimia.

Nuestro tercer ejemplo es el texto núm. 21 de la serie de 250 que componen la serie *La sueñera*, de la escritora argentina Ana María Shua:

Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espicanardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. ¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte?

Este texto es un laboratorio de experimentación con las posibles reacciones del lector, pues cada frase nos aproxima a la sorpresa final. La primera frase podría reescribirse como sigue:

Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque de estas palabras que no entiendo en lo más mínimo. ¿Adónde podrá llevarme este texto?

Estas dudas se van despejando hasta que sabemos que nos encontramos en un territorio familiar: primero un bosque y después un lobo. Al armar estos fragmentos en una totalidad, reconocemos el universo imaginario de *La caperucita roja*. Estos fragmentos son metonímicos, son piezas de un rompecabezas que debemos armar antes de llegar a la frase final. Y la frase final nos sorprende al funcionar como una metáfora de lo no dicho. Lo no dicho es la envidia que tiene La Caperucita porque es la Abuela la que está disfrutando estar en la cama con el Lobo. El tono poco inocente de la frase final nos aproxima a una

forma de *soft porn*, a la literatura sicalíptica para adultos poco inocentes (literariamente hablando). Es una metáfora producida por un sobreentendido, es decir, por la sutileza irónica del *understatement*, de lo implícito, de lo no dicho.

En este caso, las primeras tres frases del texto funcionan como metonimias del universo infantil, mientras que la frase final funciona como metáfora del universo adulto.

Pasemos a nuestro cuarto y último ejemplo. El texto “Dicen” del escritor Felipe Garrido:

Dicen que lo mira a uno con negros ojos de deseo. Que es morena, de labios gruesos, color de sangre. Que lleva el cabello suelto hasta la cintura.

Dicen que uno tropieza con ella en la noche, en los andenes del metro, en alguna estación casi vacía. Que al pasar se vuelve apenas para mirar de soslayo. Que deja en el aire un perfume de primulas. Que viste blusas de colores vivos y pantalones ajustados; que calza zapatos de tacón alto.

Dicen que camina echando al frente los muslos, con la cabeza erguida. Que quiebra la cintura como si fuera bailando.

Dicen que uno debería estar prevenido, porque no hace mucho ruido al caminar. Que, sin embargo, lo habitual es sucumbir. Seguirle a la calle. Subir tras ella las escaleras.

Dicen que afuera camina más despacio. Que se detiene en algún rincón oscuro. Que no hace falta cruzar palabra. Que no pregunta nada. Que no explica nada.

Dicen que la metamorfosis es dolorosa e instantánea. Que por eso en algunas estaciones del metro hay tantos y tantos perros vagando, con la mirada triste, todavía no acostumbrados a su nueva condición.

Este texto está preñado de alusiones a diversos textos de la tradición hispanoamericana, desde Fray Bernardo de Sahagún (quien refiere la historia de Cihualcóatl, señora de los perros) hasta la minificción en el siglo XX. Veamos por lo menos estas siete referencias inevitables: el ritmo incantatorio de una palabra con la que se inicia cada párrafo (como en “A Circe” de Julio Torri); el ritmo igualmente anafórico en la

historia de “Homero” contada por Mariano Silva y Aceves; las historias fantásticas que llevan a un final melancólico en algunos cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar; la autoridad anónima de la voz popular en la poesía de Ramón López Velarde y Jaime Sabines, y el *se dice* igualmente melancólico en los relatos de Juan Rulfo.

Por su parte, esta historia es, en el fondo, una versión estilizada y recontextualizada del arquetipo dramático de la *femme fatale*: sus encantos son irresistibles, y lleva a sus víctimas a una muerte real o imaginaria.

En este último texto, la metonimia está formada por alusiones intertextuales, y la metáfora es lo que le da sentido a la totalidad.

Como hemos visto en estos cuatro casos, en la minificción literaria las dimensiones metafórica y metonímica siempre están presentes, y se implican entre sí. Los mecanismos metonímicos están ligados al sentido narrativo del texto, a su intención comunicativa, mientras que en los mecanismos metafóricos reconocemos la dimensión poética o alegórica del texto, aquello que lo hace propiamente literario.

Conclusión: La minificción como el antivirus de la literatura

La minificción es el género más didáctico, lúdico, irónico y fronterizo de la literatura posmoderna. También es el más reciente, pues mientras surgió apenas a principios del siglo XX, ha sido hasta la última década de ese mismo siglo cuando empezó a ser considerado como un género literario autónomo, si bien sus raíces se encuentran en las vanguardias hispanoamericanas del periodo de entreguerras.

Su reconocimiento y canonización, durante los años recientes, coincide con la práctica de la escritura en computadora.

La minificción nace como una forma de relectura de los demás géneros. Su estructura es siempre híbrida, y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante. Hay minificciones modernas y posmodernas, lo cual depende de que su intertextualidad sea de carácter individual o genérico.

Sus características son las de un antivirus. Sí, la minificción es *el antivirus de la literatura*, pues su lectura tiene los siguientes efectos en quienes se aproximan a ella:

- Vacuna a los niños y a otros lectores primerizos para volverse adictos a la literatura
- Corrige problemas de lectura de quienes están anclados en un único género, ya sea la novela, el cuento, la poesía, el ensayo o incluso en una única sección del diario
- Permite aproximarse a obras monumentales desde la accesibilidad del fragmento
- Facilita reconocer la dimensión literaria en diversas formas de narrativa, como el cine, las series audiovisuales y la narrativa gráfica
- Genera la posibilidad de reconocer de manera didáctica las formas más complejas de la escritura, es decir: humor, ironía, parodia, alusión, alegoría e indeterminación
- Disuelve la distinción entre los lectores de textos y los creadores de interpretaciones
- Propicia que un estudiante descubra la vocación de su proyecto de lectura
- Estimula al lector más sistemático a que oriente su investigación hacia terrenos inexplorados, no necesariamente asociados a la minificción

En síntesis, la minificción ayuda a resolver problemas de congestionamiento crónico de las costumbres de lectura, agilizando las vías para la crítica y facilitando la libre circulación de convenciones genéricas y de su posible reformulación lúdica en cada relectura.

Adminístrese con libertad, y recuérdese que aunque su naturaleza es fractal (y por lo tanto, cada minificción suele pertenecer a una serie, pues se trata de textos gregarios), cada minificción puede tener efectos homeopáticos en la experiencia literaria de cada lector.

2.3 La ficción cinematográfica

La ficción cinematográfica es mucho más compleja que la ficción literaria. Sin embargo, los programas de estudio especializado sobre el lenguaje cinematográfico siempre se han producido en los departamentos de estudios literarios, debido a la fuerza de la dimensión narrativa (propia de los estudios de la narrativa literaria) y principalmente debido a la tradición de la lectura realizada desde lo que aquí he llamado las teorías formalistas, estructuralistas, pragmáticas e intertextuales.

En otras palabras, es inevitable el interés que todo estudioso de la narrativa literaria tiene por las formas de la narrativa cinematográfica. Sin embargo, en nuestros países hispanoamericanos todavía no existe una tradición académica de estudios especializados sobre la narrativa cinematográfica. Su existencia sin duda significará un notable enriquecimiento para ambos terrenos de estudio (los estudios literarios y los estudios cinematográficos).

En esta sección, como ya fue señalado al inicio de este capítulo, se muestran algunas de las características de la teoría, la historia y el análisis de la ficción, la metaficción y la minificción cinematográfica.

2.3.1 Las aproximaciones teóricas a la ficción cinematográfica

Las teorías del cine pueden ser estudiadas de manera simultánea a las teorías de la literatura, en el sentido de que en ellas podemos distinguir entre métodos lingüísticos y métodos hermenéuticos, y entre modelos textuales y modelos contextuales. En las teorías presemióticas, los modelos contextuales eran llamados *realistas*, y los modelos textuales eran considerados como *formalistas*.

A partir de las discusiones sobre la especificidad semiótica del cine, primero se planteó la utilidad del lenguaje verbal para su estudio, no sólo como referente metodológico (la lingüística estructural), sino al considerar que el cine (como cualquier otro sistema semiológico) tendría que realizarse a partir del empleo del lenguaje verbal, que así funciona entonces como un metalenguaje para estudiar cualquier otro lenguaje.

Sin embargo, después del giro semiótico que suponen los trabajos teóricos de Umberto Eco, es posible reconocer la especificidad del lenguaje cinematográfico y su irreductibilidad a las características de cualquier otro sistema de significación, incluyendo la literatura. A estas dos aproximaciones, en el fondo antagónicas, las podemos identificar, respectivamente, como derivadas de los modelos lingüísticos (formalistas) y los modelos pragmáticos (hermenéuticos). (Ver Cuadro Anexo)

Los modelos *contextuales* incluyen las teorías genéticas y las teorías ideológicas, y parten del supuesto de que existe una realidad *ahí enfrente*, y que la cámara es sólo el instrumento para **registrar** esa realidad documental o ficcional, con su propio valor de verdad. En términos de Jean-Luc Godard, desde esta perspectiva el cine muestra la imagen de una *mujer hermosa*, es decir, el cine es entendido como una herramienta transparente que da cuenta de aquello que está enmarcado por los límites del encuadre. El cine es percibido así principalmente como una puesta en cuadro (dejando de lado la puesta en escena y la puesta en serie).

Por su parte, los modelos *textuales* incluyen las teorías formalistas y las teorías hermenéuticas, y parten del supuesto de que el aparato cinematográfico **construye** una realidad específicamente audiovisual, que no existiría de otra manera. En términos de Jean-Luc Godard, desde esta perspectiva el cine construye la *imagen hermosa* de una mujer, es decir, el cine es entendido como un lenguaje con cuyos componentes se produce una

TEORÍAS CINEMATográfICAS

Modelos Textuales

(La hermosa imagen de una mujer)

Teorías	;	Teorías
Formalistas	;	Pragmáticas
Formalismo (Arnheim, Bálasz)	;	Fenomenología (Andrew, Deleuze)
Semiótica estructural (Metz, Eco)	;	Figurativismo (Dubois)
Glosemática (Chatman, Mitry)	;	Cognitivismo (Bordwell, Carroll)
Narratología (Gaudreault, Jost)	;	(Branigan Burch, Grodal)
Retórica (Whittock)	;	Semiopragmática (Odin)
Mitología (Wright, Vogler)	;	Semiótica Intertextual (Torop)
Neoformalismo (K. Thompson)	;	Semiótica de la Recepción (Casetti)

Semiótica Gognitiva (Buckland)

Métodos	Teoría de	Métodos
Formalistas	los Paradigmas	Hermenéuticos

Semiótica Freudomarxista (Heath, McCabe)

Teoría de Autor (Godard, Sarris)	;	Realismo (Bazin, Kracauer)
Sutura (Oudart, Silverman)	;	Marxismo (Baudy, Comolli)
Historia Tecnológica (Salt)	;	Semiótica Marxista (Pasolini)
Deconstrucción (Brunette, Wills)	;	Feminismo (Mulvey, Doane)
Evolución de los Géneros (Altman)	;	Semiótica Feminista (De Lauretis)
Etnografía de las Audiencias (GB)	;	Semiótica de la Cultura (Lotman)
	;	
Teorías	;	Teorías
Genéticas	;	Ideológicas

Modelos Contextuales

(La imagen de una mujer hermosa)

realidad distinta de la que existe fuera del encuadre. El cine es percibido entonces como la suma de la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

La perspectiva contextual corresponde a la filosofía moderna del lenguaje (á la Popper), desde cuya lógica el cine es sólo el marco para observar una realidad a la que el espectador puede asomarse. Por su parte, la perspectiva textual corresponde a la filosofía posmoderna del lenguaje (a la Wittgenstein), desde cuya lógica el cine puede ser ese marco (transparente), pero puede también mostrar el marco que hace posible esta perspectiva (metaficción) o puede construir una realidad que de otra manera no existiría, incluyendo la perspectiva adoptada por el espectador para observar esa realidad ficcional.

En síntesis, podemos adoptar una perspectiva desde la cual consideramos que el cine *muestra* una ficción (ésta es la perspectiva contextual, es decir, realista) o bien podemos adoptar una perspectiva desde la cual consideramos que el cine *construye* una realidad (ésta es la perspectiva textual, es decir, formalista o hermenéutica).

Las teorías presemióticas del cine

Antes de detenernos a explorar la diversidad de las teorías del cine desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX, conviene detenerse a observar la situación de las teorías canónicas antes de 1960, es decir, antes del surgimiento de la semiología del cine.

Las teorías producidas durante los primeros 75 años de la historia del cine pueden ser agrupadas en dos grandes categorías, que surgieron simultáneamente y que enfatizaron, cada una de ellas, una de las dimensiones siempre presentes en toda película de ficción. Estas tendencias podrían ser sintetizadas en la pregunta formulada por el director francés Jean-Luc Godard: *¿Es ésta la imagen de una mujer hermosa o es la imagen hermosa de una mujer?*¹¹³

¹¹³ Esta declaración es más equilibrada que la toma de partido que el mismo Godard adoptó en sus primeras películas, cuando declaró: “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”. Citado en Jacques Aumont: *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, Paidós, 2004 (2002), 61. A su vez, estas declaraciones son variaciones sobre un tema de Ludwig Wittgenstein. Por ejemplo: “Teaching which is not meant to apply to anything but the examples given is different from that which ‘points beyond’ them”, al final del párrafo 208, en su trabajo *Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen*. Edición bilingüe. Traducción al inglés por G.E.M. Anscombe. Oxford, Basil Blackwell, 1958 (1953), 83.

La respuesta ofrecida por los teóricos realistas (André Bazin en Francia; Siegfried Kracauer en Alemania; Pier Paolo Pasolini en Italia)¹¹⁴ sostiene que el cine presenta la imagen hermosa de una mujer, es decir, el cine sólo registra la realidad (es decir, lo que se presenta frente a la cámara), y que lo hace de manera más precisa que cualquier otra manifestación artística. Desde esta perspectiva, el cine es definido como una herramienta de registro audiovisual que permite redimir a la realidad, es decir, registrarla con toda precisión. El elemento central entonces es la *mise-en-scène* (la puesta en escena frente a la cámara), y los elementos más próximos a la *mise-en-scène*, es decir, los que permiten registrarla con la mayor fidelidad son el plano-secuencia, la profundidad de campo y el dolly.

Desde esta perspectiva, la estrategia retórica más característica del cine parece ser la metonimia, pues el cine produce su efecto estético por la contigüidad del registro en relación con aquello que es registrado. El elemento más importante tendría que ser la interpretación dramática de los actores.

Evidentemente, el sustento filosófico de estas teorías se encuentra en la filosofía analítica de Karl Popper, para quien el lenguaje es una herramienta, una ventana transparente que permite ver la realidad de manera más precisa.¹¹⁵

Por su parte, para los teóricos formalistas, el cine construye la imagen hermosa de una mujer, es decir, el cine construye una realidad autónoma, distinta de la realidad cotidiana y de la producida por cualquier otra manifestación artística. El cine es entendido desde entonces como un lenguaje artístico con sus propias reglas de significación, capaz de construir una realidad a partir del empleo de sus recursos formales.

Teóricos como Sergei Eisenstein (Rusia), Lev Kuleshov (Rusia), Rudolf Arnheim (Alemania), Béla Bálász (Hungría) y Jean Mitry (Francia) consideran a la *mise-en-shot* (la composición visual dentro del encuadre y su relación con las otras tomas) como el elemento

¹¹⁴ André Bazin: *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1966; Siegfried Kracauer: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989. New York, Oxford University Press, 1960; Pier Paolo Pasolini: *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970.

¹¹⁵ La polémica implícita entre la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein y la de Karl Popper se puso en evidencia de manera dramática en el único y brevísimo encuentro que ambos filósofos tuvieron en vida. Véase la extraordinaria crónica de este encuentro en el voluminoso pero apasionante trabajo de David J. Edmonds & John A. Eidinow: *El atizador de Wittgenstein*. Barcelona, Península, 2001 (2001).

central del lenguaje cinematográfico.¹¹⁶ Y los elementos más próximos a la *mise-en-shot* son la *mise-en-series*, es decir, la edición (organización secuencial de tomas para dar unidad de tiempo y espacio a la narración) y el montaje (sentido simbólico derivado de la manipulación de imágenes y sonidos), además del *zoom* (cambio de profundidad de campo en una misma toma).

Resulta natural entonces que desde esta perspectiva el cine sea entendido como un lenguaje metafórico, especialmente al hacer posible la colisión de elementos a través del montaje y la edición.

El sustento filosófico en el que se apoyan estas teorías se encuentra en la filosofía constructivista y en sus antecedentes, como la filosofía del último Wittgenstein, el autor de las *Investigaciones filosóficas*, para quien el lenguaje permite jugar diversos juegos de sentido, y constituye una realidad a partir de sus propias condiciones de posibilidad.¹¹⁷

Veamos brevemente cuál es el desarrollo de las teorías cinematográficas, especialmente durante los últimos cuarenta años, es decir, después de la semiótica de Christian Metz. Los principales herederos del realismo de Kracauer (en los años treinta y cuarenta) y de André Bazin (en los años cincuenta y sesenta) son, sin duda, los críticos marxistas y las autoras de las teorías feministas del cine. Se trata de las principales **teorías ideológicas**. Teóricos marxistas como Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli y el mismo Pier Paolo Pasolini, que desarrolló una forma de semiología marxista. Y teóricas como Laura Mulvey y su concepto del posicionamiento del espectador, que será utilizado en el capítulo final de este trabajo. Otras teóricas feministas importantes son Teresa de Lauretis, fuertemente influida por el psicoanálisis, y Mary Ann Doane, fuertemente influida por las propuestas dialógicas de Mijaíl Bajtín.

Por su parte, algunos autores han planteado preguntas relacionadas con los orígenes de una película. Son las **teorías genéticas**, la primera y más famosa de las cuales es, sin duda, la teoría de autor, propuesta originalmente por Jean-Luc Godard y los demás

¹¹⁶ Sergei Eisenstein: *La forma en el cine*. México, Siglo XXI, 1976; Rudolf Arnheim: *El cine como arte*. Buenos Aires, Infinito, 1970; Jean Mitry: *Estética y psicología del cine, 1: Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1978 (1963); *Estética y psicología del cine, 2: Las formas*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1978 (1963).

¹¹⁷ Ludwig Wittgenstein: op. cit., nota 113.

colaboradores de la revista *Cahiers du Cinéma* en Francia, y por el crítico Andrew Sarris en los Estados Unidos.

Otras aproximaciones a las preguntas genéticas provienen de los teóricos de la sutura, como Kaja Silverman (para quienes la sutura es el mecanismo de integración de lo proyectado en la pantalla y lo experimentado por el espectador en su butaca),¹¹⁸ o bien las aproximaciones historiográficas, como la de Barry Salt (quien reescribe la historia del lenguaje cinematográfico a partir del desarrollo de los recursos tecnológicos disponibles)¹¹⁹ o el estudio de la evolución de los géneros clásicos (como lo ha hecho Rick Altman, en especial en relación con el *film noir*).¹²⁰ En Inglaterra hay una importante tradición historiográfica de estudios de campo sobre el comportamiento masivo de las audiencias.

En cuanto a las **teorías formalistas**, los herederos de Rudolf Arnheim (en los Estados Unidos) y de Béla Bálász (en Hungría) son precisamente los autores de la semiótica estructural (como el mismo Christian Metz, y los primeros trabajos de Umberto Eco sobre la tercera articulación en el cine).¹²¹ Otros formalistas que han puesto las bases para una posible glosemática narrativa (derivada de Louis Hjelmslev) son los narratólogos Seymour Chatman (en Estados Unidos), André Gaudreault (en Canadá) y Francois Jost (en Francia).

Un estudio que rebasa el formalismo del análisis estructural del relato mítico, y que es el antecedente de los estudios transdisciplinarios de carácter cultural es el trabajo de Will Wright, quien en 1976 aplicó el modelo de Propp al estudio de la evolución ideológico-narrativa del canon del western, y señaló las características formales del neo-western, en su ya canónico trabajo *Sixguns and Society*.¹²² Un heredero inadvertido de esta tradición formalista se encuentra en los trabajos de Christopher Vogler, quien ha encontrado la estructura narrativa de los mitos clásicos (como ya fue estudiado por Joseph Campbell en otro contexto) en las películas de género de todos los países.¹²³

¹¹⁸ Kaja Silverman: *The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1988.

¹¹⁹ Barry Salt: *Film Style Technology: History & Analysis*. Starword, Oxford University, 1992.

¹²⁰ Rick Altman: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2001 (1999).

¹²¹ Christian Metz: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968); *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1977); *Lenguaje y cine*. Traducción de Jorge Urrutia. Barcelona, Planeta, 1973 (1973).

¹²² Will Wright: *Sixguns and Society. A Structural Analysis of the Western*. Berkeley, University of California Press, 1976.

¹²³ Christopher Vogler: *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*. Studio City,

La riqueza de los estudios formalistas en el cine contemporáneo puede observarse en un trabajo como el de Robert Whittock sobre los tipos de metáfora en el discurso cinematográfico, donde podemos reconocer la impronta de la tradición formalista, si bien este autor proviene de un terreno ajeno al cine y la literatura (los estudios sobre el movimiento corporal).¹²⁴

Las **teorías pragmáticas** del cine son relativamente recientes, pues los primeros trabajos de fenomenología cinematográficas son apenas de fines de la década de 1980 (Dudley Andrew), aunque tienen presencia hoy en día en los trabajos de Gilles Deleuze (quien integra el proyecto de Bergson con el proyecto de Peirce). Otras propuestas pragmáticas son las del figurativismo de Philip Dubois, la semiopragmática de Roger Odin y la semiótica de la recepción de Francesco Casetti. Y por supuesto, las teorías dominantes actualmente, derivadas del cognitivismo de David Bordwell y sus análisis de nivel medio (es decir, que no están centrados en una única película ni tampoco en términos excesivamente generales).¹²⁵

En este terreno, el del cognitivismo contemporáneo, encontramos variantes tan diversas como la filosofía del cine de géneros de Noël Carroll, la narratología cognitivista de Edward Branigan y las originales propuestas pragmáticas de Torben Grodal, confrontadas todas ellas por estudiosos como Nicolas Tredell.¹²⁶

Recientemente un autor como Warren Buckland propone una integración de las teorías formalistas y las teorías pragmáticas para dar lugar a una semiótica cognitiva, orientada, como es natural, al reconocimiento de las categorías estudiadas por la narratología audiovisual por parte del espectador.¹²⁷

California, Michael Wiese Productions, 1992.

¹²⁴ Trevor Whittock: *Metaphor and Film*. Cambridge University Press, 1990.

¹²⁵ Gilles Deleuze: *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós, 1984. (1983); *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987 (1985); Francesco Casetti & Federico Di Chio: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991 (1990); David Bordwell: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Madrid, 1995 (1989).

¹²⁶ Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996; Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York, Routledge, 1992; Torben Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford, Clarendon Press, 1997; Nicolas Tredell (ed.): *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*. Cambridge, Icon Books, 2002.

¹²⁷ Warren Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge University Press, 2000.

La propuesta de este trabajo coincide con los intentos recientes por integrar los componentes de una semiótica freudomarxista con las recientes propuestas de una semiótica cognitiva, pero con la posibilidad de explicar simultáneamente los rasgos distintivos del cine clásico, el cine de vanguardia y el cine lúdico contemporáneo, caracterizado por su fuerte carga intertextual. Se trata de un modelo flexible que permite reconocer la naturaleza paradigmática de cada componente del lenguaje cinematográfico sin dejar de lado la lógica del proceso de recepción.

2.3.2 Los componentes formales de la ficción cinematográfica

La experiencia del espectador de cine es una de las más complejas en la cultura contemporánea. Cada espectador, a partir de su experiencia personal, tiene expectativas particulares ante cada nueva película. Las propuestas teóricas de la estética de la recepción cinematográfica permiten estudiar las características de cada experiencia particular.

La Guía de Análisis que presento a continuación es sólo un mapa de aquello que está en juego en el proceso de ver cine, y es aplicable a cualquier clase de películas. Esta Guía se inicia y concluye con los elementos que determinan la perspectiva personal del espectador en el momento de ver la película; el resto es un mapa de los códigos del cine clásico, y también de las estrategias de experimentación con esos códigos, es decir, del cine moderno y contemporáneo.

Ir al cine es un acto relativamente espontáneo, y por ello la mejor manera de utilizar y disfrutar esta Guía de Análisis es tratar de recorrerla imaginariamente después de haber visto una película, para así reconstruir la secuencia natural del acto de elegir una película, verla y comentar la experiencia personal.

La Guía es sólo un mapa para llegar a donde se desee en el análisis de una película. En otras palabras, la profundidad, la exhaustividad o el placer del análisis que se haga con ella depende de las necesidades y del capital cultural de cada espectador al hacer su propio análisis. Un mapa como éste no indica cómo llegar a donde se desea; simplemente muestra todo aquello que existe en el camino, y los distintos caminos posibles.

La Guía tiene 120 elementos. Pero es el espectador quien decidirá, al hacer su análisis, cuáles de estos elementos han sido los más importantes en su experiencia personal de haber visto una película determinada. Tal vez sólo sean tres, o 20, o 98. Y cada uno de ellos puede tener un mayor peso que los otros en su visión personal de la película. Como todo mapa, resulta más familiar al hacer mayor número de recorridos diferentes, es decir, al utilizar esta Guía para analizar películas con la mayor diversidad posible entre sí.

Cada experiencia individual de ver cine es irrepetible. Incluso cada vez que una persona ve una misma película, su experiencia es diferente, porque sus condiciones de recepción son diferentes. Así que ---cada vez--- los resultados de un análisis serán también diferentes. Una prueba de la validez de un análisis personal es su irrepetibilidad.

El diseño de esta Guía presupone la existencia de una gran multiplicidad de perspectivas posibles al ver una película. Cada espectador interpreta los elementos que existen en la película, y que han sido contruidos con el empleo de códigos y las rupturas de estos códigos. Desde esta perspectiva de análisis, el cine dice más acerca de sus espectadores que acerca de sus personajes.

Esta Guía permite reconocer aquello que el espectador es capaz de observar a partir del empleo de los códigos cinematográficos. Después de todo, el placer de ver cine consiste no sólo en este reconocimiento, sino también en el goce de compartir lo que disfrutamos. La Guía facilita esta socialización gracias a la objetivación de la subjetividad, y a la subjetivación de la existencia objetiva de los códigos cinematográficos.

Convenciones y rupturas en el cine contemporáneo

El objetivo de este modelo de análisis es contribuir a la sistematización de las ideas de cada espectador/a de cine. El placer estético y el placer intelectual son parte de una experiencia concreta, intransferible y necesariamente irrepetible.

Este modelo es un mapa para reconstruir esta experiencia y de esa manera construir una interpretación particular. Como todo mapa, puede ser utilizado para llegar a donde cada espectador/a quiere llegar, o bien para recorrer todos los espacios por explorar.

El elemento más importante en este modelo es el universo ético y estético de cada espectador/a y la posibilidad de su recreación lúdica

Este modelo está centrado en las constantes del cine clásico.

Elementos de Análisis Cinematográfico

1. Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)

a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Horizonte de experiencia y expectativas individuales

 Condiciones personales de elección

 Antecedentes verbales

 Memoria cinematográfica personal (real o apócrifa)

 Contrato simbólico de lectura

Horizonte de expectativas canónicas

 Antecedentes impresos

 Enmarcamiento genérico

 Prestigio de la dirección, actores y actrices

 Mercado simbólico de la sala de proyección

b) ¿Qué sugiere el título?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

En relación con su dimensión retórica: sintaxis y polisemia

En relación con el mundo cotidiano: anclajes externos

En relación con el resto de la película: naturaleza de los subtextos (parabólicos, alegóricos, genéricos, arquetípicos, míticos, paródicos)

En relación con el título original (cuando la película es extranjera, adaptación de texto literario o remake, parodia, secuela)

2. Inicio (Prólogo o Introducción)

a) ¿Cuál es la función del inicio?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Presentación de créditos

 Gradiente de integración con el resto

 Función estructural: prefacio, epígrafe, metatexto

 Diseño tipográfico: tipo, tamaño, color, ubicación (significación)

Duración y funciones de la primera secuencia / Relación con el final

 Prólogo narrativo, antecedente cronológico, conclusión anticipada, establecimiento de complicidad con el espectador (suspense)

b) ¿Cómo se relaciona con el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Intriga de predestinación (explícita, implícita, alusiva)

3. Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Color / Iluminación / Composición

Lentes: profundidad de campo / zoom

b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento

4. Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)

a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis

Temas y motivos sonoros: iteración y variantes

Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica (consonancia dramática) / función dialógica (resonancia analógica) / función contrastiva (disonancia cognitiva)

b) ¿Qué función cumplen los silencios?

5. Edición (Relación secuencial entre imágenes)

a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica)

Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)

b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Integración y/o contraste entre secuencias:

Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica

Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, flashback, flashforward)

Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia

6. Puesta en Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)

a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Espacios naturales: relación simbólica con la historia

Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño

Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio

b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal

Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas

Casting / Miscast

7. Narración (Elementos estructurales de la historia)

a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Trama de acciones en orden lógico y cronológico

Elementos de la estructura mítica

Acto I: Primeros 30 minutos

- 1) Mundo ordinario: Presentación del héroe y su falta
- 2) Llamado a la aventura: Tentación y reconocimiento
- 3) Rechazo de la llamada: Mostrar lo formidable del reto
- 4) Encuentro con mentor: Protección, prueba o entrenamiento
- 5) Cruzamiento del umbral: Momento de decisión, acto de fe

Acto II: Siguiendo 60 minutos

- 6) Pruebas, aliados, enemigos: Compañía, sombra, rival
- 7) Acercamiento a la cueva más remota: Hilo de Complicaciones

Inicio de la Crisis Central

- 8) Reto supremo: Los héroes deben morir para poder renacer
- 9) Recompensa: Epifanía, celebración, iniciación
- 10) Jornada de regreso: Contra-ataque o persecución

Acto III: Ultimos 30 minutos

- 11) Resurrección: Duelo a muerte y dominio del problema

Clímax

- 12) Regreso con el elixir: Prueba, sacrificio, cambio

b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias de seducción narrativa (frenado de solución a los enigmas):
engaño, equívoco, suspensión, bloqueo

Sorpresa (ignorancia del espectador controlada por el narrador)

Suspense (ignorancia del personaje, conocimiento del espectador)

Estrategias de suspense: misterio (el espectador sabe que hay un secreto pero ignora la solución) / conflicto (incertidumbre del espectador sobre las acciones del personaje) / tensión (el espectador ignora cómo, cuándo y por qué va a ocurrir lo anunciado)

8. Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)

a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Fórmula clásica: grupo o individuo común en situación excepcional

Fórmulas narrativas de la tradición cinematográfica clásica (1915-1945):

Amor y Erotismo: Obsesión romántica

Mundo del Espectáculo: Compulsión escénica y sus consecuencias

Detectives: Acción moral en un mundo corrupto

Western: Individuo que lleva a la comunidad a la civilización

Guerra: Incorporación a la sociedad por medio de pruebas

Ciencia Ficción y Horror: Complicidad con lo extraño

Fantasia: Contrapartes oníricas de experiencias vitales

Outlaw: Grupo o individuo al margen de la ley

Outcast: Grupo o individuo al margen de la norma (minoría social, misfit, disfuncionalidad mental o física, genialidad)

Géneros coyunturales, subgéneros y variantes

Modalidades genéricas: trágico-heroica, melodramático-moralizante, cómica o irónica

Articulación entre estructuras genéricas y estructuras sociales

b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del *film noir* en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Elementos visuales del *film noir*

Cámara: ángulos excéntricos, picados totales, cámara holandesa, desplazamiento violentos y laberínticos

Composición: claroscuros dramáticos, contrastes internos, espacios confinados

Elementos ideológicos del *film noir*

Personajes: doppelgängers, investigador desencantado, arquetipos femeninos (*femme fatale*, viuda negra)

Filosofía: determinismo social, ambigüedad moral, escepticismo irónico, rasgos paranoicos (doble traición, etc.)

9. Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)

a) ¿Existen relaciones intertextuales *explícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: mención, citación, inclusión

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine, director de cine, actor de cine, compositor de música para cine, productor de cine, etc.

Metalepsis: actor que entra o sale de la pantalla, cine sobre el cine

b) ¿Existen relaciones intertextuales *implícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: alusión, parodia, pastiche, simulacro, iteración (revival, remake, retake, secuelas, precuelas)

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de literatura, artista, compositor, fotógrafo, arquitecto, actor de teatro, diseñador gráfico, director de orquesta, científico, etc.

Evolución de la estructura ternaria (director, actor, espectador)

10. Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)

a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Verosimilitud: presentación de lo convencional como natural

Palimpsestos (subtextos): alegóricos, mitológicos, irónicos

Omisiones en la narración: elipsis y cabos sueltos

Espectacularidad y referencialidad

Creación artística: subversión o cambio de códigos visuales o sociales

b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Condiciones de producción y distribución

11. Final (Última secuencia de la película)

a) ¿Qué sentido tiene el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Toma final: principio de incertidumbre o resolución (narrativa o formal)

b) ¿Cómo se relaciona con el resto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Relación con expectativas iniciales (intriga de predestinación, contrato simbólico, hipótesis de lectura)

Consistencia con elementos formales e ideológicos del resto

12. Conclusión (del análisis)

a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?

b) *Comentario final:* Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?

2.3.3 La evolución estética de la ficción cinematográfica

Del cine clásico al moderno

El objetivo de esta sección es presentar un modelo que permite reconocer, respectivamente, los componentes semióticos del cine narrativo de naturaleza clásica, moderna y posmoderna.

Tal vez debo empezar por señalar que aquí utilizo la expresión *cine clásico* en un sentido técnico, para referirme al cine que es resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960, y cuya naturaleza ha sido estudiada, con mayor profundidad, por David Bordwell y su equipo.¹²⁸

El cine clásico, entonces, es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones. El cine clásico, entonces, establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición.

En contraste, aquí llamo *cine moderno* al conjunto de películas narrativas que se alejan de las convenciones que definen al cine clásico, y cuya evolución ha establecido ya una fuerte *tradición de ruptura*. Estas formas de cine, entonces, no surgen de la tradición artística, sino de la imaginación de artistas individuales.

Mientras el cine clásico es tradicional, el cine moderno es individual. Mientras el cine clásico está constituido por un sistema de convenciones que a su vez constituyen la tradición cinematográfica, en cambio el cine moderno está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico. Por supuesto, también en el cine clásico hay (inevitablemente) aportaciones de artistas individuales que contribuyen al desarrollo del lenguaje cinematográfico, pero lo que define a una película como clásica es el hecho de que estas aportaciones *se integran a (o se derivan de) la tradición colectiva*. En

¹²⁸ David Bordwell; Janet Steiger; Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y*

cambio, precisamente lo que define al cine moderno (y al arte moderno, en general) es el hecho de que las propuestas de los artistas individuales se mantienen como iniciativas únicas e irrepetibles, *concebidas, creadas y mantenidas en oposición a la tradición colectiva*.

El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas), mientras que el cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico, a pesar de lo cual algunas de estas formas de experimentación también llegan a crear sus propias tradiciones artísticas.

El cine posmoderno como sistema de paradojas

La utilidad analítica de esta distinción entre cine clásico y moderno es evidente al estudiar algunas de las manifestaciones del cine producido a partir de la segunda mitad de la década de 1960, periodo en el que empieza a surgir lo que algunos han llamado un *cine de la alusión*, es decir, un conjunto de películas construidas a partir del empleo (irónico o no) de las convenciones temáticas y genéricas del cine clásico, es decir, al utilizar estructuras narrativas y arquetipos de personajes característicos de la tradición clásica. Este mecanismo de intertextualidad genérica es el antecedente más inmediato de lo que podemos llamar un cine posmoderno.

Pero ¿qué es, entonces, el cine posmoderno? Aunque podríamos llegar al extremo de afirmar que no existen películas posmodernas, sino tan sólo lecturas posmodernas de películas, sin embargo es necesario señalar la existencia de un conjunto de rasgos que distinguen a un corpus específico de películas, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de 1960.

A partir del reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales establecidas en la década de 1940 en el cine estadounidense (conocido como el cine clásico) es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las

rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista (conocidas como cine moderno). La presencia simultánea o alternada de estas convenciones corresponde a lo que conocemos como cine posmoderno.

A continuación se señalan los elementos distintivos de las tendencias semióticas que han definido la experiencia estética de los espectadores de cine durante los últimos cien años al estudiar los diez componentes fundamentales: Inicio, Imagen, Sonido, Puesta en Escena, Edición, Género, Narrativa, Intertexto, Ideología y Final.

Las películas que señalo a continuación no son representativas de un tipo de cine (clásico, moderno o posmoderno), sino que las he seleccionado únicamente para ejemplificar el empleo de cada uno de los diez componentes estudiados. En otras palabras, la utilidad de establecer la distinción entre estos componentes consiste en mostrar que no existen películas que sean clásicas, modernas o posmodernas (ni mucho menos directores de un tipo u otro), sino que es necesario examinar cada uno de estos componentes en cada momento de cada película, y de acuerdo con la lectura de cada espectador.

Los ejemplos de películas que se indican a continuación, entonces, son sólo indiciales, no son tipológicos. Los he incluido con fines heurísticos, y porque la lectura de cada uno de estos componentes desde la perspectiva señalada está documentada en la historia del análisis cinematográfico. De hecho, cada una de estas películas forma parte del canon y ha merecido al menos un libro dedicado a su estudio sistemático.

(Ver página siguiente)

	Cine Clásico	Cine Moderno	Cine Posmoderno
Inicio	Narración (de Plano General a Primer Plano) (<i>Psicosis</i>)	Descripción (de Primer Plano a Plano General) (<i>El perro andaluz</i>)	Simultaneidad de Narración y Descripción (<i>Amélie</i>)
	Intriga de Predestinación (Explícita o Alegórica) (<i>The Big Sleep</i>)	Ausencia de Intriga de Predestinación (<i>Fresas silvestres</i>)	Simulacro de Intriga de Predestinación (<i>Blade Runner</i>)
Imagen	Representacional Realista (<i>Ladrones de bicicletas</i>)	Plano-Secuencia Prof. de Campo (<i>Citizen Kane</i>) Expresionismo (<i>Dr. Caligari</i>)	Autonomía Referencial (<i>India Song</i> , <i>Marienbad</i>)
Sonido	Función Didáctica: Acompaña a la Imagen (<i>Marnie</i>)	Función Asincrónica o Sinestésica: Precede a la Imagen (<i>2001</i>)	Función Itinerante: Alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica (<i>Danzón</i>)
Edición	Causal (<i>Shane</i>)	Expresionista (<i>M, el asesino</i>)	Itinerante (<i>Carne trémula</i>)
Escena	El espacio acompaña al personaje (<i>El tercer hombre</i>)	El espacio precede al personaje (<i>Metrópolis</i>)	Espacio fractal, autónomo frente al personaje (<i>Hannah</i>)
Narrativa	Secuencial Mitológica Modal (alética, deóntica, epistémica, axiológica) (<i>High Noon</i>)	Anti-Narrativa (fragmentación, lirismo, etc.) (<i>Hiroshima</i>)	Simulacros de narrativa y metanarrativa (<i>Rosenkrantz & Guildenstern</i>)

Género	Fórmulas Genéricas (Policíaco, Fantástico, Musical, etc.) (<i>Amor sin barreras</i>)	El Director precede al Género (<i>Touch of Evil</i>)	Itinerante, lúdico, fragmentario (fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos) (<i>Terciopelo azul</i>)
Intertextos	Implicitos (<i>The Color Purple</i>)	Pretextuales Parodia Metaficción (1941)	Architextuales Metaparodia Metalepsis (<i>Purple Rose of Cairo</i>)
Ideología	Anagnórisis Teleología Causalidad Espectacularidad (<i>Representación</i>) Presupone la existencia de una realidad representada por la película) (<i>Double Indemnity</i>)	Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición (<i>Anti-Representación</i>) Relativización del valor representacional de la película (<i>Blow Up</i>)	Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno (<i>Presentación</i>) Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad (<i>American Beauty</i>)
Final	Epifánico: Una verdad resuelve todos los enigmas (<i>Intriga internacional</i>)	Abierto: Neutralización de la resolución (<i>Sin aliento</i>)	Virtual: Simulacro de epifanía (<i>Brasil / Zoot Suit</i>)

Examinemos a continuación el perfil de cada una de estas formas de cine a partir de las características de cada uno de los componentes semióticos que lo constituyen.

Cine Clásico: La Narrativa Tradicional

El cine clásico es el cine espectacular por antonomasia, es decir, el cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado los elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine.

Para considerar la presencia simultánea de prácticamente todos los componentes del cine clásico podríamos pensar, en términos muy generales, en películas como *M el maldito* (Fritz Lang, 1932), *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934) y *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1962).

El inicio en el cine clásico corresponde a lo que los formalistas rusos llamaron *narración*, es decir, el paso de un plano general a un plano de detalle. Esta convención proviene directamente de la novela decimonónica, que es el género narrativo más complejo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Este inicio cumple la función de anunciar, de manera implícita, la conclusión de la narración, cumpliendo así lo que Roland Barthes ha llamado *intriga de predestinación*, la cual a su vez puede ser explícita o alegórica.¹²⁹

La composición de las imágenes cumple una función representacional, es decir, es consecuencia del supuesto de que la narración es la representación de una realidad preexistente, y que esta representación es fiel a la naturaleza de esa realidad. Por eso mismo, la composición visual es estable (horizontal, omnisciente, selectiva y desde la perspectiva de un espectador adulto). Responde de manera puntual a lo que Rudolf Arnheim ha llamado, al referirse a la pintura renacentista, *El poder del centro*.¹³⁰

El sonido cumple una función didáctica, de tal manera que acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente, en ocasiones anunciando algún sentido que el personaje ignora en ese momento, pero que está definido por las reglas del género al que pertenece la historia. En otras palabras, el uso del sonido crea consonancias simultáneas o resonancias diferidas con el sentido que tienen las imágenes visuales.

La sucesión de imágenes es causal, es decir, sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario. En ese sentido, la edición es metonímica, es decir, el sentido de cada imagen se confirma al establecer la relación que ocupa con las demás, y sigue un orden hipotáctico, es decir, un orden que no puede ser fragmentado o suspendido, pues de este orden sucesivo depende la consistencia unitaria de la narración.

¹²⁹ La intriga de predestinación (como prefiguración narrativa del final) es un concepto propuesto por primera vez en el estudio de Roland Barthes sobre las novelas de Balzac, en *S/Z*. México, Siglo XXI Editores, 1980 (1970). Su extrapolación a la narrativa cinematográfica se encuentra, por ejemplo, en el trabajo de Jacques Aumont *et al.*: “La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos de la película, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos, la resolución esperada”, en *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1983, 125.

¹³⁰ Rudolf Arnheim: *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma, 1984 (1982).

La puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas de la narración, de tal manera que el espacio acompaña al personaje. Esta preeminencia del personaje sobre la puesta en escena otorga unidad dramática a cada secuencia, y propone una lógica fácilmente reconocible por el espectador, al reproducir las convenciones de los arquetipos del héroe, su antagonista y los demás personajes.

La estructura narrativa está organizada secuencialmente, de tal manera que la historia y el discurso coinciden puntualmente. Y esta secuencia corresponde, en la mayor parte de los casos, a las doce unidades estructurales de la narrativa mítica, precisamente en la secuencia estudiada por la antropología cultural: presentación del mundo ordinario, llamado a la aventura, aparición del sabio anciano, presentación del mundo especial, adiestramiento del candidato, las primeras heridas, visita al oráculo, descenso a los infiernos, desaparición del sabio anciano, salida de los infiernos, prueba suprema, y regreso al hogar.

Las fórmulas genéricas, especialmente aquellas que adquirieron una estructura más elaborada y estable a partir de la década de 1940 en el cine norteamericano, tienen preeminencia sobre la naturaleza de cada personaje, de tal manera que cada uno de los personajes cumple una función precisa en la lógica del género al que pertenece la película.

Los mecanismos de intertextualidad, inevitables en toda forma de arte surgida a partir del siglo XX, son utilizados aquí de manera implícita, a menos que el tema de la historia sea precisamente la puesta en escena de una producción cinematográfica.

El final narrativo es epifánico, es decir, es totalmente concluyente y relativamente sorprendente para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico. Esta estructura consiste en la presencia simultánea de dos historias, una de las cuales es evidente y la otra está oculta.¹³¹ La revelación del sentido se encuentra en la historia implícita, que se hará explícita al final de la película. A esta revelación de la verdad narrativa la llamamos *epifanía*, y su presencia se apoya en el principio de *inevitabilidad en retrospectiva*, de tal manera que, al resolver todos los enigmas, el final parece inevitable y necesario.¹³²

La ideología que da consistencia a todos estos componentes es de carácter teleológico, es decir, el presupuesto de que todo lo que se narra lleva necesariamente a una

¹³¹ Véase la nota 97.

¹³² Ver, por ejemplo, el capítulo "Inevitability in Retrospect", en el trabajo de Rust Hills: *Writing in General, and the Short Story in Particular*. Boston, Houghton Mifflin, 1977, 24-26.

conclusión única e inevitable. Por lo tanto, la visión del mundo propuesta en el cine clásico es la de llevar al protagonista a la anagnórisis (el reconocimiento de su verdadera y hasta entonces oculta identidad) a partir de una lógica causal y presentada como natural.

Por otra parte, el cine clásico presupone que antes de la existencia de la narración pre-existe una realidad que puede ser narrada de manera idónea, y que puede ser representada con los recursos cinematográficos. Esta representación tiene como finalidad espectacularizar el relato, de tal manera que se resaltan los elementos más importantes de acuerdo con una economía narrativa derivada de las convenciones genéricas e ideológicas previamente elegidas.

En síntesis, el cine clásico tiene un inicio narrativo con intriga de predestinación, imágenes con una composición estable, sonido didáctico, edición causal, puesta en escena que acompaña a los personajes, organización narrativa de carácter secuencial con un sustrato mítico que se atiene a las fórmulas genéricas, su intertextualidad es implícita, y el final es epifánico. Todo ello es consistente con una ideología teleológica y espectacular, donde se presupone la existencia de una realidad que es representada por la película.

El cine clásico, al tener una naturaleza espectacular y didáctica, puede ser disfrutado por cualquier espectador, independientemente de su experiencia personal y cinematográfica, y se apoya en los elementos específicos de la tradición genérica y cultural. Su lector implícito es cualquier espectador que desea ver una narración audiovisual de carácter tradicional, espectacular y efectiva.

El cine clásico puede ser explicado desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje de Emmanuel Kant, para quien el lenguaje es una herramienta convencional que nos permite experimentar la realidad a través de las mismas convenciones que le dan sentido. El cine clásico reproduce las convenciones que dan sentido a una realidad que es presentada precisamente a través de las convenciones del lenguaje cinematográfico.

Cine Moderno: La Tradición de Ruptura

El cine moderno es lo opuesto del cine clásico. Cada película moderna está diseñada para mostrar la visión particular de un artista individual, en oposición a las reglas de la tradición genérica a las que todo director de cine clásico se sujeta. La naturaleza del cine

moderno consiste en la ruptura con la tradición anterior, así sea la tradición de ruptura del mismo cine moderno. Por definición, no puede haber ninguna regla para la creación de una película moderna, aunque pueden reconocerse algunas formas de ruptura que llegan a coincidir en algún momento de la historia del cine (como el Neorrealismo Italiano en la década de 1940, la Nueva Ola Francesa en la década de 1960, el Nuevo Cine Alemán en la década de 1970 o el Nuevo Cine Mexicano en la década de 1990). Evidentemente, el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente contingente.

Algunas películas donde están presentes casi todos los componentes que llamamos modernos podrían ser: *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1942), *El perro andaluz* (Luis Buñuel, 1927) y *Mullholland Dr.* (David Lynch, 1998).

El inicio en el cine moderno tiende a corresponder a lo que los formalistas rusos llamaron un inicio descriptivo, que es definido por ellos como el inicio en un plano muy cerrado para después pasar a un plano más abierto. Este inicio puede ser desconcertante y confuso para el espectador, lo cual intensifica la sensación de estar entrando a un espacio caótico en el cual no existe necesariamente un orden secuencial. Este inicio, en consecuencia, carece totalmente de intriga de predestinación, por lo que no necesariamente tiene relación con el final.

Los recursos visuales del cine moderno, en la historia del cine, han sido una neutralización de la instancia editorial con el empleo sistemático del plano-secuencia, el incremento de la polisemia visual al emplear una gran profundidad de campo, y el empleo de técnicas expresionistas, surrealistas o cualquier otra forma de ruptura de las convenciones objetivistas del cine tradicional.

El sonido cumple una función asincrónica o sinestésica, es decir, precede a la imagen o tiene total autonomía frente a ella. Así ocurre, por ejemplo, en secuencias que son editadas para coincidir con la duración de un formato musical previo. También ocurre cuando la imagen no corresponde deliberadamente con la banda sonora o cuando hay otras formas de asincronía, todo lo cual neutraliza el posible sentido dramático de la imagen. En otras palabras, el uso del sonido tiene la intención de crear disonancias simultáneas o resonancias sinestésicas en relación con las imágenes visuales. Este empleo, alejado de la función didáctica que cumple el sonido en el cine clásico, puede ser considerado como un

uso dialéctico (resonancias) o dialógico (disonancias) del sonido en relación con la imagen.

La edición es expresionista, de tal manera que no respeta las convenciones de la lógica causal, y suele ser paratáctica. En ese sentido, cada unidad narrativa puede tener autonomía en relación con las demás unidades del discurso cinematográfico.

En la puesta en escena, el espacio precede al personaje, y llega a tener autonomía o una total preeminencia sobre éste. El caso extremo en la historia del cine ha sido precisamente el expresionismo alemán de la década de 1910 a 1920, donde la actuación propiamente dicha se reduce al mínimo, y es desplazada por la puesta en escena, que adquiere una fuerza dramática muy persuasiva gracias a la naturaleza hiperbólica del escenario, el vestuario, la iluminación y la caracterización física de los personajes.

La estructura del cine experimental está sometida a una lógica anti-narrativa, por lo cual tiende a alterar la sucesión del tiempo cronológico y la estructura de naturaleza causal. La sucesión lógica y cronológica son sustituidas por la fragmentación o la iteración extremas, la dilatación hiperbólica de un instante o la trivialización de momentos dramáticos.

En el cine moderno el director tiene mayor peso que en las tradiciones genéricas, de tal manera que no existe ningún antecedente de lo que un director individual puede hacer con los recursos audiovisuales. Este fenómeno llevó a los críticos franceses, en la década de 1950, a hablar ya de un cine de autor, que no está sometido a las convenciones del cine tradicional, sino únicamente a sus propias necesidades expresivas de carácter individual, irrepetible e intransferible.

Las estrategias intertextuales características de toda estética de ruptura son la parodia y la metaficción. La primera tiene una naturaleza irónica y suele ser irreverente, y la segunda pone en evidencia las fronteras entre la realidad y las convenciones de toda representación. También encontramos diversas estrategias de citación, alusión o pastiche de textos o estilos específicos, pues el nuevo texto se contrapone a textos anteriores por medio de mecanismos de saqueo, ironización o implicación.

El final en el cine moderno es abierto, es decir, en él se neutraliza la resolución de los conflictos. Esta clase de final resulta de un rechazo a las convenciones epifánicas, es decir, a todo final que propone una respuesta definitiva a los enigmas que plantea la historia narrada.

La ideología que define al cine moderno se deriva de un distanciamiento de las convenciones de la tradición narrativa, y por ello se sustenta en una permanente ambigüedad moral de los personajes, una indeterminación del sentido último del relato, y una relativización del valor representacional de la película.

En síntesis, el cine moderno tiene un inicio descriptivo con ausencia de intriga de predestinación, la edición y la composición de las imágenes son expresionistas, el sonido es asincrónico o sinestésico, la puesta en escena tiene más importancia que el personaje, la organización estructural es anti-narrativa, la visión del director tiene preeminencia sobre las convenciones genéricas, los recursos intertextuales juegan con textos individuales y se manifiestan en forma de metaficción o parodia, y el final es abierto. Todo ello es consistente con una ideología de la indeterminación, que relativiza el valor representacional del arte.

El cine moderno, al tener una naturaleza irrepetible y autosuficiente, es resultado de una visión individual. Cada película moderna está dirigida sólo a un determinado tipo de espectador o a ningún espectador en particular. El lector implícito es aquel que está dispuesto a conocer la propuesta específica del director, y espera la presencia de propuestas alejadas de la tradición genérica o incluso cultural. En ese sentido es que toda película moderna forma parte de un proyecto artístico de naturaleza anti-espectacular.

El cine moderno puede ser explicado a partir de la filosofía empirista propuesta por Karl Popper, para quien el lenguaje es una ventana que permite ver realidades que, de otra manera, no podrían ser conocidas. El cine es así un instrumento semiótico para el conocimiento de diversas dimensiones de la realidad que no son evidentes en la experiencia cotidiana.

Cine Posmoderno: Juegos de Simultaneidad e Itinerancia

El cine posmoderno surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno.

Algunas películas en las que es posible reconocer prácticamente todos los componentes del cine posmoderno podrían ser *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y *Danzón* (María Novaro, 1982).

El inicio en el cine posmoderno consiste en una superposición de estrategias de carácter narrativo (de plano general a primer plano) y estrategias de carácter descriptivo (de primer plano a plano general). Esta simultaneidad o sucesión de estrategias puede depender precisamente de la perspectiva de interpretación que adopte el espectador al observar este inicio en relación con el resto de la película. Por ello mismo, una película puede ser considerada como posmoderna cuando su inicio contiene un *simulacro* de intriga de predestinación.

La imagen en el cine posmoderno tiene autonomía referencial, es decir, no pretende representar una realidad exterior ni tampoco una realidad subjetiva (o no solamente), sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma. Esto es evidente al emplear ciertos recursos de realidad virtual, pero también puede lograrse simplemente manipulando las imágenes con el fin de hacer evidente su naturaleza cinematográfica.

El sonido en el cine posmoderno cumple una función itinerante, es decir, puede ser alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica. Esta simultaneidad de registros propicia que la película pueda ser disfrutada por muy distintos tipos de espectadores, cada uno con expectativas y experiencias estéticas radicalmente distintas entre sí.

La edición es itinerante, es decir, puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que puede adoptar parcialmente una lógica secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista.

La puesta en escena puede ser llamada fractal, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de éste, con el cual establece un diálogo en el que adquiere una importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película.

La estructura narrativa está organizada como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa, de tal manera que cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, sino que también puede ser leída como una reflexión acerca de la película misma.

La lógica genérica tiene una naturaleza itinerante, y por lo tanto es lúdica y fragmentaria, lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos.

La naturaleza intertextual adopta estrategias como metalepsis y metaparodia, es decir, parodias simultáneas a más de un género o estilo (como en el caso de *Shreck*), y

yuxtaposición de niveles narrativos (*La amante del teniente francés*, *La rosa púrpura de El cairo*, *Fiebre latina*). Además, se adoptan estrategias de citación, alusión o referencia a reglas genéricas (lo que se conoce como architextualidad).

El final suele contener un simulacro de epifanía, por lo que puede ser considerado como virtual. Esto significa que, como ocurre en el resto de los componentes, el sentido del final depende del contexto de cada interpretación proyectada por cada espectador particular.

La ideología que subyace en el cine posmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas. Esta visión del cine supone que cada película construye un universo autónomo frente a la realidad exterior, y por lo tanto puede ser considerado como un ejercicio de *presentación* artística (en lugar de aspirar a la *representación* o a la anti-representación)

En síntesis, el cine posmoderno tiene un inicio simultáneamente narrativo y descriptivo acompañado por un simulacro de intriga de predestinación, la imagen tiene cierta autonomía referencial, el sonido cumple una función alternativamente didáctica, sincrónica o sinestésica, la edición es itinerante, la puesta en escena tiende a ser autónoma frente al personaje, la estructura narrativa ofrece simulacros de metanarrativa, el empleo de las convenciones genéricas y estilísticas es itinerante y lúdico, los intertextos son genéricos con algunos recursos de metaparodia y metalepsis, y el final contiene un simulacro de epifanía. Todo ello es consistente con una ideología de la incertidumbre, organizado a partir de un sistema de paradojas.

El cine posmoderno puede ser explicado a partir de la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein, para quien el lenguaje construye una realidad autónoma frente a la realidad que perciben nuestros sentidos. El cine es así un instrumento para construir realidades que no necesariamente tienen un referente en la realidad externa al espacio de proyección.

Estrategias del Cine Posmoderno

La estética posmoderna surge de dos posibles mecanismos de superposición: simultaneidad y alternancia. Es decir, una película es posmoderna ya sea cuando contiene simultáneamente elementos del cine clásico y elementos del cine moderno, o bien cuando

algún componente semiótico o algún segmento de la película son, alternativamente, de naturaleza clásica o moderna.

Las estrategias de simultaneidad producen narrativas con un alto grado de incertidumbre. Un primer mecanismo consiste en una narrativa clásica con elementos de narrativa moderna. Algunos ejemplos canónicos se encuentran en *Matrix*, cuya modernidad se hace evidente en la alteración de tiempo narrativo; en *Harry Potter*, donde el protagonista muestra sus habilidades al jugar un deporte intertextual –quidditch–, y donde hay numerosos juegos de metalepsis pictórica; en *Delicatessen*, donde hay abundantes imágenes expresionistas; en *Amnesia*, cuyas secuencias causales están organizadas asincrónicamente.

Un segundo mecanismo consiste en una narrativa moderna con elementos de naturaleza clásica. Algunos ejemplos canónicos se encuentran en *El espejo* (Tarkovski), que puede ser considerado como cine poético en el que se insertan escenas con un orden causal. El tercer mecanismo es la hibridación genérica, como en el cine donde conviven los actores humanos y los dibujos animados (*Cool World*, *Roger Rabbit*, *Looney Tunes*). Y otro mecanismo consiste en la hibridación estilística, como es el caso de *Blade Runner*, donde se fusionan las convenciones genéricas del film noir y la ciencia ficción.

Por otra parte, los mecanismos de itinerancia e indeterminación pueden presentarse cuando hay una narrativa clásica con momentos de narrativa moderna, como la secuencia onírica diseñada por Salvador Dalí en *Spellbound* de Alfred Hitchcock, o en la película francesa *Siempre la misma canción*, donde se exagera la convención del género musical, pues los protagonistas cantan en las situaciones más cotidianas.

Un segundo mecanismo consiste en la presencia de momentos de narrativa clásica en el cine moderno, como ocurre en la experimental *Citizen Kane*, estructurada con versiones alternativas de la identidad del protagonista. Por último, también encontramos alusiones genéricas, como en *Serial Mom* (donde se parodian las convenciones del melodrama norteamericano de la década de 1950) o las alusiones a películas anteriores, ya sea por medio del pastiche, el remake o la metaparodia. Éste es el caso del western norteamericano *Los siete magníficos* (como remake de *Los siete samurai*, de Akira Kurosawa) o la metaficción italiana *Nos amábamos tanto*, donde se presenta una recreación de la secuencia en las escalinatas de Odessa, de *El acorazado Potemkin* (1925).

Más Allá de las Tipologías: La Experiencia de Recepción

Al final de este recorrido podemos recordar que cada película es distinta a todas las demás, incluso cuando pretende asimilar y reproducir las convenciones de la tradición genérica a la que pertenece. Estas diferencias no sólo dependen del texto, sino también del contexto de cada lectura hecha por cada espectador en cada proyección. Pero además, cada uno de los componentes puede pertenecer a distintos regímenes semióticos en distintos momentos de una misma película. Esa diversidad es uno de los factores que nos llevan a ver la película siguiente, con la seguridad de que será una experiencia distinta de cualquier experiencia anterior. La película es distinta, pero también nosotros somos distintos al momento de verla por primera ocasión o al verla de nuevo.

De acuerdo con la lógica de la recepción, sabemos que no existen películas clásicas, modernas ni posmodernas, sino tan sólo lecturas contextuales de películas, en las que se reconocen determinados componentes de acuerdo con el contrato simbólico de lectura y las negociaciones que cada espectador realiza antes, durante y después de ver cada película. Ese proceso es siempre distinto de sí mismo, y este hecho nos recuerda que el cine, como fenómeno semiótico, es inevitablemente moderno.

2.3.4 La metaficción y las fronteras de la ficción cinematográfica

Metaficción y vida cotidiana

La reflexión semiótica que implica la existencia de la metaficción es parte substancial de todo proceso retórico, es decir, de todo proceso de comunicación. Sólo quien es capaz de reflexionar sobre su propio uso del lenguaje es capaz de comunicarse efectivamente. De ahí que la metaficción constituya un recurso retórico que sólo por un error de astigmatismo epistemológico ha sido considerado como una estrategia excepcional de comunicación. De hecho, podría pensarse que la metaficción es la condición *sine qua non* de la misma comunicación, pues sin su existencia sería impensable la confirmación o transformación de las convenciones del lenguaje.

La importancia del estudio de la metaficción, entonces, rebasa con mucho el terreno de la narrativa, y se inscribe en la vida cotidiana, en la medida en que toda verdad es una ficción. Por esta misma razón, la comunicación social está apoyada, cada día de manera más explícita, en una lógica reflexiva. Esto es lo que ahora se ha empezado a estudiar bajo el nombre de **meta-pop**, que no es otra cosa sino la presencia de la auto-referencialidad en la cultura de masas.¹³³

Cuando todos los procesos y productos de la comunicación social están sometidos a esta lógica, nos encontramos ante un fenómeno nuevo: la redefinición constante de la cotidianidad a partir de una reflexión sobre sus condiciones de posibilidad.

Limitaciones de las tipologías existentes

La metaficción ha sido estudiada, en general, en tres áreas principales: narrativa literaria, narrativa cinematográfica y lenguaje ordinario. Sin embargo, raramente han sido señaladas las similitudes entre las formas de metaficción de naturaleza literaria y las de naturaleza audiovisual. En este trabajo los ejemplos que presento son casi exclusivamente cinematográficos, con el fin de mostrar la presencia cotidiana de una de las más populares formas de metaficción. Sin embargo, los mecanismos señalados pueden ser reconocidos

¹³³ Michel Dunne: *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*. Jackson and London, University Press of Mississippi, 1992.

con igual frecuencia en la narrativa literaria y en el lenguaje ordinario.¹³⁴

La mayor parte de la crítica acerca de la metaficción (en cine y en literatura) terminan proponiendo modelos tipológicos, a pesar de que originalmente forman parte de una tradición de reflexión acerca de la naturaleza de la ficción y del lenguaje en general. Para mostrar este hecho es suficiente estudiar los estudios canónicos de Linda Hutcheon, Robert Alter, Lucien Dällenbach, Gérard Genette, Sarah Laufen, Jaime Rodríguez y Robert Stam, entre otros.¹³⁵

Esta situación parece ser parte substancial de los estudios sobre metaficción, de acuerdo con la idea de que “There can be no *theory* of metafiction, only *implications* for theory” (“No es posible producir una teoría de la metaficción, tan sólo reconocer consecuencias para la teoría literaria”).¹³⁶

Sin embargo, las tipologías existentes tienen varias limitaciones, que señalo a continuación:

a) Incluyen la totalidad de una película o una novela en una sola categoría, y por lo tanto no consideran los múltiples mecanismos metaficcionales que están presentes de manera simultánea;

b) por lo tanto, las categorías propuestas en ellas no son muy útiles al enfrentarse al análisis de películas o textos narrativos específicos, lo cual permitiría distinguir lo que les da su especificidad particular;

c) por otra parte, no incluyen las muy interesantes formas de metaficción producidas fuera de Europa y los Estados Unidos;

d) estas taxonomías no consideran la naturaleza de la metaficción corta y ultracorta

e) tampoco consideran el análisis de la metaficción cinematográfica

¹³⁴ Un caso extremo se encuentra en la literatura de vanguardia escrita en la década de 1920, como es el caso de *Cagliostro* (Vicente Huidobro, Chile), “La señorita Etc.” (Arqueles Vela, Guatemala- México) y “La casa de cartón” (Martín Adán, Perú), en los que se tematizan o se actualizan recursos propios del lenguaje cinematográfico.

¹³⁵ Véanse los títulos señalados en la nota 99. Aquí añado los trabajos de Robert Alter: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, The University of California Press, 1975; Sarah Laufen: “Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title”, Larry McCaffery (ed.): *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, Movements in the Arts, num. 2, 1986, 93-116; Jaime Alejandro Rodríguez: *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Santafé de Bogotá, Signos e Imágenes Editores, 1995.

¹³⁶ Linda Hutcheon, casi al inicio de su capítulo “Conclusions and Speculations” (153-162), en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London, Routledge, 1985 (1970), 155.

En esta parte sólo me centraré en este último punto, pues ya he discutido otros en la sección 2.2.4, y una discusión sobre el resto de los problemas señalados ocuparía un espacio mucho mayor.

Un ejemplo de las limitaciones señaladas se encuentra precisamente en la definición que ofrece Linda Hutcheon de metaficción posmoderna, ya que de manera deliberada se deriva de la lectura de novelas europeas, norteamericanas y canadienses. Cuando ella define a la metaficción posmoderna como historiográfica¹³⁷ es necesario observar los numerosos ejemplos de metaficción en el cine hispanoamericano o leer los cientos de cuentos metaficcionales producidos en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX para comprobar que no existe un solo ejemplo de metaficción historiográfica en ninguno de estos géneros (con tan sólo una o dos excepciones). Aunque Hutcheon engloba a los casos de metaficción hispanoamericana bajo el nombre de *narrativa barroca*,¹³⁸ esa denominación no resuelve el problema conceptual que su mera existencia pone en juego.

La discusión acerca de la naturaleza de la metaficción posmoderna en Hispanoamérica y en el resto del mundo, así como la discusión sobre las demás limitaciones de las tipologías existentes, derivadas de esta limitación, podría ser tema de otros trabajos.¹³⁹ A continuación me centraré únicamente en la propuesta de una tipología que no surja únicamente de la lectura de los materiales estudiados, sino que parta de un modelo más general, lo cual permite que pueda ser extrapolado a otros contextos de análisis, como la vida cotidiana o el lenguaje ordinario.

En otras palabras, en lo que sigue presento una tipología que podría ser considerada como una meta-tipología, en la medida en que puede ser utilizada para agrupar las categorías propuestas por las tipologías ya existentes en dos grandes estrategias retóricas, así como en su respectiva yuxtaposición para el caso de la puesta en abismo.

¹³⁷ Como ya fue señalado anteriormente (ver la nota 18), esta tesis fue presentada por la canadiense Linda Hutcheon en 1987, en el capítulo “Historiographic metafiction: ‘the pastime of past time’ de su libro *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London / New York, Routledge, 1988.

¹³⁸ La alusión a la narrativa barroca aparece en el primer párrafo de su propio trabajo *Narcissistic Narrative* (1970), al que ya se ha aludido anteriormente.

¹³⁹ Para esta discusión conviene tener presentes los materiales literarios que aquí se discuten. Véanse, por ejemplo, los materiales incluidos en la antología de cuentos metaficcionales hispanoamericanos: Lauro Zavala (ed.): *Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998.

Esta tipología propone que hay tres clases de estrategias metaficcionales en el cine, derivadas del modelo estructural de Roman Jakobson:¹⁴⁰

- a) *Metonímicas*: consistentes en el empleo de diversos procesos de *iteración con diferencia*
- b) *Metafóricas*: consistentes en el empleo de diversos procesos de *interpretación subtextual*
- c) *Puesta en abismo*, en cuyo caso se yuxtaponen diversas *estrategias metafóricas y metonímicas* en función de una auto-referencialidad tematizada

En lo que sigue presento la argumentación que justifica esta meta-tipología, y muestro cómo, por su naturaleza igualmente tipológica, no escapa a las limitaciones de todo modelo descriptivo.

La falacia de las tipologías tautológicas

La mayor parte de los estudios de carácter general realizados hasta la fecha sobre la metaficción en cine y literatura, en lugar de proponer modelos de análisis han propuesto **modelos** de carácter **tipológico**. Estos modelos aparentemente son muy útiles en términos generales, pues permiten reconocer los diversos **tipos** de textos metaficcionales. Sin embargo, es necesario contar con modelos de carácter más preciso, en los que se señale la existencia de diversas **estrategias** metaficcionales. La utilidad que podrían tener estos modelos resulta evidente al observar que en un mismo texto o en una misma película coexisten diversos mecanismos metaficcionales.

En otras palabras, en lugar de una **tipología externa**, que permita clasificar los textos en tipos, lo que se requiere son modelos de análisis que permitan realizar análisis de textos específicos. Un modelo con estas características consiste, precisamente, en el diseño de una **tipología interna**, no de los tipos de textos metaficcionales, sino de los recursos retóricos puestos en juego en cada texto particular.

La tipología externa más conocida es la propuesta por Linda Hutcheon (en su trabajo seminal de 1980), quien ha señalado la distinción entre la **metaficción tematizada**

¹⁴⁰ Este modelo binario es desarrollado por Michel LeGuern en *La metáfora y la metonimia*. Cátedra, 1985 (1973).

(explícita) y la **metaficción actualizada** (implícita), además de establecer una importante distinción entre la **metaficción diegética** y la **metaficción lingüística**.

Esta doble distinción es fundamental para reconocer que no solamente aquellos textos cuyo tema es la ficción pueden ser considerados como metaficcionales, sino que, en general, toda experimentación con las convenciones literarias puede ser considerada como un ejercicio metaficcional.

Pero más allá de su enorme poder de seducción, esta tipología conlleva un doble riesgo conceptual.

Por una parte, este modelo taxonómico permite pensar que toda ficción literaria puede ser considerada como metaficcional, en la medida en que, por su naturaleza creativa, todo texto narrativo necesariamente trasciende las convenciones lingüísticas, genéricas, ideológicas o incluso lógicas en las que sin embargo se apoya para poner en juego la posibilidad de construir un espacio narrativo. Me refiero aquí al conjunto de presupuestos formales y referenciales que hacen posible lograr el balance entre las dimensiones descriptiva y prescriptiva, balance que permite distinguir a cualquier discurso narrativo de otros géneros del discurso.¹⁴¹ Esto último significa que, llevado a sus últimas consecuencias, el principio taxonómico de este modelo pragmático legitima la idea de que **toda ficción es metaficcional**, sabiendo leer entre líneas los rastros de su naturaleza inevitablemente intertextual. Pero en el momento en el que una distinción lleva a la disolución de cualquier diferencia, el principio mismo de la tipología desaparece, y la lógica de la distinción tipológica deja de tener sentido. Esto es lo que llamo la **falacia tautológica**.

El otro riesgo derivado de esta tipología consiste, como ocurre con las tipologías internas (es decir, centradas en el reconocimiento de los elementos propios del género discursivo al que pertenecen), en que su utilidad termina siendo únicamente descriptiva. La mera clasificación de un texto como perteneciente a una u otra forma de metaficción no es suficiente para reconocer su especificidad textual, lo cual es o debería ser, en última instancia, el objetivo de todo análisis lingüístico, literario o cinematográfico.

Por otra parte, estas mismas tipologías internas (entre las que destaca por su

¹⁴¹ Paul Ricoeur: "Entre describir y prescribir: narrar", en la sección "El sí y la identidad narrativa", del estudio *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI Editores, 1996 (1990), 152-165.

exhaustividad la de Sarah Lauzen) están centradas en el reconocimiento de las estrategias retóricas de exageración, reducción, excentricidad o auto-conciencia explícita de trama, personaje, ambiente, tema, estructura, lenguaje o medio. Esta taxonomía tiene la limitación de permitir efectuar únicamente un reconocimiento de la estrategia retórica a la que se ven sometidos cada uno de estos elementos, es decir, estrategias tales como la exacerbación, la disminución, la eliminación, la sustitución o la multiplicación. Sin embargo, con el empleo de esta clase de tipologías no se llega a dar cuenta de la articulación que existe inevitablemente entre todos estos elementos durante la lectura del texto ni se llega a mostrar en qué consiste la especificidad estética de cada texto literario o cinematográfico. Esto es lo que llamo la **falacia descriptiva**.

Cómo construir un modelo meta-tipológico

En este trabajo propongo lo que podría ser considerado como una **meta-tipología**, pues a partir de ella sería posible agrupar diversas categorías señaladas en las taxonomías existentes. Sin embargo, es necesario señalar que ninguna tipología puede escapar, por su propia naturaleza, de la **falacia descriptiva** y de la **falacia tautológica**.

La lógica de este modelo es la del doble eje de combinación y sustitución desarrollado en su momento por Roman Jakobson. A partir de esta lógica sería posible proponer la existencia de dos tipos básicos de estrategias metaficcionales en cine y literatura: **estrategias metonímicas** y **estrategias metafóricas** de reflexividad y auto-referencialidad. En este modelo trataré únicamente aquellas formas de metaficción tematizada y explícita, pues ello evita las confusiones a las que lleva la disolución de las fronteras entre ficción y metaficción.

Por otra parte, la **puesta en abismo** que caracteriza a los textos que tematizan y convierten en objeto de la trama narrativa precisamente la creación del texto que se está produciendo, constituye un tercer tipo de metaficción, en la que simultáneamente se superponen elementos metonímicos y metafóricos, y por lo tanto constituye un caso especial de metaficción.

**Metaficción metonímica:
una retórica del fragmento y la combinación**

La retórica del fragmento y la combinación es, precisamente, la retórica del montaje cinematográfico. Esta lógica se apoya en los mecanismo de autotextualidad, es decir, de la iteración de fragmentos en el interior de la narración. Esto produce un mecanismo de **enmarcación** (*framing*), donde un fragmento de la narración permite explicar la totalidad en función de su relación con otros fragmentos del relato.

A partir de las estrategias metonímicas el espectador reconstruye la posible articulación entre totalidad y fragmento. Y de ahí deriva la lógica misma del análisis, propiciada por la estructura de la narración. Estos mecanismos se apoyan en el principio de la iteración, es decir, de la **repetición con diferencia**. Un estudio más general de estos mecanismos en la cultura posmoderna se puede encontrar en los trabajos de Umberto Eco, Gilles Deleuze, Omar Calabrese y Gérard Genette, entre muchos otros estudiosos de la intertextualidad itinerante.

Los principales mecanismos metaficcionales de naturaleza metonímica son los siguientes:

Iteración circular (Final como Inicio). Esta es la narrativa que se narra a sí misma (*self-begetting narrative*). El caso más característico es el de la historia que concluye en el momento en que el protagonista decide que va a narrar la historia que acaba de ser contada, como es el caso de *A la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*) de Marcel Proust o *Amator* (*El aficionado*) de Krzysztof Kieslowski. Al concluir la historia el lector descubre que lo que se ha narrado es la historia de la transformación del protagonista en el narrador de la historia, de la cual ha sido simultáneamente un testigo privilegiado.

Iteración diferida (Reciclaje de Nudos). Esta narración está construida como una constante repetición diferida de acontecimientos, donde cada repetición crea una diferencia, pues emplaza a un contexto distinto. Este es el caso de *India Song* de Marguerite Duras; *L'anne Dernière a Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*); *L'Homme Qui Ment* (*El hombre que miente*) de Alain Robbe-Grillet o *Rashomon* de Akira Kurosawa. En todos estos casos el espectador recibe numerosas versiones contradictorias y fragmentarias de una

historia que a su vez es muchas historias, parcialmente imaginadas, soñadas, inventadas o simplemente inexistentes

Iteración con variantes (Re-Enmarcación). Aquí el enmarcamiento es repetitivo (*reframing*) a partir de un modelo inicial. Esta es la función que cumplen las imágenes fijas en forma de postal con colores alterados que aparecen como capitulares al inicio de cada sección de *Contra las Olas* de Lars von Trier.

Iteración narrativa (Narrador Explícito). En este caso existe un narrador frente a la cámara, de naturaleza externa a la diégesis. Se trata de un observador de la acción, que conoce el final del relato epifánico y cuya función consiste en establecer una especie de suspenso y un ritmo regular al relato, de tal manera que el espectador puede tomar cierta distancia antes de la revelación conclusiva. Este es el caso de la vecina en *La Femme d'à Côté* (*La mujer de al lado*) de Francois Truffaut; de la voz en *off* del narrador ya muerto en *Sunset Boulevard*, y de la cámara misma en *Citizen Kane*.

Metaficción metafórica:

una retórica de la selección y la sustitución

La lógica de la selección y de la sustitución es, en esencia, la lógica de la intertextualidad. Por esta razón se puede afirmar que toda forma de metaficción puede formar parte de una estrategia intertextual. En lugar de enmarcación, los mecanismos de selección y sustitución se apoyan en la lógica de las **epifanías**, es decir, de la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual el lector o espectador se encuentra inerme, a disposición de la instancia narrativa.

Condiciones Detrás de la Cámara (Distanciamiento Brechtiano). Este es el mecanismo retórico más característico de la narrativa moderna. Lo que aquí está en juego es una ruptura de las reglas de verosimilitud. La cámara en *Zoot Suit* (*Fiebre Latina*) constantemente muestra las escenografías del relato, y sin corte directo pasa de una a otra. Esto mismo ocurre en la secuencia inicial de *Toute une Vie* (*Toda una Vida*) de Claude Lelouch, donde se muestra el momento en el que una mujer pasea por la plaza pública y se congela esa imagen para mostrarla en la cabecera de la cama de la misma mujer en el

momento de dar a luz el hijo del fotógrafo. O la secuencia final de *E la Nave Va (Y la nave va)* de Federico Fellini, donde se muestra que las olas que hemos visto durante el hundimiento del Titanic son parte de una escenografía montada *ex professo*.

Historia Detrás del Personaje (Epifanía del Rol). En este caso el actor sale de su personaje y se dirige directamente al espectador, interpeándolo precisamente en su calidad de espectador. Esto ocurre durante un momento en *A Bout de Souffle (Sin Aliento)* cuando el personaje de Jean Paul Belmondo se dirige a nosotros para comentar acerca del personaje de Jean Seberg, que está conduciendo el auto recién robado por él: “¿No les dije que ella es adorable?” Y ocurre constantemente en *Tout Va Bien (Todo va bien)*, *Sympathy for the Devil (Simpatía por el diablo)* y *Prénom: Carmen (Carmen)*, todas ellas de Jean-Luc Godard.

Autor Detrás del Narrador (Narrador Ultimo). El director se presenta en algún momento detrás de la cámara, rompiendo la frontera de la cuarta pared. Este es el caso de *Interview (La entrevista)* de Federico Fellini.

Ficción Detrás de la Realidad (Metalepsis). La metalepsis es la yuxtaposición del plano ficcional y el plano referencial, como otro mecanismo de disolución de fronteras ficcionales. Este es el caso más frecuente de meta ficción en el cine contemporáneo, y generalmente tiene un carácter muy irónico frente a las convenciones genológicas. El caso paradigmático es *The Purple Rose of Cairo (La rosa púrpura del Cairo)* de Woody Allen. Otros ejemplos importantes son *Last Action Hero (El último gran héroe)* de John McTiernan (donde el actor Arnold Schwarzenegger constantemente se parodia a sí mismo hasta el límite de la hipérbole); *Gremlins 2*, donde los mismos gremlins intervienen en la sala de proyección, haciendo creer que se ha quemado la película que el espectador está viendo; *Roger Rabbit* y *Cool World*, donde se yuxtaponen seres animados y seres humanos, dibujos pertenecientes a distintas compañías de animación, géneros narrativos clásicos como el policiaco y el western, etc. El caso más interesante, todavía en el cine mudo, es el de *Sherlock Jr.* de Buster Keaton, las parodias de Mel Brooks a los géneros clásicos, y los juegos irónicos del grupo Monty Python, donde el protagonista sale de la pantalla para encontrarse con los espectadores y con personajes de las películas que se están filmando en otras salas de rodaje.

En todas estas estrategias meta ficcionales resulta claro que constantemente creamos

ficciones para dar sentido a la realidad. Y estas estrategias ponen en evidencia este hecho, en el que se apoya la **suspensión de incredulidad**.

La puesta en abismo como apuesta total

Existe un mecanismo de reflexividad que permite yuxtaponer las estrategias metafóricas y metonímicas, y consiste en la narración que tiene como objeto último su propia existencia. Este es el caso de *8½* de Federico Fellini o el documental *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*) de Jean Rouch.

Observaciones conclusivas

Todos estos mecanismos reflexivos son parte de un modelo que no necesariamente tiene una interpretación única. La tipología presentada aquí permite establecer el análisis de textos concretos y reconocer su especificidad. Sin embargo, es posible retomar en este contexto la falacia tautológica, pues todo texto ficcional puede ser leído como metaficcional, y su reconocimiento como tal depende de la **itinerancia de las interpretaciones**, es decir, de la perspectiva de interpretación adoptada por el lector.

Esto es así porque la distinción entre ficción y metaficción depende de un sistema de convenciones de lectura que pueden ser puestas en evidencia precisamente debido a la naturaleza reflexiva de los textos metaficcionales.

Queda por elaborar, entonces, un sistema de análisis que escape de la falacia tautológica y de la falacia descriptiva, y que permita elaborar análisis de textos metaficcionales en los que se haga justicia a su naturaleza paradójica, pues en todo texto metaficcional coexisten las dimensiones de la ficción y la anti-ficción.

2.3.5 Para analizar la minificción audiovisual

Minificción visual, sonora y audiovisual

La posibilidad de estudiar formas de la brevedad extrema en terrenos poco explorados desde una perspectiva genérica en la cultura contemporánea abre un terreno muy productivo para la investigación interdisciplinaria. En otras palabras, con las herramientas de análisis textual surgidas del estudio de la minificción literaria como un género nuevo, distinto de cualquier otra forma de escritura breve, ya es posible estudiar la especificidad expresiva y comunicativa de los diversos géneros artísticos de naturaleza secuencial y de brevedad extrema, ya sea en el terreno de la **narrativa gráfica** (como las tiras de historieta o las historietas que ocupan una página completa), o bien en el terreno de la **narrativa musical** (como la melodía de una balada popular o de un cántico espiritual) o en el terreno de la **narrativa audiovisual** (lo cual incluye a la animación experimental, los cortometrajes ultracortos, la publicidad televisiva, los videoclips musicales, los créditos de largometrajes y los trailers cinematográficos).

Minificción, metáfora y metonimia

Si las características genéricas fundamentales de toda minificción son su cortedad extrema y su carácter poético, estas dos características (brevedad y poeticidad) son producidas, respectivamente, por un alto grado de metonimización (en forma de alusiones, implícitos y elipsis) y por un alto grado de metaforización (en forma de alegorías, paralelismos y sustituciones).

Ambos mecanismos de producción genérica (metonimización y metaforización, es decir, condensación narrativa y sustitución alegórica) definen también lo que podríamos llamar *minificción audiovisual*, la cual puede adoptar diversas formas, que van de los teasers o trailers cinematográficos (es decir, avances del contenido narrativo de un largometraje de ficción) a los videoclips musicales, los cortometrajes publicitarios y la animación experimental, todos los cuales tienen también una extensión extremadamente breve (menor a tres minutos).

En aquellos géneros cuya finalidad es comercial (invitar a un posible consumidor a adquirir el producto anunciado), el recurso dominante es la metonimización, mientras que en la minificción literaria y audiovisual de naturaleza artística (como es el caso de la animación experimental) el recurso dominante es la metaforización.

A continuación se señalan los principales mecanismos de naturaleza metafórica y metonímica en la minificción audiovisual, señalando los lineamientos que podrían ser considerados para cartografiar un terreno de la producción artística y medial que espera ser explorado por los investigadores de la cultura contemporánea.

Metáfora y metonimia en la animación experimental

Veamos un ejemplo de animación experimental, y cómo sus recursos llegan a ser incorporados en la publicidad comercial.

La animación artística es el cortísimo metraje de animación con plastilina elaborado por la artista norteamericana Joan Grantz en el lapso de varios meses, y cuya duración es de un minuto y treinta segundos. Se trata de *Mona Lisa Descending a Staircase* (Mona Lisa descendiendo una escalera, 1992), donde se metaforizan los rasgos estilísticos de varios artistas famosos.

En este corto se presentan en versión animada varios retratos y autorretratos de 35 artistas del canon europeo, como Edvard Munch, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Edgar Degas, Edouard Manet, Amadeo Modigliani, Paul Gauguin, Henri Matisse y Claude Monet. En el título mismo de este corto se conjunta un retrato de Leonardo da Vinci con uno de Marcel Duchamp. En este corto cada uno de los retratos se distorsiona hasta metamorfosearse en el siguiente retrato, sin ningún orden lógico o cronológico. Esta transformación es de carácter metonímico, al establecerse una relación arbitraria de contigüidad entre un retrato y el siguiente de la serie.

Así, hay una metonimización de periodos y estilos artísticos, que son asociados sin ninguna lógica que no sea la que decide la directora al crear una serie arbitraria de metamorfosis sucesivas. Y al mismo tiempo, podemos observar una metaforización de los rasgos estilísticos de cada artista, que está representado por la imagen más comúnmente asociada con su trabajo (*El grito* de Edvard Munch; *Olympia* de Edouard Manet;

autorretratos de Amadeo Modigliani y Vincent van Gogh, y por supuesto, *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, y *Desnudo descendiendo una escalera* de Marcel Duchamp, entre otros).

Este juego se utiliza de una manera lúdica en el corto publicitario de la compañía Trattoria para la cerveza brasileña Antartica. El corto, con duración de 30 segundos, tiene el título *50 maneras de beber una cerveza*, y en él observamos cómo un hombre sentado frente a la mesa de un bar empieza a beber una cerveza. Después del primer sorbo, este hombre se transforma en algo distinto, gracias a la animación. Y al continuar bebiendo hasta terminar la botella de cerveza, observamos una serie de transformaciones sucesivas en doce diversos estilos característicos del arte moderno del siglo XX.

El corto está formado, entonces, por cuatro etapas bien diferenciadas: fase de reconocimiento (al dar el primer sorbo y manifestar con un gesto de admiración la sorpresa que le causa el sabor de la cerveza); fase de confirmación (al voltear la cabeza a ambos lados, en un deseo de compartir su sorpresa con los otros); fase de consumación (cuando la promesa contenida en el primer sorbo se confirma al beber el resto de la botella), y fase de satisfacción (al manifestar la satisfacción con una mirada apreciativa hacia la bebida y con otros gestos de carácter epifánico y terminativo).

Esta sensación de plenitud gustativa (que rebasa la mera experiencia física y adquiere connotaciones metafóricas) puede manifestarse con una amplia gama de posibilidades gestuales, que van de una sonrisa discreta al eructo estruendoso.

La secuencia narrativa que acaba de ser descrita es un modelo natural para el orden de una narración canónica, pues se inicia con un prólogo de carácter catafórico (fase de reconocimiento) y concluye con un epílogo de carácter anafórico (la fase de satisfacción).

Ahora bien, el sentido metafórico de esta secuencia está implícito en la película estudiada, pero se desarrolla de manera explícita en la minificción publicitaria. Por esta razón, a continuación hago una descripción detallada del contenido de la secuencia correspondiente, aunque ésta tiene una duración de apenas diez segundos.

Descripción efrástica de la secuencia metafórica

La minificción publicitaria propuesta para su análisis contiene las 4 fases secuenciales señaladas, estableciendo la transición de una a otra de manera enfática (a través de la música), si bien la segunda fase es muy breve mientras que la tercera es la más espectacular.

Veamos con detenimiento la organización secuencial de la minificción publicitaria. Podemos dividirla en tres partes, que corresponden a un Prólogo (con duración de diez segundos), la Secuencia Metafórica propiamente dicha (con duración de quince segundos) y un Epílogo (con duración de cinco segundos).

Aquí vale la pena señalar que aunque el ritmo de la música que acompaña las imágenes en cada una de esta tres partes es distinto, sin embargo en el prólogo está formada por siete compases, que concluyen con la interjección del bebedor, mientras que la secuencia metafórica (con una duración y complejidad mayor) también está formada por siete compases, lo cual da al conjunto un cierto equilibrio en su conjunto.

El **Prólogo** nos muestra la transformación catafórica inicial del bebedor, que consiste en una primera animación de colores diversos, a la vez borrosos y vibrantes.

Veamos ahora cuáles son las doce transformaciones sucesivas de la imagen del bebedor que transcurren en los siguientes quince segundos:

1. **Infantil.** Después de beber el primer sorbo, cuando el bebedor decide consumir toda la cerveza, su imagen se transforma en una animación que parece estar dibujada con lápices de colores, los cuales parecen connotar una felicidad inocente, bautismal.
2. **Comic.** Inmediatamente después, el bebedor se convierte en una caricatura de sí mismo, lo cual connota su paulatina relajación y su alejamiento de la formalidad cotidiana, con la camisa ligeramente desabotonada.
3. **Giacometti.** La anamorfosis de los rasgos del bebedor lo aproximan al estilo de los retratos anoréxicos del artista italiano. Esta transformación coincide con un cambio en los colores originales (saco azul, corbata roja) por otros cada vez menos convencionales (saco verde, corbata café), lo cual connota un estado de ruptura con la norma cotidiana).

4. **Schiele.** El estilo anterior, en colores opacos y trazos finos, se transforma en lo contrario (colores chillantes y trazos gruesos), al estilo del pintor austriaco Egon Schiele. Ahora el bebedor tiene el saco rojo, la corbata verde y el pelo pajizo.
5. **Picasso (retratos).** Ahora la imagen corresponde al estilo de los retratos de mujeres hechas por Picasso durante la guerra civil española, es decir, una mujer robusta con inequívocos trazos curvos y suaves, en colores apastelados (el azul y el rojo de la imagen originaria), con el cabello rubio y ondulado, movido por el viento.
6. **Picasso (Avignon).** La imagen anterior es sustituida por el torso desnudo de un hombre atlético, monocromático y cuyo rostro tiene rasgos africanos (lo cual corresponde a la etapa picasiana de influencia africana de *Las señoritas de Avignon*).
7. **Picabia.** La siguiente transformación nos muestra una imagen cubista, que consiste en la superposición de distintos fragmentos de la figura del bebedor, cada uno de los cuales corresponde a distintas perspectivas y distintos momentos, presentados aquí de manera simultánea y en superposición fragmentaria.
8. **Miró.** Esta imagen es un collage formado por el montaje de varios colores y tamaños, en cada uno de los cuales hay varios trazos geométricos.
9. **Mondrian.** Esta imagen del bebedor es estrictamente artística; está formada por pequeños rectángulos cromáticos superpuestos, y es característica de la modernidad urbana.
10. **Manhattan.** Un saco amarillo con grandes triángulos de color naranja y unos trazos firmes y rápidos recuerdan el estilo gráfico de la década de 1950, utilizado para ilustrar revistas como *Harper's* y *New Yorker*, y que también apareció en numerosas animaciones de la época.
11. **Elefante Rosa.** Ésta es una broma visual de naturaleza metonímica, pues es una alusión humorística a la alucinación que el bebedor podría tener si continuara bebiendo indefinidamente.
12. **Infantil (regresión).** Ahora los rasgos de un dibujo infantil (colores primarios, trazos desproporcionados, simplificación extrema de cabeza, cuerpo y extremidades) tienen la connotación de una regresión a una etapa infantil, como una posible consecuencia de la glotonería alcohólica.

Esta última imagen puede ser considerada como un Final Flotante, en la medida en que concluye la secuencia pero no concluye la minificción. La minificción, entonces, concluye en los últimos cinco segundos, es decir, con el Epílogo que se añade inmediatamente después de la secuencia metafórica, y a la que podemos considerar como un Final Enfático, que cierra de manera definitiva la minificción.

Metáfora y metonimia en el *trailer* cinematográfico

Estudiemos ahora un género específico de la minificción cinematográfica: el llamado *trailer*, que no es otra cosa que el material publicitario que se proyecta en las salas de cine antes de la proyección del largometraje programado, y que anuncia una película que será estrenada próximamente en la misma sala de proyección. Actualmente estos *trailers* se incluyen en las versiones en disco compacto.

El hecho más espectacular en la tradición del trailer es la distinción que puede establecerse entre la tendencia en los países europeos a elaborar *trailers* de carácter metafórico (es decir, *trailers* en los que no se incluyen fragmentos de la película anunciada) y la tradición que domina en el resto del mundo, de carácter metonímico (es decir, en los que se muestran avances tomados de la película misma).

En resumen, podemos observar una **tendencia europea a la metaforización**, es decir, en sólo aludir de manera indirecta y alegórica al contenido narrativo y audiovisual de la película anunciada, y la **tendencia americana a la metonimización**, es decir, a seleccionar las imágenes más significativas del contenido narrativo y audiovisual de la película anunciada.

Veamos dos ejemplos de metaforización en dos trailers de origen directa o indirectamente europeo: *Otto e Mezzo* (1956) de Federico Fellini, y *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

El trailer con el que se anunció *Ocho y medio* consiste en una serie de fotografías solarizadas en blanco y negro y alto contraste de la actriz principal (Monica Viti), acompañadas de algunos juicios de valor de los críticos italianos, así como la presentación de los créditos en blanco y negro, y una serie de frases aplicables a cualquier otra historia.

Se trata, entonces, de fragmentos sin ningún referente narrativo.

Se trata, así, de un *trailer* en el que hay un total alejamiento de cualquier sentido narrativo, y donde la metaforización funciona como suspensión de la secuencia sintagmática de la película.

Por otra parte, en el caso de la película *Dogville* encontramos un caso extraño. El director es danés, pero la película (escrita y filmada totalmente en Dinamarca) trata sobre una comunidad aislada de ciudadanos norteamericanos, y en ella todos los actores son norteamericanos. Tal vez esto explique el hecho de que existen dos distintos trailers: uno distribuido en Europa y otro distribuido en el resto del mundo. Este último contiene fragmentos de la película (que es marcadamente metaficcional y brechtiana), mientras que el trailer europeo no contiene ninguna alusión al contenido de la película misma. Se trata de imágenes en un recuadro pequeño, donde algunos actores que participan en la película fueron grabados en el momento de acudir a un espacio donde podrían hablar acerca de la filmación. Pero en lugar de hablar sobre la filmación, hacen comentarios sobre el hecho de que el foco del lugar está apagado. Así pues, se trata de otra forma de alejamiento extremo de cualquier alusión al contenido y a la forma de la película... lo cual alude indirectamente al sentido último de una película radicalmente experimental y a la vez radicalmente espectacular.

El *trailer* como género de la promesa

¿Cómo estudiar el *trailer*? Si consideramos que el *trailer* es un *género de la promesa*, será necesario empezar por el final. Es decir, el final de la película y el final de la experiencia de ver la película. ¿Tiene el *trailer* alusiones al final de la película? Y más aún, cuando el espectador ya ha visto la película, ¿se cumplió o no se cumplió la promesa contenida en el trailer? Este final puede ser o no ser epifánico, y la epifanía puede ser de dos tipos: epifanía narrativa (como resolución de los enigmas narrativos) y epifanía estética (como conclusión formal de la experiencia cinematográfica, generalmente establecida en la banda musical que acompaña los créditos).

Por otra parte, podemos preguntarnos cuál es el gradiente de narratividad que contiene el *trailer*. A mayor *metonimización* (y por lo tanto, a mayor contenido narrativo)

en el trailer, *es mayor el riesgo de decepción* que tendrá el espectador al ver la película, pues un *trailer* metonímico suele seleccionar los momentos visual y dramáticamente más espectaculares de la película. En ese sentido, un trailer densamente metonímico corre el riesgo de ser mejor que la experiencia de ver la película misma. En este caso extremo, la promesa (anunciada implícitamente en el *trailer*) rebasa a la experiencia concreta de ver la película.

Uno de los elementos de esta metonimización (además del final) es la intriga de predestinación, es decir, el anuncio (al inicio de la película) de la conclusión que tendrá la historia, así como la inclusión de algunos nudos dramáticos particularmente espectaculares.

Un tercer elemento a considerar es el gradiente de condensación ideológica, es decir, el subtexto narrativo que condensa el sentido de la promesa.

En síntesis, al estudiar un *trailer* conviene tomar en cuenta el balance logrado entre los componentes metafóricos y los metonímicos, es decir, entre lo que se muestra y lo que se sugiere. Así, es necesario reconocer el correspondiente gradiente de narratividad, contenido en estrategias tales como: 1) la intriga de predestinación; 2) los nudos dramáticos; 3) la iconización de las estrellas; 4) la epifanía narrativa; 5) la epifanía estética, y 6) la condensación ideológica, es decir, la síntesis de la promesa (generalmente formulada a través de una frase publicitaria que apela directamente al espectador).

A todo lo anterior conviene añadir el estudio de un elemento de naturaleza claramente metafórica: la fuerza persuasiva de la banda sonora, que constituye un subtexto de carácter estético e ideológico.

Reflexiones finales sobre la publicidad intertextual

En el estudio de la minificción extraliteraria es posible aprender mucho al estudiar el género más efectivo (y a la vez el más riesgoso) de la comunicación audiovisual, que es la publicidad televisiva, tanto de carácter comercial como político o ideológico.

Se podría proponer la hipótesis de que la publicidad es al lenguaje lo que la reproducción es a la sexualidad, en el sentido de que cumple una función utilitaria y está alejado de toda dimensión poética. Por ello mismo, en la tradición semiótica de los estudios sobre la publicidad es bien conocido el hecho de que los anuncios más efectivos son los que

tienen un carácter más prosaico y, por ello mismo, están más alejados de la dimensión artística y metafórica del lenguaje audiovisual.

Este hecho tiene como supuesto la distinción entre dos clases de producción publicitaria: la que alcanza una notable dignidad estética (y no cumple su función original) y aquella que únicamente logra su objetivo último, que es el mero estímulo del consumo anunciado (de un objeto, un candidato o una ideología).

Pero también podría plantearse la posibilidad de que existan dos tipos de recuperación de los mensajes publicitarios: la de aquellos receptores que se ven motivados a consumir un producto en la medida en que la publicidad es formalmente más sofisticada, con un mayor gradiente de juego intertextual y con una evidente carga metafórica, y aquellos otros receptores que se conforman con materiales más próximos al polo metonímico.

Sin duda, el primer tipo de consumidor pertenece a una abrumadora minoría en el espectro cultural. Pero podemos concluir estas observaciones señalando que así como puede haber una práctica reproductiva simultánea al goce de la sexualidad, sin duda también puede haber una práctica del consumo estimulada por el goce estético de una publicidad intensamente artística.

Y aunque es evidente que en ambos casos esta correlación es minoritaria, sin embargo podría pensarse que al haber un paulatino aumento de la tendencia al disfrute lúdico y responsable de la sexualidad, podría esperarse también un paulatino aumento de la tendencia al disfrute estético e igualmente responsable de la publicidad.

Esto sería tal vez una demostración irrefutable del poder simbólico de la metáfora.

Capítulo Tres

Modelos y estrategias de análisis en literatura y cine

3.1 El suspenso narrativo en literatura y cine

El suspenso es, sin duda, una de las estrategias retóricas más persistentes y ubicuas en la historia de la narrativa. Pretendo mostrar la pertinencia de la teoría del cuento para el estudio del lenguaje cinematográfico contemporáneo, y en particular la pertinencia de las estrategias del suspenso que están presentes en el cuento clásico para entender el poder de seducción de gran parte del cine contemporáneo. Un cine que, al ser posmoderno, recicla irónicamente las convenciones del cine clásico.

Del cuento al cine: forma y estructura

En lo que sigue parto del supuesto de que en nuestros días la forma narrativa con mayor poder de seducción es el cine. Y el cine, a su vez, debe ese poder a haber incorporado los elementos estructurales que definen al cuento corto, y muy especialmente los recursos del suspenso narrativo.

De lo anterior se deriva una observación con efectos prácticos: toda buena adaptación de una novela al cine consiste en reducir aquélla a la lógica y a las proporciones del cuento clásico, y en ser infiel a la naturaleza literaria de la narración original, de modo que responda a las propiedades del lenguaje cinematográfico.

Al iniciar estas notas con estas afirmaciones tomo como punto de partida el recurso narrativo llamado intriga de predestinación, que consiste en ofrecer desde sus primeras líneas la conclusión a la que se dirige el texto, en este caso de manera explícita.¹⁴²

Las similitudes entre el cine y el cuento son de dos tipos: formales y estructurales. Las formales son las más evidentes: están contenidas en lo que Poe, creador del cuento moderno y del cuento policiaco, llamó la unidad de impresión.¹⁴³ Las similitudes estructurales están centradas precisamente en el suspenso narrativo.

La unidad de impresión, que, por cierto, el cuento y el cine comparten con la poesía, está ligada a la extensión que debe tener el texto. Esta extensión, decía Poe, debe ser tal

¹⁴² “La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos de la película, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada”. J.Aumont *et al.*: *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1983, 125.

¹⁴³ Edgar Allan Poe: “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, trad. Julio Cortázar, 67.

que el relato pueda ser leído en una sentada y en un lapso menor a las dos horas. Ello significa, para el cuento, una extensión de no más de 15,000 palabras, y para el cine, de aproximadamente una hora y media de proyección.

Por supuesto, esta convención exige una gran economía de los recursos narrativos, y la relativa ausencia de digresiones, propias de la novela, lo mismo en el contenido que en elementos formales como el estilo y el ritmo textual.

Pero la similitud más importante entre el cuento corto y el cine clásico es estructural, y consiste en el empleo de las estrategias del suspenso narrativo. Al utilizar este término me refiero no solamente al sentido literal que tiene en la narrativa policiaca, sino además y en general, al sentido que tiene en la teoría narrativa contemporánea.

El suspenso narrativo: elementos básicos

¿Qué es, entonces, el suspenso narrativo? Básicamente, es un efecto de sentido producido en el lector o espectador de cine, que consiste en “un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración”.¹⁴⁴

En otros términos, si tomamos el efecto por la causa, el suspenso es “una estrategia para generar y mantener el interés” del receptor.¹⁴⁵

Así, entonces, resulta evidente que el suspenso es el elemento retórico crucial que define el poder de seducción de toda narración clásica.

Con el fin de mostrar cómo este elemento permite definir no sólo al cine sino también al cuento clásico, es necesario enumerar cada una de las características propias del cuento, señaladas por la teoría contemporánea: el cuento clásico se organiza textualmente alrededor del sentido epifánico de la anécdota, es decir, alrededor de la revelación súbita a la que acceden el lector y el protagonista en el momento climático del relato. Esta revelación, a su vez, puede encontrarse en un final sorpresivo pero coherente con el resto del relato, y que lleve al lector a tener la sensación de que este final era inevitable desde la perspectiva de las opciones posibles.¹⁴⁶

¹⁴⁴ J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*. London, New York, Penguin, 1973, 663.

¹⁴⁵ Joseph T. Shipley: *Dictionary of World Literary Terms*. Boston, The Writer, Inc., 1970, 321.

¹⁴⁶ Rust Hills: *Writing in General and the Short Story in Particular. An Informal Textbook*. Boston, Houghton Mifflin, 1977. Cf. esp. “Epiphany as a Literary Term”, “Inevitability in Retrospect” y “Ending”.

Estos tres elementos --la revelación epifánica, el final sorpresivo y la inevitabilidad en retrospectiva-- están determinados por las reglas del suspenso narrativo.

Como puede observarse, estos elementos no son exclusivos, aunque sí imprescindibles, para el relato policiaco, que no es otra cosa que una narración estructurada según el principio de un tipo particular de suspenso: el suspenso estructurado alrededor de la búsqueda (epistémica) de una verdad: el verdadero culpable del crimen.

El suspenso policiaco: estrategias retóricas

Todos sabemos que la narrativa policiaca es, entre todas las formas de empleo del suspenso narrativo, la más persistente y la que ha dado sus mejores resultados precisamente en el cine y en el cuento corto. En este punto de confluencia de estos tres intereses (suspenso, cuento y cine), podríamos preguntarnos ¿en qué consiste su fuerza de atracción? Tal vez todos lo sabemos, aunque sea de manera intuitiva.

En primer lugar, el tema central de todo relato policiaco es la muerte, lo cual es una preocupación vital para todos, y en segundo lugar (y esto es tal vez lo más importante) el lector no juega para ganar, sino para perder. Ambos elementos se integran en una experiencia de lectura muy específica. Al estar de por medio la forma por excelencia del suspenso, el lector termina por preservar su optimismo en la vida cotidiana, relativamente alejada del mundo azaroso y agudamente conflictivo del relato policiaco, y a la vez conserva la sensación de que existe una instancia (narrativa) capaz de ofrecer una respuesta satisfactoria a las preguntas más difíciles, es decir, que siempre existe la posibilidad de responder a enigmas que tienen en el fondo un enorme peso moral.¹⁴⁷

Esto es así, independientemente de que la historia sea una variante de la tradición norteamericana, donde la explicación del misterio se ofrece al final; o que se trate de un relato-enigma, propio de la tradición británica, donde el detective busca las claves a partir de las evidencias mostradas en la acción inicial.¹⁴⁸

Y bien, a partir de estas estrategias narrativas propias del relato policiaco, podemos definir en general los elementos comunes a la narrativa clásica, y en particular los

¹⁴⁷ Esta tesis está expuesta de manera convincente por Judith Schoenberg en “Agatha Christie: el ¿quién fue? o la malignidad del azar”, en *Texto Crítico* 4 (1976), Universidad Veracruzana, 78-88.

¹⁴⁸ Juan José Millás: “Introducción a la novela policiaca”, en E. A. Poe: *El escarabajo de oro y otros cuentos*. México, Red Editorial Iberoamericana, 1988, 9-31.

elementos comunes al cine y al cuento corto. Para ello, es necesario recurrir a los códigos temporales e irreversibles de toda narración (según la propuesta de Roland Barthes en su estudio sobre el realismo decimonónico): el código de las acciones, que debe seguir una lógica secuencial, en la que se habrá de restaurar un orden alterado al iniciarse el relato, y el código hermenéutico, que debe seguir una lógica epistémica, es decir, la lógica de la búsqueda y el develamiento de una verdad oculta para el lector, y que consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales “se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma”.¹⁴⁹

Por supuesto, lo que define una narración es la existencia de una serie de acciones; pero lo que hace de esta secuencia una aventura estética es, en gran medida, el juego con los enigmas del relato. Al estudiar el cine clásico y el cuento corto podemos reconocer las estrategias clásicas del suspenso: son las estrategias del misterio, el conflicto y la tensión.¹⁵⁰

Estrategias de reticencia: misterio, conflicto, anticipación y sorpresa

En el suspenso producido como resultado del misterio, el lector o espectador sabe que hay un secreto, aunque ignora la solución que puede tener. En este caso, el narrador compete con el lector, y debe sorprenderlo. Ello atrae la curiosidad de este último, y se resuelve por medio de la explicación del narrador o del personaje que cumple el papel del investigador en la historia. Este suspenso es propio del relato policiaco, que es la narrativa epistémica por excelencia.

En el suspenso definido por el conflicto se evoca la incertidumbre del lector o espectador acerca de las acciones de los personajes, y se resuelve por medio de las decisiones tomadas por ellos mismos. De estas decisiones, suspendidas por el narrador hasta el final, con el fin de mantener la atención del lector, depende la estructura básica del relato, y es el elemento fundamental que toda adaptación de la literatura policiaca al cine debe respetar para ser fiel a este elemento de seducción del texto literario.

Finalmente, en el suspenso definido por la tensión narrativa se provoca la anticipación del lector, la cual se resuelve por el cumplimiento de las expectativas. En este

¹⁴⁹ Roland Barthes: “Los cinco códigos”, en *S/Z*. México, Siglo XXI Editores, 1980 (1970). El código hermenéutico consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales “se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma” (14).

¹⁵⁰ Rust Hills: “Technique of Suspense”, en *Writing in General and the Short Story in Particular*, 37-43.

último caso, el lector o espectador es un cómplice moral del protagonista, y conoce una verdad que los demás personajes ignoran. Es decir, aquí el lector conoce el qué de las acciones, y el suspenso consiste en conocer el cómo, cuándo y por qué va a ocurrir lo anunciado. Ciertamente, esta forma de suspenso es la más compleja, y es también la que exige la mayor colaboración entre el narrador y el lector o espectador. De hecho, éste es el suspenso que caracteriza al cine de Hitchcock, que a su vez tiene como antecedente directo, en su variante aún más irónica, al *Edipo* de Sófocles.

A propósito del cine de Hitchcock, el semiólogo inglés Peter Wollen distingue entre suspenso (cuando el espectador conoce el secreto pero el personaje no), misterio (cuando el espectador no conoce el secreto pero sabe que hay un secreto) y sorpresa (cuando el espectador no sabe que hay un secreto hasta que súbitamente es revelado).¹⁵¹

Ahora bien, si toda historia suele utilizar estas estrategias de suspenso, las diferencias entre un relato y otro consisten en la manera de dosificar las formas de “frenado” de la solución del enigma original. Las formas de suspender esta solución son los bloqueos, los engaños, los equívocos y la presentación diferida de las respuestas.

De hecho, todo texto contiene uno o varios enigmas que es posible descifrar. Y mientras el código de acciones acelera el desarrollo de la historia, el código hermenéutico dispone revueltas, detenciones y desviaciones entre la pregunta y la respuesta, es decir, reticencias (morfemas dilatorios), que son, entre otros, los siguientes: el engaño (especie de desvío deliberado de la verdad), el equívoco (mezcla de verdad y engaño), la respuesta suspendida (detención afásica de la revelación) y el bloqueo (constatación de la insolubilidad).¹⁵²

Género y estilo: autoridad narrativa y narratorial

Todo cuento, lo mismo que toda película, es el espacio idóneo para el ejercicio del suspenso, pues, como ya se ha señalado, siempre cuenta dos historias: una explícita y aparente, y otra oculta, que es la que “realmente” cuenta.¹⁵³ Cada cuento y cada película parece contar una historia para, al final, sorprendernos con otra cuyo sentido quedó

¹⁵¹ Peter Wollen: “The Hermeneutic Code”, en *Semiotic Counter-Strategies. Readings and Writings*. London, Verso, 1982, 10-48.

¹⁵² Roland Barthes, *op. cit.*, 62.

¹⁵³ Ricardo Piglia, art. cit.

suspendido desde la formulación del enigma inicial, que debe ser resuelto al responder a la pregunta: “¿Qué ocurrió?”

A la relación que se establece entre la historia aparente y la historia profunda la llamamos “género”, y al tratamiento que reciben los temas de estas historias, “estilo”. Las diferencias en el empleo de las estrategias de suspenso determinan las diferencias que encontramos entre Poe y Borges, entre Conan Doyle y Chesterton, y entre Fritz Lang y John Huston o entre Hitchcock y Brian de Palma.

La espera, entonces, como condición fundadora de la verdad, define al relato como un “rito iniciático erizado de dificultades”,¹⁵⁴ lo mismo en cine que en literatura. Esta espera define la paradoja de toda narración, que consiste en que la transmisión de información que da al narrador la autoridad para narrar hace que éste pierda finalmente esta misma autoridad al concluir la narración, es decir, al haber agotado su información.¹⁵⁵

Hasta aquí he observado el suspenso en la narrativa clásica, es decir, en el cuento corto, cuyas reglas fueron explicitadas y practicadas por Poe y en el cine conocido en la literatura especializada como “cine clásico”, es decir, el cine de géneros cuyas convenciones cristalizaron alrededor de la década de 1940. Pero en el cine y en la narrativa contemporáneos, el suspenso se desplaza al juego entre la autoridad narrativa (basada en la duplicidad del narrador, que termina por sustituir la apariencia por una realidad, descubriendo el sentido de un enigma) y la autoridad narratorial (basada en la autorreferencialidad narrativa, centrada en las estrategias mismas de seducción, es decir, en exhibir ante el lector las reglas del juego entre cubrir y descubrir el enigma que da origen al relato). En otras palabras, en la narrativa contemporánea toda narración cuenta una historia (en la voz narrativa), pero también se cuenta a sí misma (en la voz narratorial).¹⁵⁶ Es decir, aquí se superponen el suspenso narrativo (que frena la solución de un enigma) y el suspenso narratorial (que frena la explicación acerca de cómo está construido el relato y qué otros textos están siendo aludidos).

¹⁵⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, 62.

¹⁵⁵ Ross Chambers: “Narratorial Authority and *The Purloined Letter*”, en *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 50-72.

¹⁵⁶ Ross Chambers, 1984, 52-53.

Del cine de autor al cine de la alusión

A partir de lo expuesto hasta aquí podría formularse una hipótesis de trabajo: si el género policiaco se inició en el cuento debido a su propia economía de recursos y a la proximidad del relato breve con las fuentes del suspenso,¹⁵⁷ las estrategias narrativas propias de este género serán el punto de partida para el desarrollo de los géneros narrativos del cine clásico, y no sólo para el cine policiaco.

Por otra parte, en el cine contemporáneo (surgido a partir de la década de 1980) seguimos aprendiendo a ver y a reconocer, en el espejo imaginario de la pantalla, los fragmentos de nuestra identidad cultural, en particular aquellos que provienen de las referencias y alusiones a películas que hemos visto, y a los textos que hemos leído, a las situaciones que hemos imaginado y, en fin, a los deseos que cotidianamente nos impulsan a actuar.¹⁵⁸

La interdiscursividad de la cultura contemporánea y, en particular, la relación irónica, retrospectiva y autorreferencial de las convenciones de distintos géneros (como el policiaco) y de distintos estilos (como el *noir*)¹⁵⁹ llevan al espectador a ser un observador de sí mismo y de sus formas de reconocimiento de los códigos morales y estéticos que estos cuentos y estas películas ponen en juego.

En los últimos años hemos podido observar el resurgimiento del cine policiaco, y su persistencia lo convierte en el género seminal de las estrategias de intertextualidad del cine contemporáneo. ¿Cuáles son algunas de las estrategias que adopta esta lógica de la alusión? Entre otras, podrían ser mencionadas las siguientes: adaptaciones recientes a clásicos de las tragedias *hard-boiled* (como *El cartero siempre llama dos veces* o *Muerto al llegar*),

¹⁵⁷ Este argumento se encuentra expuesto por G. K. Chesterton en sus artículos y conferencias sobre el relato policiaco. Por ejemplo, en “La narrativa policiaca”, incluido en la recopilación *La escritura del cuento*. Lauro Zavala (ed.) México, UNAM, 1997, 315-320. Por su parte, Margarita Pinto, en “La novela policiaca y su futuro”, cita un artículo de Joan Leita, sin ofrecer la fuente, en el que se concluye con la siguiente afirmación: “Sería bueno volver a los orígenes. La narración policiaca breve, original y trepidante es la mejor fórmula para no agotar definitivamente el género (...). Para seguir existiendo, la trama policiaca ha de abandonar la novela para brillar en la narración corta. Poco texto, pero bueno” (*Sábado de Unomásuno*, 13 de mayo de 1989). Véase también el trabajo canónico de J. L. Borges: “El cuento policial”, en *Borges oral*. Barcelona, Bruguera, 1983, 69-88.

¹⁵⁸ Noël Carrol: “The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)”, *October* 20 (1983), 51-81.

¹⁵⁹ La distinción entre el género policiaco y el estilo *noir* (con su carga expresionista) ha sido desarrollado por Paul Schrader en su ya clásico texto “El cine negro”, reproducido en *Primer Plano* 1 (1981), Cineteca Nacional, 43-53.

pastiches cuya circularidad es violentamente interminable (como *Hombre muerto no paga* o *Cuerpos ardientes*), condensaciones de los temas y el tono de denuncia política y moral del cine negro de fines de la década de 1940 (como *Barrio chino*, de Polansky, o *Los intocables*, de Brian de Palma), palimpsestos deliberadamente parciales de novelas enigmáticas (como *El nombre de la rosa*), desplazamientos de la televisión al cine y de los dibujos animados a la presencia de actores frente a la cámara, en el ambiente *noir* de fines de la década de 1930 (como *Roger Rabbit*), fusiones de elementos del *film noir* y la ciencia ficción en una búsqueda metafísica de la identidad (como *Blade Runner*), y reconversiones de espacios éticos y estéticos convencionalmente excluyentes entre sí (como *Blue Velvet* o *Lost Highway*).

Estas adaptaciones, condensaciones, pastiches, palimpsestos, desplazamientos, fusiones y reconversiones de diversas tradiciones genéricas y estilísticas del cine clásico obligan a redefinir y relativizar el concepto mismo de “género”.

Podría parecer entonces que después del cine de autor y del cine de géneros nos encontramos ahora ante un cine de la alusión y del fragmento, donde la parodia es emblemática de la mayor originalidad a la que podríamos aspirar, en este espacio definido por una intertextualidad creciente.

El suspenso de las interpretaciones

Cuando toda película es un muestrario de convenciones, cuando la estética contemporánea sigue la lógica del mosaico, y cuando el marco de referencia se vuelve más importante que aquello que exhibe en su interior,¹⁶⁰ el espectador tiene todo el derecho a convertir el texto cinematográfico o literario en un pre-texto para multiplicar sus posibles interpretaciones.

El verdadero suspenso en la narrativa contemporánea, el enigma por resolver en todo relato, ya no está en aquello que se narra (pues ya no hay una verdad única o relevante por descubrir), sino que se encuentra en la posibilidad de reconocer las fuentes utilizadas y

¹⁶⁰ Además de los trabajos de Umberto Eco (“La innovación en el serial”, en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988, 134-156) y Thomas A. Sebeok (“Entrar a la textualidad: Ecos del extraterrestre”, en *Discurso 7* (1985), UNAM, 83-90), podría mencionarse el caso paradigmático de *En Busca del Arca Perdida* (S. Spielberg, 1983), que, según Omar Calabrese, ha sido construida con más de 350 remisiones a otras obras cinematográficas y de otra naturaleza. Cf. O. Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989, 188.

las estrategias de estilización de las convenciones genéricas tradicionales, propias del cine y del cuento clásico, estrategias que convierten a toda película en un ejercicio neobarroco de la alusión itinerante.

Como puede verse, el cine contemporáneo y, muy especialmente, el cine que retoma elementos de la tradición policiaca o de la tradición *noir*, constituye, por su propia naturaleza enigmática y por el lugar central que en él ocupan las estrategias de suspenso, un espacio particularmente susceptible de registrar los cambios en la sensibilidad cotidiana y en la manera de ver el mundo y de recomponerlo imaginariamente.

3.2 Estrategias de la ironía narrativa en literatura y cine

A continuación se ofrecen algunas reflexiones sobre la ironía narrativa, especialmente en el contexto de la literatura y el cine. La pertinencia de estas reflexiones al estudiar la ficción posmoderna es evidente al reconocer que la yuxtaposición de elementos simultáneamente clásicos y modernos produce una estética de la paradoja, es decir, una estética de la ironía. Al respecto, podemos afirmar que la ironía es el *ácido retórico* que permite disolver las fronteras entre distintos géneros y tradiciones de la ficción.

La solución a los problemas que aquí se plantean depende, necesariamente, del análisis de las propias ficciones estudiadas, pues toda teoría debe surgir y transformarse a partir del análisis de los materiales de estudio. Lo anterior significa que la teoría ficcional, lo mismo en su formulación que en su aplicación crítica, debe estar sometida a las exigencias de la lectura planteada por la especificidad de cada obra. Esto determina una relación dialógica entre la formulación de un concepto y su reformulación a partir de la lectura crítica de las ficciones.

Se ha considerado la conveniencia de adentrarse en la lectura (o relectura) de un texto ficcional --y si éste es marcadamente complejo con mayor razón--después de haber explorado el terreno de la investigación teórica pertinente a su estudio, pues con ello esta misma lectura será menos ingenua, y se podrán formular con mayor precisión algunas preguntas que de otra manera podrán permanecer en el nivel de una mera intuición o una impresión de lectura.

La idea central que anima la vertebración de estas reflexiones y que le sirve de presupuesto es la siguiente: si la narrativa moderna recurre a la ironía como una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego.

Por otra parte, el estudio de las formas más complejas de la ironía, precisamente aquellas propias de la narrativa moderna, permite entender desde una perspectiva privilegiada, no sólo aquello que estas formas de la ironía exigen a su lector, sino también la visión del mundo. Las rupturas con la tradición y las contradicciones que definen a esta misma modernidad.

Un estudio de la ironía que considere todo lo anterior (el lector y las convenciones que el autor intenta cuestionar) debe partir del reconocimiento de que todas las formas de la ironía *yuxtaponen* las perspectivas de *hablantes, enunciados y situaciones*. En el caso de la ironía narrativa, estos tres términos pueden ser sustituidos, a *grosso modo* por los de *autor, texto y lectura*. Por ello, en todo lo que se leerá a continuación, se discuten, en ocasiones simultáneamente, tres niveles de análisis que son indisociables en el estudio de la ironía.

El primero de estos niveles es *casuístico* o formal, en él se identifican únicamente los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía. Se trata de un nivel puramente descriptivo, centrado en el estudio del propio texto, y que, a pesar de ser el que ha recibido más atención por parte de la crítica, resulta insuficiente por sí solo para el estudio de la narrativa experimental. Por estas razones, este nivel recibe escasa atención en este trabajo.

El siguiente nivel, *propositivo* o funcional, es aquel en el que podrán identificarse las intenciones del autor implícito, es decir, la visión del mundo y de la literatura que éste pone de manifiesto al emplear la ironía.

El último nivel, *dialógico*, requiere la identificación de las competencias que la presencia de la ironía presupone en el lector implícito, así como la identificación de las rupturas que la ironía suele establecer, especialmente en la narrativa moderna, frente a las formas de la continuidad textual (fragmentación, metaficción, etc.) e intertextual (parodia, alusión irónica, ironía “polifónica”, etc.).

Si bien la mayor parte de los estudios sobre la ironía se ha centrado en las *formas* que adopta y en las *funciones* que cumple, en los años recientes el propio desarrollo de la narrativa ha obligado a los especialistas a considerar las estrategias de *lectura* que exige la ironía de la narrativa moderna. Este trabajo apunta hacia el estudio de dicho problema.

El problema conceptual

La ironía parece ser ubicua. La podemos encontrar en cualquier texto, en cualquier género, en cualquier ideología. Como ha señalado Wayne Booth en su imprescindible *Rhetoric of Irony*, a la ironía la descubrimos “oscureciendo lo que es claro, mostrando el

caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación”.¹⁶¹

El problema inicial, entonces, de todo trabajo sobre la ironía, consiste en definir el concepto. ¿Qué es, pues, la ironía? Antes del siglo XVIII, nos dice el mismo Booth, la ironía era

Sólo un recurso retórico entre muchos otros, el menos importante de los tropos; al concluir el romanticismo, se había convertido en un gran concepto hegeliano (...) e incluso un atributo de Dios, y en nuestro siglo es un elemento distintivo de toda la literatura, o al menos de la buena literatura.¹⁶²

Aunque esta última frase deberá ser precisada, matizada y contextualizada,¹⁶³ por el momento conviene dejar de lado este problema y el desarrollo histórico del término para pasar directamente al reconocimiento de los términos que habrán de estar presentes en la discusión del concepto de ironía.

Empecemos por considerar la acepción más común del término. La forma más usual, y la que ha recibido la mayor atención por parte de la crítica (al parecer por su tradición retórica) es la llamada “ironía verbal”.¹⁶⁴ Un ejemplo aparentemente sencillo es el de un personaje que pronuncia la frase “¡Qué hermoso día!”, en el momento de entrar a su casa, empapado por el agua de la lluvia que cae en la calle.¹⁶⁵ Se trata, en principio, de la existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo (como ocurre en la paradoja), sino en la relación entre la proposición y lo aludido por ella. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa.

¹⁶¹ Wayne Booth: *A Rhetoric of Irony*, Chicago University Press, 1974, ix. (La traducción es mía).

¹⁶² *Ibid.*, 1. (La traducción es mía).

¹⁶³ Según Cleanth Brooks, lo que distingue a un texto poético de uno no poético es que el primero es “irónico”. Sin embargo, como ha demostrado Peter Roster (en *La ironía como método de análisis literario*. Madrid, Gredos, 1978), lo que Brooks llama “ironía” es equivalente a lo que Carlos Bousoño llama “elemento añadido”, como elemento propio de la poesía. Habría que añadir que no se trata de un elemento, sino de un *sentido* que depende del *contexto* discursivo en el que aparece, y que lo hace distanciarse del sentido convencional que tienen las palabras que conforman el poema.

¹⁶⁴ Por ejemplo, ésta es la acepción utilizada en el trabajo de P. Roster.

¹⁶⁵ Este ejemplo clásico, en contextos diferentes, ha sido discutido, con variantes, por W. Booth, C. Kerbrat-Orecchioni, Sperber & Wilson y otros.

Ahora bien, a lo anterior debe añadirse que sin la existencia de alguien que reciba el carácter paradójico, incongruente o fragmentario de algún aspecto del mundo, la ironía no llega a existir. Además, sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobrevive sólo un sentido literal.

Ya en esta aproximación preliminar, descriptiva, del fenómeno irónico, hemos reconocido las relaciones entre el autor y su enunciado y su referente, y la importancia decisiva del lector. Son precisamente estos aspectos los que habrán de discutirse con mayor detenimiento, al comentar, respectivamente, la *intención*, la *verosimilitud* y la *lectura* de la ironía.

Una limitación de esta aproximación inicial al concepto --aproximación suficiente por el momento para mostrar la complejidad del fenómeno-- consiste en que puede ser igualmente válida para referirse a aquellas figuras que son empleadas para “decir” una cosa y “significar” otra, como en el caso de la metáfora, la alegoría, la sinécdoque, la lítote, la hipérbole y muchas otras que pueden, a su vez, formar parte de una estrategia irónica.

Pero los problemas apenas comienzan. Hasta aquí sólo se ha discutido la llamada “ironía verbal” (término confuso, ya que toda ironía puede expresarse verbalmente), y más adelante se comentarán otras especies de la ironía, todas ellas presentes en la narrativa moderna. La atracción que el término parece ejercer sobre los críticos literarios y la naturaleza de un término que por su naturaleza sólo existe en una situación “oscilante, intermedia, indecisa” (entre la burla explícita y el sentido literal)¹⁶⁶ han llevado a algunos teóricos, como Northrop Frye, a utilizar el término arquetípico, aplicable a la historiografía de los géneros literarios.¹⁶⁷

¹⁶⁶ La expresión es de Beda Alleman, en “La ironía como principio literario”, en su *Literatura y reflexión*, vol. 2, Buenos Aires, Alfa, 1976 (1973), 7-26.

¹⁶⁷ Ya Northrop Frye, en su *Anatomy of Criticism* (“The Mythos of Winter: Irony and Satire”, en *The Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1975 (1957)) utiliza el término “ironía” para pasar de la descripción de una técnica *dramática* (la discusión aristotélica entre un *ieron* que aparenta ser menos de lo que realmente es, y un *alazon*, con el cual se identifica el espectador) a la generalización de una técnica *alegórica*, en algunos de los casos en los que “se dice poco y se implica mucho”. En ambos usos del término, afirma Frye, se sigue el principio que subyace a la técnica *retórica*, que se aleja del sentido literal (Frye, 1975, 40). Con este ejemplo libérrimo del término, Frye estudia la comedia a partir de una distinción de seis “fases irónicas” (Frye 1975, 225-230), y distingue, en la evolución de la tragedia, otras tantas fases, que van de lo heroico a lo irónico (Frye, 1975, 219-222). La ironía, según Frye, nace con el realismo del arte mimético y llega hasta las formas del mito que exigen un sacrificio; así, por ejemplo, el *pharmakos* o chivo expiatorio, al no ser inocente ni culpable, es la víctima propiciatoria de la ironía trágica.

En síntesis, puede afirmarse que quien decide enfrentarse a la bibliografía teórica sobre el concepto habrá de evitar la Caribdis de restringir el término a una acepción retórica, como figura de estilo, y la Escila de extender su aplicación hasta convertir el mismo término en una categoría tan general que termine por ser inutilizable.

Antes este panorama interpretativo, ante lo “resbaladizo” del concepto (recuérdese cómo, según la visión romántica, definir la ironía es traicionar lo más característico de su espíritu), y con el fin de resolver los problemas que se han señalado, en lo que sigue se ha adoptado como punto de partida la propuesta teórica que ofrece Jonathan Tittler en su *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Esta propuesta es más flexible que otras, interesadas únicamente en los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía (Lausberg, Novais, Kerbrat-Orecchioni, Sperber & Wilson, G. Reyes, Holdcroft, Roster, Heller, Nash),¹⁶⁸ y a la vez lo suficientemente precisa para discutir también los problemas de la intención del ironista, el proceso de la lectura y los niveles de verosimilitud (o convencionalidad literaria) que están en juego en toda enunciación irónica, y muy especialmente en la narrativa contemporánea.

Hacia la ironía narrativa

¿Qué es lo que distingue a la ironía de las figuras del lenguaje? El hecho de que la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. Esta es la definición básica del concepto que se utilizará en adelante.

La distinción entre una situación percibida como irónica y la expresión verbal que manifiesta, en su propia estructura, la percepción de tal situación, corresponde, respectivamente, a la distinción entre una ironía *accidental* y una ironía *intencional*.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Las referencias a éstos y otros trabajos sobre la materia pueden encontrarse en mi “Guía bibliográfica a los estudios sobre humor e ironía en literatura y campos afines”, en *Sincronía. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Universidad de Guadalajara, núm. 1, 1998.

¹⁶⁹ La distinción es propuesta por Jonathan Tittler, en su *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*. Ithaca, Cornell University Press, 1984, 15 ss.

A la segunda la llamamos intencional porque exige la existencia de un ironista, cuya intención consiste, precisamente, en mostrar la presencia de una situación paradójica. De lo anterior se desprende que todo *enunciado* irónico (*ironical*) se refiere a una determinada *situación* irónica (*ironic*),¹⁷⁰ percibida como tal por un determinado observador.

Ahora bien, la existencia de un enunciado irónico y de una situación irónica son hechos que podemos considerar como objetivos, en la medida en que ambas formas de la ironía pueden distinguirse del estado mental que estas especies de la ironía producen en todo aquel que las percibe como irónicas.

Hasta aquí entonces, hemos encontrado tres especies básicas de la ironía: una ironía *objetiva intencional*, expresada como una figura del lenguaje, en la que se yuxtaponen distintas perspectivas; una ironía *objetiva accidental*, que consiste en una situación incongruente o un giro paradójico de los acontecimientos, percibidos como tales por un observador que yuxtapone distintas perspectivas y una ironía *subjetiva*, definida como el estado mental producido por la ironía objetiva.

En estas especies de la ironía clásica hay un elemento común: las *distancias* entre las distintas perspectivas yuxtapuestas. Jonathan Tittler ha propuesto aplicar esta noción de distancia para referirse a formas de la ironía específicas de la narrativa, que surgen precisamente de la coexistencia de perspectivas diferentes entre cualesquiera de los “elementos narrativos”: autor, narrador(es), personaje(s) y lector. A los productos de estas formas de distancia interelemental, el mismo Tittler propone agruparlos bajo la categoría de *ironía narrativa*.¹⁷¹

A todas estas especies de la ironía habría que añadir, como términos complementarios, los conceptos de *ironía intraelemental* y *desironía*. El primero se refiere a la distancia que puede existir en el interior de uno de los cuatro elementos narrativos, al escindirse y adoptar perspectivas conflictivas en relación con su propia función dentro del relato. El segundo es la ausencia de distancia irónica entre los elementos del relato, a lo que Booth llamó “identificación”.

¹⁷⁰ Esta distinción de la lengua inglesa es retomada por Tittler (ver nota anterior).

¹⁷¹ Cf. J. Tittler (1984), 27 ss.

Antes de discutir las convenciones frente a las cuales toda ironía establece una determinada distancia, conviene detenerse un momento a comentar, a partir del modelo de Tittler, la existencia de algunas de las especies tradicionales de la ironía. Muchas de las cuales suelen estar presentes en el relato.¹⁷²

En primer lugar, debe observarse que la presencia de la ironía accidental en una narración no se reduce a la situación paradójica de un personaje en una determinada situación (la *ironía situacional*, de una bailarina que, al recibir un premio a su elegancia, tropieza), sino que engloba también las formas de la *ironía del destino* (cuando el resultado de una acción no es el esperado)¹⁷³ y de la *ironía metafísica*, que es el producto de reconocer que el hombre, a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo.¹⁷⁴

Un caso particular de la ironía narrativa es la *ironía dramática*, trágica o sofocleana, en el cual un observador (lector, espectador o interlocutor) posee un conocimiento que la víctima de la ironía no posee en el momento de actuar, lo cual establece una distancia entre quien posee el conocimiento y quien, en ese momento, lo ignora. Este es el caso de Edipo, que abandona Corinto para dirigirse a Tebas, creyendo que así escapa a la profecía oracular, sin saber que se dirige precisamente al lugar condenado por la profecía.¹⁷⁵

¹⁷² Dejamos de lado en este trabajo las discusiones sobre la diferencia entre ironía, humor, burla, sarcasmo y sátira, pues las distinciones entre todos estos conceptos, que con frecuencia son confundidos, dependen de la perspectiva lingüística, retórica y filosófica que se adopte, y porque esta discusión no incide directamente en el hilo conductor de nuestra argumentación. Para una discusión lingüística sobre ironía y sarcasmo, ver el trabajo de Walter Nash: "Ironies", en *The Language of Humour. Style and Technique of Comic Discourse*. Essex, Longman, 1985, 152-154. Una discusión sobre las fronteras entre ironía y sátira se encuentra en Leonard Feinberg: *Introduction to Satire*. Ames, Iowa State University Press, 1967, 143-175. Sobre la distinción entre ironía y humor, es inevitable conocer el trabajo de Jorge Portilla: *La fenomenología del relajo*. México, SEP, 1984 (1966), especialmente los capítulos sobre "La ironía" (64-71) y "Relajo, humor e ironía" (81-87). Según Jorge Portilla, "La ironía nos libera *hacia* un valor positivo; el humor nos libera *de* un valor negativo, de una adversidad" (74).

¹⁷³ La ironía del destino suele estar asociada, en sus orígenes, a la ambigüedad del discurso oracular. El mejor ejemplo es el del oráculo de Delfos: "Si Cresos va a la guerra, destruirá un poderoso imperio", refiriéndose, sin saberlo de antemano, a la caída del propio Cresos. Las implicaciones de este ejemplo para la teoría de la ironía son discutidas en el trabajo de David Kaufer: "Irony, interpretive form, and the theory of meaning", en *Poetics Today*, 4:3, 1983, 451-464.

¹⁷⁴ Un análisis de la ironía metafísica en la novela moderna se encuentra en el trabajo de Charles Glicksberg: *The Ironic Vision in Modern Literature*. La Haya, Martins Nijhoff, 1969.

¹⁷⁵ En la tragedia edípica existen simultáneamente ejemplos de ironía dramática e ironía del destino. En la primera, la víctima no reconoce la estructura de la ambigüedad (ironía "seudoestructural"): es una ironía por ignorancia. En la segunda, la estructura se mantiene oculta para todos (ironía "criptoestructural"): es una ironía por complicidad. Para una discusión de las estructuras irónicas como un caso particular de la distinción entre "función" y "marca de manifestación", provenientes de la lingüística, véase el trabajo de Louis Heller: "Puns, ironies (plural) and other type-4 patterns", en *Poetics Today*, 4:3, 1983, 493-511. Como puede observarse, la ironía dramática o de situación es de

Por último, algunos ejemplos de ironía intraelemental son la *autoironía* del narrador que comenta irónicamente lo que el mismo escribe, o bien la *ironía de carácter*, que consiste en la oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es.¹⁷⁶

A partir de este punto, lo que sigue es una discusión acerca de las condiciones de posibilidad y las condiciones de interpretación de la ironía, sin atender al hecho, tan frecuente, de que las distintas formas de la ironía objetiva y narrativa se presentan en un relato de manera simultánea y complementaria.

Los niveles de verosimilitud

Todas las formas de la ironía que encontramos en la narrativa, al ser la expresión de una coexistencia de perspectivas conflictivas sostenidas por un mismo elemento narrativo (narrador o personaje) o por varios de ellos (incluyendo autor y lector), establecen una distancia, y en ocasiones producen una ruptura, en relación con una o varias de las convenciones acerca de lo que, como lectores, creemos que es el mundo o la literatura.

Con el fin de entender lo que está en juego, y en los presupuestos en los que se apoyan ---como su condición de posibilidad--- las distintas formas de la distancia irónica, es necesario detenerse ahora a reconocer los niveles de complejidad y de articulación de estas convenciones, a los que Jonathan Culler ha llamado “niveles de verosimilitud”. Se trata, en todos los casos, de las convenciones que permiten a un autor establecer relaciones entre un enunciado y su referente, por lo que, necesariamente, al ser parte de la “apuesta” irónica, conllevan una intención que apela al lector implícito.¹⁷⁷

naturaleza sincrónica y exige la presencia simultánea de un actor (víctima de la ironía) y un observador, que sabe algo que aquél ignora y que puede o no participar en la misma situación. La ironía del destino, en cambio es de naturaleza diacrónica, pues la contradicción entre una expectativa y su correspondiente frustración sólo puede observarse en la estructura de una secuencia. Es en este sentido que puede decirse que la ironía dramática es una anticipación de la ironía del destino, como ocurre, precisamente en la ironía oracular.

¹⁷⁶ La *ironía socrática* tiene como objetivo lograr que el interlocutor reconozca esta misma contradicción. Al ser llevado a formular las contradicciones de su supuesto saber, el interlocutor termina por reconocer la contradicción fundamental entre su aparente saber y el conocimiento verdadero. De hecho, la ironía socrática es una especie de ironía subjetiva, que existe en la conciencia de quien percibe una contradicción entre el ser y la apariencia de su interlocutor, es decir, de quien es víctima de una ironía de carácter. Entre los muchos estudios sobre esta forma de ironía, el de Henri Lefebvre muestra su permanente actualidad, en su trabajo “Sobre la ironía, la mayéutica y la historia”, incluido en su *Introducción a la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1971, 15-52.

¹⁷⁷ La exposición que sigue está inspirada en el capítulo “Convención y naturalización” de *La poética*

En el nivel más elemental de verosimilitud o convencionalidad discursiva (e. d., de recuperación o naturalización del sentido) que está presente y constituye todo texto narrativo, es el que corresponde a “un discurso que no requiere justificación porque parece derivar de la estructura del mundo”. Es el texto de la “actitud natural”, por lo menos en la cultura occidental: si alguien inicia un viaje, o bien llegará a su destino o abandonará el viaje; cuando un texto no menciona esta terminación, la damos por sentada como parte de su inteligibilidad. A este nivel de verosimilitud, que no es sino una forma del sentido común, previa al mismo lenguaje, lo llamamos *lo “real”*.

Evidentemente, la existencia de una situación incongruente o paradójica, para ser percibida como tal, debe tener como parámetro este nivel de verosimilitud, y por ello da lugar a la ironía más elemental y universal de todas, precisamente la ironía accidental.

El segundo nivel de verosimilitud está constituido por los estereotipos culturales, que son reconocidos por la propia cultura como generalizaciones. Este nivel controla también el “umbral de la pertinencia” de toda la descripción, que al ser trascendido permite acceder a lo que los formalistas rusos llamaron *lo “natural”*, pues permite la identificación de lo extraño. Consiste, en el fondo, en naturalizar lo artificial, como mecanismo de mitificación.

La ironía intencional generalmente se apoya en esta forma del sentido común (“Al subir las escaleras, decidió no subir ambos pies a la vez”) y en sus fórmulas lexicalizadas (“Era callado, a pesar de ser italiano”). Con frecuencia, el humor suele apelar a este nivel de verosimilitud, y ésta es una de las razones por las que la ironía y humor son confundidos.

El siguiente nivel de verosimilitud, propiamente literario, es el del género, cuyas convenciones no sólo permiten conocer un contrato entre el escritor y el lector en términos de una determinada tradición discursiva, sino que también suelen expresar la visión del mundo implícita en estas mismas convenciones. De hecho, las formas de la ironía accidental e intencional suelen instalarse cómodamente en este nivel, sin por ello alterar las convenciones genéricas.

Estructuralista (1975), de Jonathan Culler, quien a su vez parece haberse inspirado en una idea apuntada por Roland Barthes en el capítulo 21 (“La ironía y la parodia”) de su *S/Z*. Ver. Jonathan Culler, 1978 (1975), 188-228 y Roland Barthes, 1980 (1970), 36 ss.

Es precisamente la *apelación* o la *oposición a las reglas del género* lo que constituye, a su vez, un nivel de verosimilitud que recurre a la desviación o la ruptura de la norma para establecerse como una nueva convención. Es aquí donde encontramos la ironía que hemos llamado “narrativa”. Así, por ejemplo, muchas de las formas que adopta la metaficción son parte de una estrategia irónica, como en el caso de ciertas novelas estructuradas según el principio de “construcción en abismo”,¹⁷⁸ el cual constituye en sí mismo una convención derivada de las reglas genéricas.

Las variaciones son, al parecer, inagotables: podemos encontrar narraciones cuyo autor relata el hallazgo de un texto cuyo narrador lo contradice, y a su vez es desautorizado irónicamente por un personaje que relata el hallazgo de un texto que es el mismo que el lector está leyendo. O bien encontramos la presencia de un narrador que, en algún momento del relato, se dirige al lector para hacer algún comentario irónico sobre su propia lectura. *Et ainsi de suite*.

En casos extremos, el personaje central puede ser el propio lector,¹⁷⁹ o puede simplemente estar ausente de la obra, provocando con ello la “identificación irónica” del lector, a la que se refiere Hans Robert Jauss en su estudio sobre los mecanismos de identificación del héroe y su “audiencia”.¹⁸⁰

Otra de las formas de la ironía narrativa que se deriva de una alusión a las convenciones del género, es la del empleo de ciertos tipos de comentarios lexicalizados genéricamente, que al ser pronunciados por algún personaje, provocan una reacción irónica en su interlocutor, lo que facilita la aceptación de esta misma convención por parte del lector. Un ejemplo de este mecanismo es el caso de una ama de llaves que, en una novela policíaca, exclame: “¡Hay un cadáver en la biblioteca!”, a lo que el dueño de la casa podrá responder: “Has leído muchas novelas policíacas últimamente”. Sin embargo, como

¹⁷⁸ El término es empleado por Christian Metz, quien a su vez lo toma de la heráldica para referirse a todas las formas del relato dentro del relato. Christian Metz: “La construcción en abismo”, en *Ocho y medio de Fellini*, en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968), 337-345. Hay una edición más reciente, en 2 volúmenes, publicada en Barcelona (Paidós, 2004).

¹⁷⁹ Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera, 1980 (1979).

¹⁸⁰ Hans Robert Jauss: “Levels of identification of hero and audience”, en *New Literary History*, 5, 1974, 283-317, esp. 313 ss.

lectores del género en esta versión “moderna” y completamente convencionalizada, sabemos que efectivamente habrá un cadáver en la biblioteca.¹⁸¹

Indudablemente, la parodia, como un recurso metaficcional, que puede ser considerada como un “espejo crítico”, inevitablemente irónico, de las convenciones de la escritura y la lectura de la ficción.¹⁸²

Por último, todas las formas de la *ironía* que hemos examinado constituyen, por derecho propio, una forma extrema de verosimilitud. La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de la recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo “real”, lo “natural” o lo “genérico”) y un distanciamiento ante estas mismas convenciones.

Una vez integrados en nuestra definición del concepto los rasgos comunes a las distintas especies de la ironía y sus *condiciones de posibilidades*, pasemos ahora a examinar los problemas relativos a las *condiciones de interpelación* de todo texto irónico, cuya discusión gira en torno a la identificación de la intención irónica.

La ambigüedad textual

En esta sección se retomarán los elementos de análisis que se han presentado hasta aquí, y para ello se comentará el problema de la lectura planteado por un texto cuya intención irónica es ambigua.

Al estudiar las formas de la ironía que Wayne Booth ha llamado “ironía estable”, es decir, aquellas en las que, una vez reconocidas como irónicas, es posible identificar una intención subyacente, se llega a la conclusión de que toda ironía parece tener un autor, armado de una determinada intención, que dirige los dardos contra una determinada víctima. Debe observarse que la ironía estable suele adoptar la forma de lo que hemos llamado precisamente ironía intencional.

¹⁸¹ El ejemplo está tomado del mismo J. Culler, a propósito de la verosimilitud construida sobre la convención genérica. Jonathan Culler: *La poética estructuralista* (1978), 213-214.

¹⁸² Linda Hutcheon: *A Theory of Parody* (1984). En este trabajo sobre la parodia en la cultura moderna y posmoderna, la autora reelabora algunas ideas presentadas en su libro anterior, sobre la metaficción.

Ahora bien, ¿cómo garantizar la intención de un narrador que no manifiesta explícitamente su reacción (o las de sus personajes) ante una situación paradójica? Se trata de una de las formas más complejas de la ironía narrativa, precisamente aquella en la que existe una distancia implícita entre la perspectiva del narrador y la del lector, yuxtapuestas durante el acto de la lectura.¹⁸³

Veamos un ejemplo entre muchos. Cuando Flaubert describe el hecho de que madame Bovary adquiere rosarios y amuletos como forma de acceder a la santidad, el lector posee un conocimiento que el personaje parece ignorar: la dificultad de conciliar la autenticidad de la fe y la adquisición hiperbólica de objetos de culto. En este ejemplo, la *expresión* de una ironía accidental (el carácter paradójico de la acción de Emma) se logra por medio de la ironía narrativa: el narrador se distancia del personaje, aparentando distanciarse de su lector, provocando así que éste aplique su propio conocimiento del mundo, es decir, de aquello que hemos llamado lo “natural”, y que el mismo narrador *parece* ignorar. Se trata, en otros términos, de una forma de la ironía dramática, pues un personaje ignora algo que en ese momento de la escritura y de la lectura, alguien sí sabe: precisamente un narrador que finge ignorarlo, y su lector, que reconoce la estrategia irónica.¹⁸⁴

Evidentemente un narrador puede *mostrar* una situación irónica, dejando como responsabilidad del lector la *reacción* ante esta situación. Esta ausencia de indicadores de la ironía, y por lo tanto de una intención explícita, genera una ambigüedad en cuanto a la manera como el texto debe ser interpretado.

Si el reconocimiento de la coexistencia de sentidos opuestos en todo enunciado irónico exige del lector de la ironía el reconocimiento de las convenciones utilizadas por el autor, este reconocimiento no puede darse sin la posesión, por parte de este mismo lector, de determinadas competencias, que le permitan reconocer los niveles de verosimilitud que están en juego en el enunciado irónico.

¹⁸³ Sobre las formas de la ironía *inestable*, ver Wayne Booth (1984), 233 ss.

¹⁸⁴ Véase la tesis doctoral de J. Culler, sobre “los usos de la incertidumbre”, especialmente el capítulo sobre la ironía. Jonathan Culler: “Irony”, en *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. Ithaca, Cornell University Press, 1974, 185-207.

La posesión de estas competencias es más determinante aún para reconocer el sentido de un enunciado irónico, que la presencia de indicadores textuales (como el empleo de las comillas) o contextuales (como el tono de un pasaje).¹⁸⁵

Estas competencias, entonces, no son sólo lingüísticas y retóricas (conocimientos del lenguaje y del estilo del texto), sino también, como ya hemos visto, culturales e ideológicas (percepción de alusiones y connotaciones) y genéricas (reconocimiento del sentido de totalidad del texto, y de las convenciones a las que esta coherencia, con sus eventuales rupturas, responde).

Sin embargo, es posible también, para todas las formas de la ironía, utilizar una competencia de lectura que no depende de ninguna forma de verosimilitud, y que no hemos contemplado hasta aquí.

La intención irónica

La discusión relativa a la interpretación de un texto irónico requiere establecer una distinción preliminar, que consiste en el reconocimiento de que la intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone.

La posibilidad, por parte del lector, de compartir la visión del mundo propuesta por el ironista, depende de que aquél posea una competencia de lectura específica, a la que Wayne Booth ha llamado “competencia axiológica”, y que es independiente de todas las anteriores.¹⁸⁶ De ella dependerá que el texto irónico no sólo tenga “sentido”, es decir, que su intención sea *entendida* por el lector, sino que también tenga “significación”, con lo cual

¹⁸⁵ Los índices contextuales, según Catherine Kerbrat-Orecchioni, pueden ser, para la ironía: 1) comentario metalingüístico (es irónico que...); 2) modalizador distanciador (comillas, *sic*) 3) modalizador enfático (“evidentemente”, “como se sabe”); 4) expresión contextual contradictoria, y 5) inferencia o sobreentendido del texto global. Catherine Kerbrat-Orecchioni: “L’ironie comme trope”, en *Poétique*, 41, 1980, 108-127, esp. 115.

¹⁸⁶ Los antecedentes teóricos y los problemas de interpretación de la perspectiva axiológica propuesta por Wayne Booth en su *A Rhetorics of Irony* han sido discutidos por Susan Suleiman en un artículo en el que reseña el libro de Booth, “Interpreting Ironies”, publicado en *Diacritics*. Cf. S. Suleiman, 1976.

este mismo lector podrá *coincidir* con la perspectiva (y el conjunto de valores en los que se apoya) que propone el autor irónico.

Así, por ejemplo, el reconocimiento del sentido irónico en el caso de un texto ambiguo es independiente del reconocimiento de su significación axiológica para un determinado lector.

A partir de la discusión sobre las competencias que requiere el lector para reconocer el sentido y la significación de un enunciado irónico, puede ser reformulado el problema de la intención en los términos siguientes: ¿es el texto una unidad absolutamente determinada y determinante, en función de las convenciones y valores que el autor pone en juego, o bien es un pre-texto para el juego de lectores individuales?¹⁸⁷

Según la primera postura, el sentido último de un texto irónico es no sólo estético sino principalmente ético, y no se cumplirá cabalmente si no hay coincidencia en la visión del mundo del ironista y su lector.

Según la postura complementaria, el valor axiológico de una ironía, al ser independiente de su función referencial, permite que el lector se identifique o se aleje, en su propia visión del mundo, de la percepción que propone la ironía. En este último caso, *pueden* tener preeminencia las competencias axiológicas del lector, independientemente de que éste reconozca las convenciones utilizadas por el autor de la ironía.

En el fondo, lo que está en juego en la lectura de los textos irónicos --especialmente en la ironía que encontramos en la narrativa moderna-- es el debate clásico entre buscar en el texto lo que el autor quiere decir (*intentio auctoris*) o lo que el texto dice, ya sea como una *interpretación* atenta a su propia coherencia (*intentio operis*), o como un *uso* por parte del lector, según sus pulsiones, gustos y deseos (*intentio lectoris*), un uso frente al cual el autor y el mismo texto dejan de ser responsables.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Para un panorama de los antecedentes y el estado actual del debate entre las distintas teorías de la lectura literaria cf. Umberto Eco: “El extraño caso de la *intentio lectoris*”, en *Revista de Occidente*, núm. 69, Febrero de 1987, 5-28.

¹⁸⁸ La distinción entre *interpretación* (como lectura fiel al texto) y *uso* (como lectura fiel al lector), y la distinción entre *intentio auctoris*, *operis*, *lectoris* proviene del mismo Umberto Eco. Este trabajo está incluido en su libro *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992 (1990), con el título “Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”, 21-46. A este trabajo se debe también la distinción que propongo al inicio de este trabajo, entre los niveles casuísticos, propositivo y dialógico en el estudio de la ironía. Una discusión sobre la ironía como estrategia dialógica en el discurso filmico se encuentra en la tesis de Mary Ann Doane, “The Dialogic Text: Filmic Irony and the Spectator”. Ph. D. Dissertation, U. of Iowa, 1979.

A su vez, lo que aquí hemos llamado “interpretación”, siguiendo la terminología propuesta por Umberto Eco, termina por ser una búsqueda de la intención original del autor. En cambio, el “uso” termina por ser una superposición de la visión y los valores del lector sobre los que propone el texto, independientemente de que se reconozca la intención original del autor.¹⁸⁹

Ahora bien, esta distinción entre una función perceptiva (illocutiva)¹⁹⁰ de la ironía, que sólo requiere ser entendida, y una función persuasiva (perlocutiva), que requiere la complicidad del lector, deja de ser relevante en algunos de los textos más complejos de la novelística contemporánea, pues el concepto mismo de intención deja de ser relevante, sin por ello dejar de existir la yuxtaposición de perspectivas que definen a toda ironía.

¿En qué consiste y qué consecuencias tiene esta ironía, en la que el concepto de intención deja de ser relevante?

La intención irrelevante

Al estudiar la ironía en la novela moderna y posmoderna,¹⁹¹ Alan Wilde llega a la conclusión de que, en este contexto, el concepto de intención es irrelevante, pues ya no importa si se habla de una percepción de la fragmentación o de un mundo fragmentario. El ironista no es ya (o no es únicamente) un manipulador sino un perceptor de la disparidad.¹⁹²

Más que una ausencia de intención, sería más preciso decir que la intención es puramente perceptiva, como reflejo de una conciencia de la fragmentación del mundo. Pero

¹⁸⁹ Esta distinción es retomada al distinguir las lecturas que hacen Derrida y Marie Bonaparte, respectivamente, de “La carta robada” de Poe. Ver, por ejemplo, “Interpretación y uso de los textos”, en el trabajo de Eco: *Los límites de la interpretación*, 39 ss.

¹⁹⁰ Según la lingüística de los actos del habla, todo enunciado puede ser, a la vez, un acto locutivo (sentido intencional) y un acto perlocutivo (efecto esperado en el interlocutor). Para el caso de la ironía, David Holdcroft, *op. cit.*, 1983.

¹⁹¹ La discusión sobre la cultura (la literatura, el cine, la música, la arquitectura, el erotismo, la filosofía) moderna y posmoderna es tema para una investigación. Escritores tan diferentes como Octavio Paz, John Barth y Umberto Eco parecen coincidir en señalar que lo posmoderno es una forma de lo moderno, surgida en los últimos 25 años, en la cual coexisten elementos “clásicos” (en el caso de la novela y el cine, caracterizados por una *lectura accesible*) y elementos “modernos” (el empleo de *recursos experimentales*). Amaryll Chanady: “Julio Cortázar como respuesta a la literatura del agotamiento”. Ponencia presentada en el *Coloquio Internacional sobre la literatura de Julio Cortázar*, Oklahoma, 1986.

¹⁹² Alan Wilde: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981, 29.

no forma parte de esta ironía la intención de persuadir al lector acerca de la validez de esta misma percepción.

Convencionalmente, intención y persuasión son indisociables. Pero al no haber el deseo de persuadir, la idea misma de intención deja de ser relevante, lo mismo que la distinción que la sustenta, entre ironía objetiva y subjetiva, entre causas y efectos, entre el mundo y sus habitantes. El lector tiene ante sí un texto que le permite descubrir y reinventar nuevas formas de la ironía y perspectivas ante el mundo no previstas por el autor.

Ello exige un lector que esté inmerso en el mundo que le propone la novela, y que a la vez logre distanciarse de él, arriesgándose a sumergirse en este juego de paradojas, discontinuadas y mundos figurados, precisamente como una manera de “usar” el texto.

Algunos textos de la novela moderna contemporánea parecen tomar como punto de partida aquello que para otras generaciones de escritores era un punto de llegada en el horizonte de su escritura: la ironía puede estar en las contradicciones del mundo o en el observador y en su manera de mirar al mundo. Sin embargo, esta diferencia ---y la intención de señalarlas y de expresarla--- ha dejado de ser relevante, pues la novela misma y su lenguaje, el narrador y sus contradicciones, el personaje y sus paradojas, el lector y sus interpretaciones, todo ello es una expresión y a la vez un indicio de esta fragmentación.

No se trata ya de comentar irónicamente las contradicciones, incongruencias o paradojas del mundo. Las formas extremas de la ironía narrativa son una muestra, ella misma, de esta contradicción.

Pero eso resulta concomitante a la propia naturaleza de la novela moderna el ser autoconsciente, autoirónica, autoparódica, frecuentemente redefinida por los juegos de la metaficción. Al establecer una distancia irónica frente al mundo y frente a sus propias tradiciones genéricas, la narrativa moderna no deja por ello de ser parte de este mundo, ni se aleja, tampoco, de su propia tradición de ruptura.

Se trata de un nuevo horizonte de lectura, que no por rebasar los recursos de la ironía “estable” deja de recurrir a ella con extraordinaria intensidad.

Para enfrentarse críticamente a esta nueva estrategia discursiva, en la que coexisten todas las formas anteriores de la ironía y en la que se subvierten los niveles de verosimilitud ya mencionados, Wilde propone la distinción entre *satirica* o *mediata* (como mediación de una visión satírica). Que imagina un mundo “alejado temporalmente de una norma

recuperable” e ironía *post-satírica* o *moderna*, en la que se vive un mundo fragmentado y confuso. Esta ironía puede ser a su vez *general* (moderna) o *absoluta* (posmoderna).¹⁹³

En la ironía general existe un personaje que ha sido definitivamente expulsado de un modo familiar y coherente. En la ironía absoluta se expresa un balance entre visiones opuestas, *e.g.*, cielo e infierno. La realidad (*irónica*) y el sueño (*anirónico*, e.d., producto de una visión de “integración, conexión, armonía y coherencia”).¹⁹⁴ Un ejemplo de esto último, señala es mismo Wilde, es la novela de *Rayuela* de Julio Cortázar, pues en ella se integran simultáneamente el caos y el orden.

Tal vez deba añadirse que se trata de narrativas cuya intención radica en ser leídas como carentes de una intención específica independiente del propio autocuestionamiento lúdico de su escritura, y que exigen una lectura participativa, que permanentemente invita al lector a compartir, cuestionar e incluso reinventar sus diversas formas de ironía, ironizando el propio texto.

Una lectura ingenua de estos textos, que busque en ellos una propuesta cerrada, no será sino el producto de una falacia intencional.

Conclusión

Si toda ficción es el producto de la intertextualidad, la ficción moderna tiende a exhibir, entre otros recursos, una intertextualidad irónica, lo cual es en sí mismo una forma de metaficcionalidad y de reflexión sobre la naturaleza de la modernidad a la que pertenece esta escritura.

¿Cómo ha de leerse críticamente un texto semejante?

En la ironía de la narrativa moderna, el nivel axiológico parece haberse desplazado del contenido (la intencionalidad del autor, que ironiza sobre el mundo) a la forma (el enunciado y su intención son ambiguos, incluso autoirónicos), toda interpretación es responsabilidad exclusiva del lector.

Aunque la ironía es siempre el producto de una actitud que hemos llamado “oscilante, intermedia, indecisa”, su presencia en la narrativa moderna puede ser entendida,

¹⁹³ *Ibid.*, 9, 28, 31.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 30, 32.

cada vez con mayor certeza, como un índice de afirmación del mundo, como un desafío al absurdo de la condición humana y como parte de una escritura que no se conforma con un mero compromiso estético, sino que implica ya un compromiso existencial, por lo que exige un lector igualmente comprometido con su propia búsqueda.

No se trata, sin embargo, de la búsqueda romántica de un lenguaje poético, como puente entre el hombre y sus aspiraciones de trascendencia, pues el fracaso de esta búsqueda dio origen, precisamente, al surgimiento de una apertura de la experiencia de una “otredad no metafísica”.¹⁹⁵

Podemos concluir señalando que cuando la ironía se vuelve contra sí misma, cuando entra al servicio no sólo el “estallido constante del principio de resolución” (es decir, la existencia de una terminación siempre prometida pero nunca alcanzada)¹⁹⁶, sino también la necesidad de ser aceptada (en lugar de ser trascendida), como la manera más satisfactoria de reconocer las contradicciones del mundo y la literatura. Un mundo ante el cual el lector ha de reconocer que, por el hecho de formar parte de él, el mismo es también cómplice (“not only a part but a partner”).¹⁹⁷

El *enjeu*, la apuesta vital que está en juego en las ironías de un texto como *Rayuela*, es toda la literatura: los límites de la expresión literaria, consignados por escrito; los límites de la lectura, provocados por el humor, el *understatement*, los sobreentendidos; los límites, en fin, de la cultura occidental aludiendo a lo diferente desde una perspectiva familiar, y a lo próximo por medio de formulaciones paradójicas.

El sentido lúdico de esta apuesta puede llevar al lector que se arriesga a reconocerse en la vertiginosa formulación de sus ironías, al acceso a nuevas reglas del juego. Incluyendo, por supuesto, las reglas de la lectura crítica.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 185.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 7.

¹⁹⁷ “But the horizon of the phenomenal world is not an objective thing ‘out there’; it is the subjective, but no

3.3 Ética y estética en la narrativa posmoderna en literatura y cine

A partir del diseño de un modelo axial, en este trabajo propongo la existencia de un paralelismo entre la dimensión estética del cuento y del cine posmodernos, así como una correlación entre las dimensiones ética y estética en el cine contemporáneo.

En lo que sigue considero como posmoderna toda narrativa en cuento y cine (y otras formas narrativas, como el cortometraje, la novela y la minificción) caracterizadas por una serie de estrategias neobarrocas, como su naturaleza proteica, la intensificación de la metaficción y la ironía inestable, la fragmentación hipotáctica (donde el fragmento desplaza a la totalidad) y la recombinación irónica de diversas tradiciones discursivas.

La presencia de estos elementos es tan intensa en la cultura contemporánea que además de la existencia de textos posmodernos también se puede hablar ya de lecturas posmodernas de textos, es decir, de la presencia aislada de estos elementos en textos provenientes de los contextos históricos más diversos.

En las líneas que siguen propongo considerar a la estética como el estudio de la sensibilidad cotidiana, y a la ética como el estudio del sistema de valores que determina la visión del mundo y el universo significante. La articulación de ambas dimensiones ha sido una asignatura pendiente desde la creación de los textos canónicos de la tradición clásica.

Tendencias estéticas en el cuento contemporáneo

Desde el inicio de la tradición académica en el estudio de la producción simbólica posmoderna se ha reconocido una diferencia clara entre dos tendencias bien definidas. Entiendo por *tendencia* el resultado de un conjunto de manifestaciones que se orientan en un mismo sentido. Por ejemplo, Ihab Hassan propone (en 1987) distinguir entre la escritura literaria tendiente a la indeterminación y la tendiente a la inmanencia. Por su parte, Pauline Marie Rosenau parece retomar esta distinción (en 1991) y reconoce en la práctica de las

less real, result of being in the world: the shifting boundary of *human* depth, the pledge of man's necessary interaction with a world of which he is not only part but partner". *Ibid.*, 186-187.

ciencias sociales la presencia de las tendencias a las que llama moderada y radical.¹⁹⁸ Cada una de ellas corresponde, respectivamente, a una radicalización de la experimentación propia de la modernidad, o bien a una reformulación irónica (recombinación y recontextualización reflexiva) de las tradiciones clásica y moderna. Esta última tendencia, que es una relativización de las innovaciones de la modernidad, es propiamente posmoderna, y tiene un carácter propositivo.

En el campo de la producción literaria contemporánea, propongo reconocer la existencia de dos tendencias estéticas en la escritura del cuento posmoderno: el cuento vanguardista (de naturaleza escéptica) y el cuento lúdico (de naturaleza propositiva).

La posmodernidad propositiva en el cuento posmoderno tiene al menos los siguientes rasgos distintivos: brevedad extrema (como tendencia a la fragmentación); ironía lúdica (cuya intención es irrelevante) e hibridación genérica (de diversas modalidades textuales).

La consecuencia de estas estrategias de escritura es la auto-conciencia de las convenciones del lenguaje, y por lo tanto una tendencia a la auto-referencialidad y la metaficción implícita. El antecedente más evidente es Jorge Luis Borges.

En el contexto mexicano pertenecen a esta tendencia cuentistas como Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, Guillermo Samperio, Luis Miguel Aguilar, Alejandro Rossi y Pedro Ángel Palou. Algunas antologías que reúnen a estos escritores son *La palabra en juego* (2000), en el contexto mexicano, y *Las horas y las hordas* (1997) en el contexto hispanoamericano.

Por su parte, la posmodernidad escéptica en el cuento contemporáneo tiene las siguientes características formales: hiperbolización de vanguardias (modernidad exacerbada); intimismo surrealista (fragmentación de la identidad) y alegorías del apocalipsis (el mal radica en el individuo)

La inexistencia de solución a los conflictos planteados en estos textos les da un cariz Políticamente Correcto, y aunque esto se hace de manera involuntaria, los textos quedan enmarcados en el contexto de la Melancolía y la Marginalidad, y ésta es su mejor coartada ideológica. Sin embargo, en el fondo es una forma implícita de Nostalgia por la Verdad. El antecedente más próximo (de carácter moderno) es la Generación de Medio Siglo.

¹⁹⁸ Pauline Marie Rosenau: *Postmodernism and the Social Sciences*. Princeton University Press, 1996.

En México pertenecen a este grupo cuentistas como Naief Yehya, Guillermo Fadanelli, Enrique Serna, Francisco Hinojosa, Daniel Sada, Jesús Gardea y los narradores del *crack*. Algunas antologías que reúnen a esta categoría de escritores son *Como surcos, como huellas* (1996), la *Antología del cuento mexicano moderno* (2000), *McOndo* (1998) y *Líneas aéreas* (1999).

La mayor parte de las antologías de cuento hispanoamericano (y en particular los de cuento mexicano contemporáneo) parecen tener un interés por la preservación del canon genérico, pues tienden a antologar textos en los que se cuenta una historia de principio a fin, por muy fantástica, surrealista, excéntrica o bizarra que sea la anécdota, así como textos cuya extensión rebasa las tres mil palabras.

Ética y estética en el cuento posmoderno

Ética Propositiva	
	i
J. Villoro	i
<i>La palabra en juego</i>	i
	i
A. Rossi	i
	i
G. Samperio	i
Estética Laberíntica	Estética Apocalíptica

A. Monterroso	i
	i
	i
	i
	i
C. Peri-Rossi	i
	i
	i
Ética Escéptica	Ética Escéptica

Tendencias estéticas en el cine contemporáneo

El cine sigue siendo ese espacio de la narrativa contemporánea que tiene más espectadores que los lectores que alcanza la narrativa literaria, y que sin embargo en México sólo recibe la atención crítica de quienes colaboran en la prensa cotidiana y en los suplementos semanales, pues aún no existe en el país un espacio de investigación estrictamente académico.

En lo que sigue propongo una estrategia para aproximarse al cine posmoderno a partir de un modelo axial para el estudio de sus dimensiones ética y estética. La propuesta central de este modelo consiste en reconocer que el cine posmoderno es neobarroco (en el plano estético) y es lúdico y en ocasiones violento (en el plano ético). A pesar de la aparente obviedad de esta distinción elemental y racionalista, poco se ha estudiado la conexión entre el proyecto estético y el sustrato ético en el cine contemporáneo.

El descubrimiento de la existencia de los espectadores como individuos con una radical diferencia entre ellos empieza a llevar hacia una polarización en cada uno de estos términos (ético y estético).

A continuación propongo la existencia de una doble polarización en el cine contemporáneo. Por una parte existe una tendencia a la manifestación de una **estética itinerante** (deliberadamente intertextual) acompañada por una **ética propositiva**. Y por otra parte existe una tendencia a la **estilización de la violencia** (deliberadamente indiferente) acompañada por una agenda de **escepticismo radical**.

La primera tendencia, a la que llamo **posmodernidad propositiva**, adopta una lógica contextual, y lleva a relativizar su propio relativismo, dejando la responsabilidad última de la interpretación ideológica en las manos (o más exactamente, en la mirada) de los espectadores.

A continuación señalo sus características formales: mitologización laberíntica (arbórea o rizomática); sensualidad de la mirada (en lugar de la fragmentación del tiempo y del cuerpo) e itinerancia intertextual (otro nombre para la hibridación genérica)

Entre los directores que hacen un cine como éste se encuentran Woody Allen, Wim Wenders, Pedro Almodóvar, Bigas Luna y María Novaro.

La segunda tendencia, que he llamado **posmodernidad escéptica**, tiene las

siguientes características: monstruosidad hiperbólica (que genera asimetrías estructurales); violencia estilizada (crueldad indiferente) y parataxis paranoica (con sucesivas digresiones arrítmicas).

Las películas que están enmarcadas en esta tendencia adoptan un tono radical, a la vez violento y distanciado. En muchas ocasiones el ritmo del montaje es espasmódico, dejando un vacío de responsabilidad imposible de llenar por parte del espectador.

A este grupo de directores pertenecen Quentin Tarantino, David Lynch, Oliver Stone y Arturo Ripstein.

Ética y estética en el cine posmoderno

Ética Propositiva	
	i
M. Novaro	i
W. Allen	i
B. Cortés	j
S. Spielberg	i
W. Wenders	i
Estética Laberíntica	i
	A. González Iñárritu
	Estética Hiperviolenta

P. Almodóvar	O. Stone
P. Greenaway	
i	D. Lynch
j	A. Ripstein
i	
i	Q. Tarantino
i	
Ética Escéptica	

Es necesario señalar que existe un tercer grupo de películas que oscilan entre ambas tendencias, y a él pertenecen Peter Greenaway, los hermanos Cohen, Martin Scorsese y Busi Cortés.

Articulación de ética y estética en la narrativa contemporánea

La idea central de estas notas consiste en sostener que a cada una de las tendencias estéticas señaladas le corresponde como palimpsesto una dimensión ética reconocible a partir de sus huellas textuales.

Más como una invitación para la discusión, y tal vez como una prueba de Rorschach de una lectura personal, veamos a continuación una posible síntesis de lo expuesto hasta aquí, y las posibles ubicaciones simbólicas de una docena de directores contemporáneos, así como de algunos (y algunas) cuentistas y diversas antologías de cuento mexicano e hispanoamericano.

Las tendencias estéticas señaladas podrían ser llamadas, respectivamente, la tendencia hiperviolenta y la tendencia laberíntica. La primera es de naturaleza hiperrealista, romántica y epifánica. La segunda, por su parte, reelabora temas, arquetipos y paradojas del *film noir*. La pertenencia a los géneros tradicionales es irrelevante, por sí sola, para que una película pertenezca a una u otra tendencia ética o estética.

A partir de esta cartografía provisional de la producción cinematográfica contemporánea es posible reconocer el lugar que ocupan cada uno de los directores activos en este momento, y cada uno de sus respectivos proyectos cinematográficos.

Esta correlación de las dimensiones ética y estética permite establecer también la existencia de una sensibilidad en la producción y la recepción contemporáneas, así como la existencia de textos apócrifos o heterodoxos, precisamente por su apego a las fórmulas del cine clásico sin resabios de la modernidad vanguardista.

Este último es el caso de las tendencias que podrían llamarse Propositiva Hiperviolenta (como las series *Mad Max* o *Duro de Matar*) y Escéptica Laberíntica (como las series *Terminator*, *Alien* o *Volver al Futuro*). El espacio privilegiado para este cine es la narrativa de aventuras, el cine fantástico y la ciencia ficción, como el caso respectivo de *Mission: Impossible*, *The Matrix* o *Being John Malcovich*.

También en este contexto encontramos un grupo de películas que oscilan entre estos extremos, como es el caso de la serie *Indiana Jones* de Steven Spielberg. A partir de esta propuesta sería posible estudiar la producción cinematográfica contemporánea.

De manera tal vez previsible, puede observarse en ambos casos una tendencia a la proximidad entre una estética propositiva y una ética laberíntica, por una parte, y entre una estética hiperviolenta y una ética escéptica. En el primer caso, hay similitudes entre el cine de María Novaro y las crónicas breves de Juan Villoro, y en el segundo caso, entre el cine de Quentin Tarantino y la narrativa de Jorge Volpi y los demás miembros del crack.

Los casos anómalos son, por ejemplo, la narrativa de Augusto Monterroso, a la vez escéptica y laberíntica, y el cine de González Iñárritu (*Amores perros*), a la vez propositiva e hiperviolenta. Es tal vez este estado de excepción lo que permite reconocer algunas de las estrategias paradójicas que caracterizan a la cultura urbana contemporánea.

Se ha dicho que es más frecuente encontrar la existencia de miradas posmodernas dirigidas a los textos que encontrar textos propiamente posmodernos. Es aquí donde el enmarcamiento determina la interpretación, y la narrativa contemporánea tiende a proponer un marco propio para su posible lectura.

El estudio de la posible articulación entre las dimensiones ética y estética en la cultura contemporánea es un terreno que merece ser cartografiado de diversas maneras, precisamente a partir de la perspectiva adoptada por cada lector de cuentos y por cada espectador de cine.

3.4 Para estudiar la metaficción en literatura y cine

En las líneas que siguen presento un modelo para el estudio de la metaficción en la narrativa literaria y en la narrativa cinematográfica. A partir de este modelo propongo establecer diversas estrategias metaficcionales en literatura y en cine, a partir del reconocimiento de cuatro mecanismos retóricos específicos: hiperbolización, minimización, transformación y tematización, aplicados a cada uno de los elementos narrativos del discurso literario (título, inicio, narrador, tiempo, espacio, lenguaje, género, intertexto, género y final) y del discurso cinematográfico (título, inicio, imagen, sonido, edición, puesta en escena, género, estilo, intertexto y final).

Para contextualizar este modelo conviene tener en mente que la metaficción puede ser considerada como algo más que un recurso literario. Puede ser entendida como aquello que distingue a la modernidad narrativa. Su estudio ha desafiado todas las teorías literarias, llegando a afirmarse que es imposible teorizar sobre ella, pues cada texto metaficcional subvierte la idea misma de literatura.

La solución a esta dificultad teórica consiste en reconocer que la metaficción puede ser considerada como una forma de intertextualidad, que es sin duda la estrategia productiva que define a los procesos semióticos de la cultura contemporánea. A partir de este hecho, en el modelo propuesto señalo la existencia de una distinción precisa entre la metaficción moderna y la posmoderna, en su relación con el tipo de intertextualidad en la que se apoya. La metaficción moderna, entonces, es aquella que se apoya en estrategias de intertextualidad pretextual (es decir, en la que se establece una relación con textos específicos) y la metaficción posmoderna es aquella que se apoya en estrategias de intertextualidad architextual (es decir, en la que se establece una relación con reglas de género).

A partir de este modelo señalo algunos ejemplos específicos pertenecientes al canon del cuento, la novela y el cine producidos en Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, enfatizando la importancia de la tradición hispánica.

Todavía está por ser escrita una *Enciclopedia de la metaficción*, donde se podrá estudiar una tradición de ruptura en cientos de cuentos, novelas, minificciones y películas. En esta tradición, la creación de una narratología deconstructiva pondrá en evidencia cómo

lo que está en juego en la metaficción es un mayor énfasis en los procesos de lectura y escritura, más que en las formas y las estructuras de la narración, es decir, un énfasis en los procesos de sentido más que en las estructuras de significación textual.

Entre los antecedentes más relevantes de la metaficción contemporánea es necesario mencionar *Tristram Shandy* (1767) del escritor irlandés Laurence Sterne, *Jacques le fataliste* (1796) del escritor francés Denis Diderot, y *At Swim-Two-Birds* (1939) del también irlandés Flann O'Brien, entre las más importantes novelas de los últimos cuatro siglos. La primera de ellas ya fue objeto de una adaptación cinematográfica en el año 2006.

199

Los estudios sobre la metaficción son muy recientes. Aunque el término *metaficción* fue propuesto por el escritor norteamericano William H. Gass en un ensayo originalmente publicado en 1962, es decir, hace menos de 50 años,²⁰⁰ sin embargo la importancia de la metaficción empezó a ser reconocida de manera generalizada a partir de la publicación del trabajo doctoral de la canadiense Linda Hutcheon, *The Metafictional Paradox*, en 1980.

El modelo que presento a continuación tiene como objetivo mostrar de manera clara y sistemática la utilización de las estrategias de metaficción que propone Linda Hutcheon, al distinguir entre los mecanismos de tematización y los de actualización, reconociendo, con Sarah Lauzen (1987),²⁰¹ que estos últimos pueden ser estudiados como mecanismos de hiperbolización, minimización y subversión de las convenciones narrativas.

¹⁹⁹ Denis Diderot: *Santiago el fatalista*. Madrid, Alianza Tres, 1978 (1796); Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. Barcelona, Planeta, 1976 (1767); Flann O'Brien: *En Nadar-Dos-Pájaros*. Barcelona, Edhasa, 1989 (1939). Sergio Pitol dedica un ensayo a esta última novela en *La casa de la tribu*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. Cf. "El infierno circular de Flann O'Brien", 116-135. La adaptación de *Tristram Shandy* fue dirigida por Michael Winterbottom en el año 2006.

²⁰⁰ Texto incluido más tarde en su libro de ensayos, *Fiction and the Figures of Life*. New York, 1970. La referencia aparece en varios estudios, como el de Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Methuen, 1984, 2.

²⁰¹ Sarah E. Lauzen: "Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title", en Larry McCaffery (ed.): *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, *Movements in the Arts*, num. 2, 1986, 93-116.

Un recorrido por la literatura contemporánea

Un recorrido por los mecanismos señalados puede llevarnos a presentar un grupo suficientemente representativo de casos paradigmáticos para mostrar la riqueza de la escritura metaficcional.

El título es el elemento central en la producción del horizonte de expectativas que el lector tiene al disponerse a leer un texto. Los mecanismos básicos de producción metaficcional (hiperbolización, minimización, subversión y tematización) son fácilmente reconocibles en la minificción hispanoamericana contemporánea. Es ampliamente conocido el caso de la minificción de Luisa Valenzuela cuyo título es más extenso que el texto mismo (hiperbolización). El volumen titulado *Adivinanzas* del escritor peruano Mejía Valero contiene textos en los que no aparece el título precediendo el texto, sino que aparece después del texto, escrito de cabeza, como si fuera la respuesta a una adivinanza (minimización). En una página de Guillermo Samperio, el título “El fantasma” está acompañado por una página en blanco (subversión). Y en “Había una vez”, este mismo título es retomado por la narración, que trata precisamente sobre una minificción que se inicia con esa misma frase (tematización).

Como es ampliamente conocido, el recurso a la digresión es hiperbolizado por el narrador de *Tristram Shandy* hasta el grado de ocupar casi la mitad de la novela en digresiones anteriores al inicio del relato mismo, llegando a mencionar incluso el origen mismo del universo. En *La muerte de Artemio Cruz*, paradigma de la novela fragmentaria en la literatura hispanoamericana, la importancia del inicio propiamente narrativo de la vida del protagonista se ha reducido al mínimo, precisamente como una forma de hiperbolizar el lugar que tiene el final definitivo, es decir, su propia muerte. En *Cien años de soledad* el inicio cumple una función simultáneamente anafórica (como referencia a algo ocurrido mucho tiempo antes) y catafórica (como anuncio de lo que será narrado más adelante): “Muchos años después recordaría aquella tarde...”. Algo similar encontramos en la frase inicial de *Gringo viejo*: “Ella se sienta sola y recuerda”. El inicio de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar tematiza el hecho mismo de iniciar un relato: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto”.

En la narrativa experimental de entreguerras hay notables casos de una profusión de tiempos narrativos sin conexión causal entre ellos, especialmente en el caso extremo de *Finnegan's Wake* de James Joyce y en los casos menos extremos de mero flujo de la conciencia (*Mientras agonizo*, de William Faulkner o *Al faro* de Virginia Woolf). En el otro extremo de este mecanismo, el tiempo causal es sustituido por un tiempo al que podríamos llamar como cíclico, propio del universo onírico o, más precisamente, al universo del discurso mítico. En cambio, en la narrativa de la nueva novela francesa de la década de 1950 hay una presencia de tiempos narrativos que no son plausibles desde la perspectiva fenomenológica, es decir, extremadamente distendidos o contraídos. Uno de los casos extremos se encuentra en *La celosía* de Alain Robbe-Grillet, cuyo equivalente en la novela mexicana es *Farabeuf o La crónica de un instante* de Salvador Elizondo. Y uno de los casos más complejos de tematización del tiempo narrativo en la novela moderna es *Orlando* de Virginia Woolf.

El espacio narrativo es notablemente minimizado en la narrativa de Samuel Beckett hasta el grado de ser responsable de la desorientación del lector, que se ve obligado a recurrir a la lectura de la serie narrativa a la que pertenece cada novela. La definición precisa del espacio, por otra parte, es subvertida hasta el grado de crear espacios paralelos o simultáneos, como en *Las flores azules* de Raymond Queneau (cuyo mecanismo de oscilación entre un mundo posiblemente real y otro posiblemente onírico ya había sido explorado por Julio Cortázar en “La noche boca arriba”). En otros casos, el espacio llega a convertirse en un personaje, como en el fragmento central de “Relato con voces” del escritor argentino Humberto Constantini, donde el Patio conserva los ecos de las voces de los personajes, y llega a susurrarlas al narrador, confiándole así experiencias que pertenecen a la intimidad de la pareja protagonista.

La voz narrativa puede multiplicarse indefinidamente, como ocurre en algunos textos ya mencionados (“Las babas del diablo” o *As I Lay Dying*), mientras que su contraparte implícita, el lector, puede ser el objeto de la narración misma, como en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” o en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar. Por su parte, los personajes pueden adquirir una importancia simbólica que podría ser desproporcionada en el mundo cotidiano (como los enanos en *La balada del café triste*, de Carson McCullers). Otros personajes pueden ser minimizados, como el protagonista de *V*

de Thomas Pynchon. O pueden tener un perfil poco convencional, como los *doppelgängers* de la novela *noir hardboiled* de la década de 1930, herederos de la novela romántica que dio lugar a la tradición de *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson) o *El retrato de Dorian Grey* (Oscar Wilde).

La forma de narrativa metaficcional más espectacular y atractiva es la llamada metalepsis, que apenas recientemente ha empezado a recibir la atención que merece de la teoría literaria que merece. La metalepsis es resultado de una tematización de las funciones tradicionales de los personajes, y se produce cuando hay una yuxtaposición de dos universos ficcionales en un texto narrativo. La tradición de la metalepsis es tan antigua y estimulante como la misma narrativa moderna, y entre los casos más notables es necesario señalar los de Cide Hamete Benengeli en la primera parte del *Quijote*; el narrador y protagonista en *Jacques le fataliste* de Denis Diderot; el mismísimo narrador en *At-Swim-Two-Birds* (1939) del irlandés Flann O'Brien (quien se enamora de su protagonista y decide incorporarse en la trama de la novela hasta que tiene serias desavenencias amorosas con ella). Uno de los casos más sorprendentes de todos es el del protagonista ausente de *La verdadera vida de Sebastian Knight* (Vladimir Nabokov).

El lenguaje es materia de toda clase de juegos en la producción literaria de los escritores pertenecientes al proyecto Oulipo, como es el caso paradigmático de los *Exercices de style* de Raymond Queneau o los *Caligramas* de Apollinaire. Una forma de minimización de la tradición tipográfica de la literatura occidental consiste en publicar una narración con letra manuscrita, como lo ha hecho Mario Benedetti. Y entre las formas de juego con el lenguaje encontramos los lipogramas (como los notables casos de *La disparition* de Georges Perec o *Las vocales malditas* de Óscar de la Borbolla), la pronominalización de los adjetivos y otros juegos gramaticales (como en *Léérere*), la tematización de las apostillas en el relato “Nota al pie” del argentino Rodolfo Walsh, y otras formas de tematización de las convenciones gramaticales, como en los anagramas y las numerosas formas de autotextualidad.

Las convenciones genéricas son aludidas por ausencia en la colección de reseñas bibliográficas de libros inexistentes escritos por Ilán Stavans. Y la historia misma de la narrativa moderna podría ser reescrita como una historia natural de la intertextualidad. En la extraña novela policiaca *Una investigación filosófica*, del escritor inglés Philip Kerr, el

protagonista utiliza el libro (del mismo nombre) del filósofo Ludwig Wittgenstein como modelo para llevar adelante una investigación policiaca donde el culpable es, precisamente, un filósofo profesional.

Por último, el final narrativo puede ser tematizado (como en “Elija la historia” del venezolano Luis Britto García) o la tematización se puede multiplicar y ocupar casi la mitad del relato (como en la versión cinematográfica de *La amante del teniente francés*).

Los ejemplos señalados hasta aquí pueden ser observados de acuerdo con el lugar que ocupan en el modelo de análisis propuesto, como resulta evidente en el esquema que se ofrece a continuación.

Tipología de estrategias metaficcionales en literatura

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Título	Título más extenso que el texto (Valenzuela)	Adivinanzas (Mejía Valero)	Título sin texto (GS: Fantasma)	Título sobre el título (JEP)
Inicio	Inicio del universo (<i>Tristram Shandy</i>)	In medias res (<i>La muerte de Artemio Cruz</i>)	Catafórico y anafórico (<i>100 años</i>) (<i>Gringo viejo</i>)	Inicio tematizado (JC: Babas)
Tiempo	Profusión de tiempos sin conexión (Joyce: F. Wake)	Tiempo cíclico (Rulfo)	Tiempos no plausibles (Celosía: RG)	Tiempo tematizado (<i>Orlando</i>)
Espacio	Exceso de detalles o descripción contradictoria (Mise-en Abîme)	Descripción ausente o mínima (Beckett)	Mundos paralelos o simult. (<i>Flores azules</i>)	Espacio como personaje (patio en H. Constantini)

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Narrador	Múltiples voces (<i>As I Lay Dying</i>) (Babas: Cortázar)	Narrador ausente o Puro diálogo (Celosía: RG)	Narración sospechosa: “Tal vez...”	Tematización del lector (PMenard) (JC: Continuidad)
Personajes	Sin una función particular (enano en McCullers)	Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre (V de Thomas Pynchon)	Doppelgänger (D. Gray) (Mr. Hyde)	Personaje habla a lector (Diderot) (F.O’Brien, 39) (Metalepsis) Personaje ausente (S. Knight)
Lenguaje	Ejercicios de estilo (R. Queneau) Juegos tipográficos Caligramas	Escritura a mano (Benedetti) Notas al pie Dos columnas Apostillas	Lipogramas (Borbolla) (<i>Léérere</i>) Referencias autotextuales	Juegos de palabras Anagramas
Género	Parodia de género extraliterario (JLB)	Reseña de libros inexistentes Poema en prosa	Lo banal y lo extraordinario (Stevick) Secuencias alternas de lectura (<i>Rayuela</i>)	Ficción como un juego (JLB)
Intertexto	Esquemas Impuestos Parcialmente (<i>Ulysses</i>)	Citación textual	Cambio de contexto (<i>Una invest. filosófica</i>)	Epígrafes
Final	Finales Múltiples (Britto)	Ausencia de final (Chéjov)	Final irónico (Shua, AM)	Final tematizado (<i>French Lt.</i>)

Un recorrido por el cine contemporáneo

El estudio de la metaficción en el cine contemporáneo permite reconocer los elementos específicos de la narrativa cinematográfica. Veamos algunos ejemplos ilustrativos de los mecanismos señalados en el caso de películas consideradas como parte del canon occidental.

El *incipit* contiene el programa narrativo de manera explícita o alusiva, y en el caso de la narrativa cinematográfica, este programa puede estar contenido en la secuencia inicial de créditos, aunque muchas películas no necesariamente inician con esta secuencia. Entre las estrategias de metaficcionalización del inicio encontramos la tematización del título durante la secuencia de créditos (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1962); el inicio *in medias res* (*Amén*, Costa Gavras, 2002); el final en reversa (*Amnesia*, Christopher Nolan, 2000), y el suspenso explícito (*La saga*, Alfred Hitchcock, 1948).

Por otra parte, la composición de la imagen cinematográfica está muy ligada al desarrollo tecnológico del medio. Entre las estrategias de metaficcionalización cinematográfica podemos reconocer la saturación de imágenes, es decir, una ausencia total de texto narrativo, diálogos o cualquier otro recurso a la palabra, como en los documentales poéticos *Kooyaniskatsi* (1982) y *Powaqqatsi* (1988), ambos de Godfrey Reggio, y el empleo estilizado del blanco y negro (*Manhattan*, Woody Allen, 1979); la tematización del color como elemento narrativo que da consistencia al relato (*Mi vida en rosa*, Alain Berliner, 1997), y el empleo de recursos anacrónicos, como señalar el final de una secuencia al cerrar el diafragma con el iris característico del cine mudo (*El niño salvaje*, Francois Truffaut, 1970).

Además de la imagen visual, el sonido es un componente completamente distintivo de la narrativa cinematográfica, y entre los mecanismos metaficcionales que lo emplean podemos reconocer la hiperbolización mitificadora de su importancia vital (*Diva*, Jean-Jacques Beneix, 1981); la elocuencia dramática en los momentos de silencio deliberado (*Pi*, Darren Aronofsky, 1998); el empleo de una asincronía programática y deliberada entre imagen y sonido (*Eikka Katappa*, Werner Schroeter, 1969), y el empleo metafórico de una música compuesta en un contexto completamente distinto al de la película (*2001: Odisea del espacio*, Stanley Kubrick, 1968).

La naturaleza de la edición es uno de los terrenos más importantes de la narrativa cinematográfica, pues tiene como objetivo naturalizar aquello que es producto de un sistema de convenciones. Entre las estrategias para hacer consciente este artificio encontramos la presencia excesiva de hechos que no tienen conexión entre sí (*Vidas cruzadas*, Robert Altman, 1989); la organización fragmentaria del relato (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995); la presentación de hechos implausibles (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2000), y la yuxtaposición de planos del relato, como parte del procedimiento más importante de la metaficción brechtiana, es decir, la metalepsis (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985).

La implementación de la instancia narrativa es fundamental para la construcción de sentido por parte del espectador. Este sistema de convenciones puede ser hiperbolizado al multiplicar las voces narrativas (*He Said, She Said*, Ken Kwapis & Marisa Silver, 1991). Este sistema de convenciones puede ser minimizado al tener un narrador ausente, es decir, al organizar el relato íntegramente a partir de una cámara subjetiva (*La dama del lago*, Robert Montgomery, 1946). Por otra parte, el sistema de convenciones del narrador puede ser subvertido cuando se tiene un narrador en primera persona que produce un relato conjetural, de tal manera que el espectador nunca tiene la certidumbre sobre cuál puede ser la posible verdad narrativa (*Memento*, Christopher Nolan, 2000). Y todas estas posibilidades pueden ser tematizadas al tener como protagonista a un director de cine que está atento a éstas y muchas otras decisiones acerca de la película que está haciendo (*Stardust Memories*, Woody Allen, 1980).

La estructura narrativa es una de las estrategias más importantes de convencionalidad, y las convenciones de la narrativa mítica son las más relativizadas en el cine moderno. La hiperbolización de la estructura narrativa da lugar, naturalmente, a la mise-en-abyme (*Ocho y medio*, Federico Fellini, 1963), y a la presencia de un esquema narrativo asumido deliberadamente, como el de la *Odissea* de Homero (*Dónde estás, hermano*, Joel & Ethan Coen). La minimización de esta estructura ocurre en la elaboración de cortos extremadamente breves. La subversión de las convenciones estructurales ocurre al proponerse una secuencia alterna de lectura (*Nashville*, Robert Altman, 1975). Y todo lo anterior es tematizado cuando la película consiste en ofrecer la biografía detallada de un personaje cuya existencia misma es apócrifa (*Zelig*, Woody Allen, 1983).

Las convenciones genéricas establecen reglas de verosimilitud, y pueden ser objeto de reflexión al aludirse explícitamente a géneros extracinematográficos (*Estudio Q*, Marcela Fernández Violante, 1980); al hacer la reseña de películas inexistentes (*El ciego*, Woody Allen, 2002); al narrativizar lo ordinario en su calidad de extraordinario (*Danzón*, María Novaro, 1992), y al mostrar cómo la capacidad de fabulación oral es el juego más riesgoso de todos (*La mujer del Titanic*, Bigas Luna, 1997).

El estilo cinematográfico es un terreno abierto a la experimentación, y así es utilizado en el caso de las variantes de animación derivadas de una película digital, a la manera de ejercicios de estilo (*Animatrix*). Algo similar ocurre con los largometrajes experimentales, en los que puede haber un título sin película (*Blue*, Derek Jarman, 1993) o con los cortometrajes en los que los objetos adquieren una personalidad más marcada que la de los seres humanos o con aquellos en los que la música es motivo de imágenes abstractas que corresponden al ritmo mismo de la música (Norman McLaren). Una forma de subversión estilística la encontramos en el género del documental poético, que llega a ser una especie de lipocine (*Baraka*, Ron Fricke, 1992). Y la tematización del estilo puede dar lugar a proponer la película como un juego en el que está apostada la existencia misma del mundo (*The Matrix*, Andy & Larry Wachofsky, 1999).

La puesta en escena es el componente narrativo que integra a los otros, y rebasa lo estrictamente profilmico, es decir, lo que se encuentra frente a la cámara. Esto es así porque la puesta en escena involucra la composición del encuadre, el empleo del sonido y los elementos de iluminación, actuación, escenario, edición y estructura narrativa. En algunos casos, alguno de estos elementos adquiere mayor peso que los demás, como puede ser el exceso de detalles hasta llegar a la saturación barroca (*Underground*, Emir Kusturica, 1997). En otros casos, un elemento de la puesta en escena puede ser minimizado hasta llegar al ascetismo formal, casi puramente alegórico (*El cubo*, Vincenzo Natali, 1998). Y también pueden coexistir diversos mundos simultáneos o irreconciliables en la misma historia (*Solaris*, Andrei Tarkovski, 1972). O simplemente el espacio puede convertirse en uno de los personajes, tal vez el más conspicuo de la historia, aludiendo a los laberintos metafísicos de Borges (*Moebius*, Gustavo Mosquera, 1996).

Los personajes, a su vez, condensan los elementos señalados hasta aquí, y pueden cumplir una función hiperbólicamente paradójica, como es el caso de los enanos en las películas de algunos directores contemporáneos (Werner Herzog o David Lynch). También puede ocurrir que los personajes estén representados solamente por una letra inicial (Hermanos Cohen); pueden contar con un *doppelgänger* (cine negro clásico), o pueden dirigir la palabra directamente al espectador, como una forma de metalepsis brechtiana (*Sin aliento*, Jean-Luc Godard, 1961; *Orlando*, Sally Potter, 1993; *Zoot Suit*, Luis Valdez, 1982).

Los recursos intertextuales también pueden ser objeto de las estrategias metaficcionales, si recordamos que la metaficción es una forma de intertextualidad (y la intertextualidad puede ser entendida, a su vez, como una forma de metaficción). Por ejemplo, alguna secuencia de cine neobarroco puede estar anclada simultáneamente en varios códigos audiovisuales, como el cine documental en blanco y negro, las series de televisión para la familia, el sitcom norteamericano y el video casero (secuencia *I Love Mallory* de *Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994). En otros casos podemos encontrar una minimización de la misma naturaleza intertextual al presentar una cita cinematográfica, es decir, al incorporar un fragmento de la película que los personajes están viendo en la historia (secuencia climática de *An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957, en una secuencia melodramática de la comedia romántica *Sleeples in Seattle*, Nora Ephron, 1995). Uno de los casos más conocidos de intertextualidad subversiva es la extrapolación de una historia canónica en un contexto ajeno al original, como ocurre con frecuencia en las numerosas adaptaciones de las obras de William Shakespeare al cine (por ejemplo, en *Trono de sangre*, Akira Kurosawa, 1957). Por su parte, el mismo intertexto puede ser tematizado por la instancia narrativa, como en gran parte del cine de vanguardia (*Prénom: Carmen*, de Jean-Luc Godard, 1983).

Por último, detengámonos un momento en el final narrativo, que siempre conviene estudiar en su relación con el *incipit*. En algunos casos, la historia presentada es objeto de finales alternativos (*Zoot Suit*, Luis Valdez, 1982). En otros casos, la trama puede resistirse a tener ningún final posible (*Mundos paralelos*). También es posible que en la película haya al menos un final simulado, que engaña a un espectador distraído (*Brazil*, Terry William, 1985). O el final puede ser el tema del final mismo de la historia (*Amor a colores*, Gary

Ross, 1998). En cualquier caso, sabemos que las palabras "The End" desaparecieron de las pantallas de cine desde la década de 1960, lo cual es sintomático de una complejización de la función narrativa del final. Y ya desde los primeros años en la historia del cine el final mismo fue tematizado, como en la imagen final de *Asalto y robo al tren* (Edwin S. Porter, 1904), donde el protagonista dirige un disparo a la pantalla, tematizando así el acto mismo de ver cine.

Algunos de los ejemplos vistos aquí pueden ser observados en el modelo que se presenta a continuación, de manera similar a lo que se hizo anteriormente para la literatura.

Tipología de estrategias metaficcionales en cine

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Inicio	Título tematizado en los créditos (<i>Psicosis</i>)	Inicio in medias res (<i>Amén</i>)	Final en reversa (<i>Amnesia</i>)	Suspense explícito (<i>La soga</i>)
Imagen	Saturación de imágenes (<i>Powaqqatsi</i>) (<i>Kooyaniskatsi</i>)	Blanco y negro estilizado (<i>Manhattan</i>)	Color tematizado (<i>Mi vida en rosa</i>)	Recursos anacrónicos (<i>El niño salvaje</i>): Iris en b & n
Sonido	Mitificación (<i>Diva</i>)	Silencios (<i>Pi</i>)	Asincronía (<i>Eika Katappa</i>)	Metaforización (<i>2001</i>)
Edición	Profusión de hechos sin conexión (<i>Vidas cruzadas</i>)	Fragmentos (<i>Sospechosos comunes</i>)	Narración no plausible (<i>Mulholland</i>)	Yuxtaposición diegética: Metalepsis (A) (<i>Purple Rose</i>)
Narrador	Múltiples voces (<i>He Says, She Says</i>) (<i>77 Sunset Strip</i>)	Narrador ausente (<i>La dama del lago</i>)	Narración sospechosa: "Tal vez..." (<i>Amnesia</i>)	Tematización del director <i>Noche americana</i> <i>Stardust</i> <i>Memories</i>

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Estructura	Mise-en-Abîme (8 1/2) Esquema impuesto parcialmente (<i>Dónde estás, hno.</i>)	Escala: Una o dos imágenes (short shorts)	Secuencia alterna de lectura (<i>Nashville</i>)	Biografía de personaje inexistente (<i>Zelig</i>)
Género	Alusión a género extracinematográfico (<i>Los payasos</i>) (<i>Misterio</i>)	Reseña de películas inexistentes (<i>El ciego</i>)	Lo banal y lo extraordinario (<i>Danzón</i>)	Ficción como un juego (<i>La mujer del Titanic</i>)
Estilo	Ejercicios de estilo (<i>Animatrix</i>)	Título sin película (<i>McLaren</i>)	Lipocine (<i>Baraka</i>)	Película como juego (<i>Matrix</i>)
Puesta en escena	Exceso de detalles (<i>Underground</i>) Descripción contradictoria (<i>Lost Highway</i>)	Descripción ausente o mínima (<i>El cubo</i>)	Mundos paralelos o simult. (<i>Solaris</i>)	Espacio como personaje (<i>Moebius</i>)
Personajes	Sin una función particular (dwarfs en David Lynch)	Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre (Hnos. Coen)	Doppel- gänger (<i>Blade Runner</i>)	Personaje habla al espectador: Metalepsis (B) (<i>Orlando</i>) (<i>Zoot Suit</i>)
Intertexto	Metaparodia (NBK: I Love Mallory)	Citación textual (<i>Sleepless in Seattle</i>)	Cambio de contexto (<i>Trono de sangre</i>)	Tematizar intertexto (<i>Carmen / Godard</i>)
Final	Finales alternos (<i>Zoot Suit</i>)	Ausencia de final (<i>Mundos paralelos</i>)	Finales simulados (<i>Brasil</i>)	Final tematizado (<i>Amor a colores</i>)

Comentario final

La importancia de la metaficción es cada día más evidente, y rebasa el estudio de la narrativa literaria o cinematográfica. Encontramos tematizada o puesta en evidencia la frontera convencional entre la ficción y la realidad inmediata del lector o espectador en la escritura de las ciencias sociales (historia, etnografía o psicoanálisis), en el periodismo cotidiano (en prensa, radio, televisión o internet), en las industrias culturales (publicidad televisiva, música popular, videoclips) y, por supuesto, en las mismas estrategias de docencia universitaria.

Ya en las postrimerías del siglo XX se hablaba de un meta-pop para hacer referencia a la autorreferencialidad en la cultura urbana. Hoy en día podemos hablar de una tendencia a la deconstrucción y a la relativización de toda clase de fronteras convencionales o naturalizadas.

El modelo que he presentado es sólo una propuesta para cartografiar de manera sistemática y detallada un terreno estratégico de la cultura contemporánea.

3.5 La traducción intersemiótica de la literatura al cine

El objetivo de esta sección es presentar una tipología de las estrategias de traducción que determinan el sentido y condicionan el disfrute mismo de una narración audiovisual, ya sea de ficción, publicitaria, experimental o de animación.

Aunque al pensar en una traducción intersemiótica siempre tenemos en mente el pasaje de la literatura al cine, sin embargo existen otros procesos de traducción que son igualmente cruciales para determinar la significación y, en general, para determinar los procesos de la fruición filmica.

En términos generales, al estudiar los procesos de la traducción es posible considerar cuatro terrenos específicos:

- 1) la traducción en el interior de una lengua (traducción intralingüística)
- 2) la traducción entre lenguas (traducción interlingüística)
- 3) la traducción en el interior de un lenguaje (traducción intrasemiótica)
- 4) la traducción entre lenguajes (traducción intersemiótica)

En el terreno de los estudios cinematográficos, estas cuatro formas de traducción se encuentran en el meollo de los procesos de significación, de tal manera que resulta imposible pensar en alguna experiencia de recepción que no esté determinada por al menos uno de estos tipos de traducción.

Veamos cada uno de ellos de manera sucesiva, con el fin de reconocer la especificidad y los alcances de cada una, y el lugar que en ellas ocupa la traducción intersemiótica de la literatura al cine.

La traducción intralingüística en el cine

Si entendemos por traducción intralingüística la extrapolación de un mismo sentido en estrategias de pronunciación distintos, determinados por contexto cultural particular, resulta muy evidente la importancia que tienen las variaciones suprasegmentales en la

tradición hispanoamericana.

Estas diferencias saltan a la vista cuando se observa el hecho de que las opciones que ofrece el menú digital de los discos compactos de películas para niños (por ejemplo, *Los increíbles*) incluyen cuatro tipos de doblaje: español de España, español de Argentina, español de México y español neutro (generalmente grabado en Colombia).

Para los espectadores mexicanos, la existencia de estas opciones es completamente razonable y muy necesaria, pues difícilmente podrían escuchar un doblaje hecho en España o en Argentina, de tal manera que (al menos en comparación con los otros) el doblaje hecho en español de México resulta imprescindible para la distribución comercial de cualquier película en lengua extranjera que se decida doblar al español.

El mercado de las películas para niños es uno de los sectores más importantes, considerando que inevitablemente todas ellas serán escuchadas, en ocasiones con gran frecuencia, por un número considerable de adultos, y que un porcentaje considerable de éstos están acostumbrados a escuchar las películas extranjeras en su idioma original, acompañadas por subtítulos.

Tal vez aquí debe añadirse que en muchos casos podría ser necesario contar con subtítulos en español para poder entender los diálogos de películas producidas en Cuba, en algunas regiones de España o en países con una cadencia muy específica, como el caso de Uruguay o Puerto Rico.

Los problemas de la traducción intralingüística no se limitan a los contenidos del subtítulo o del doblaje de una lengua extranjera, sino que también atañen, al igual que en la traducción interlingüística, al contexto cultural de las culturas que están siendo puestas en contacto. Sin embargo, aquí es muy importante tener en cuenta la importancia crucial del lenguaje de llegada, pues es éste el que determina la recepción de los espectadores.

La traducción interlingüística en el cine

El segundo tipo de traducción que está en juego en el cine, desde sus orígenes en Europa y en el resto del mundo, es la necesidad de traducir los títulos, los diálogos y, en el caso de su reproducción casera, la traducción de los textos impresos que se encuentran en el estuche que contiene a la película.

En este terreno sería posible crear una antología de traducciones de títulos que resultan casi inverosímiles por su extrañeza en relación con el título original. Así, por ejemplo, la película de Sydney Pollack, *They Shoot Horses, Don't They?*, fue traducido en España como *¡Danzad, malditos, danzad!*

Por supuesto, es mucho menos riesgosa la traducción de títulos como los de la trilogía de Krysztof Kieszlowski, formada por *Azul, Blanco y Rojo*. En realidad, la parquedad de estos títulos contiene una enorme carga simbólica que hacen de estos títulos un ejemplo de polisemia y elegancia.

Por otra parte, tal vez todos hemos visto cómo algunos diálogos memorables son destrozados en tan sólo una o dos líneas de subtítulos afásicos. Y algunos de estos casos pueden llegar a producir efectos cuya observación es memorable.

Sin embargo, es necesario recordar que la traducción de los diálogos no sólo compete al contenido de los textos, sino que está integrada por tres códigos simultáneos: un **código textual** (y sus respectivas dimensiones sociolingüística, psicolingüística, alusiones histórico-culturales y modismos recientes); un **código visual** (que incluye las dimensiones proxémica, quinésica, la existencia de carteles informativos y publicitarios, y la iconografía del entorno) y un **código acústico** (compuesto por la prosodia lingüística, las canciones interpretadas por los actores, la música, las voces de fondo y los sonidos del ambiente).

En el estudio de Miguel Ángel Bernal Merino²⁰² se menciona el caso de una frase dicha por Milhouse en la serie *Los Simpson* con lo que se supone que es un acento mexicano.

Mexican Milhouse: Oh Boy! Once again I must sugar my own churro!

Milhouse Mexicano: ¡Híjole! ¡Otra vez solito paéndulzarme'l churro!

Otro caso mucho más conocido es el de *Terminator 2*, donde el protagonista, cuando va a eliminar a su enemigo, dice en español (o en algo muy parecido al español): “Hasta la vista, baby”. Esta frase, curiosamente, fue doblada en España como “Sayonara, baby”. A partir de esta extraka traducción hecha en España alguien podría preguntarse por qué no se tradujo como “Au revoir, baby”, “Ci vediamo, baby” o “Auf wiedersehen, baby”,

²⁰² Miguel Ángel Bernal Merino: *La traducción audiovisual*. Universidad de Alicante, 2002.

al menos en México tiene más sentido conservar la expresión original: “Hasta la vista, baby”. Y hubiera sido absurdo traducirlo como “Ahí nos vemos, baby” o algo similar.²⁰³

La traducción intrasemiótica en el cine

Al llegar a las traducciones de una versión audiovisual original a otra distinta en el contexto del cine entramos al terreno específico de la intertextualidad. Y ya desde antes de que Bajtín fuera retomado por Julia Kristeva en su famoso libro de *Semiótica* de 1967 para proponer la creación de este término, la diversidad de estrategias de re-versión se han multiplicado de forma geométrica, hasta el grado de llegar a considerar que la estrategia más característica de la cultura contemporánea es su intenso carácter intertextual.

Pero ¿cuáles son las principales estrategias de intertextualidad en el cine contemporáneo? Una misma película puede ser objeto de sucesivos **remakes**, **homenajes**, **alusiones**, **parodias** o incluso **metaparodias**, es decir, parodias donde simultáneamente se alude a más de una película (a partir de lo que Michael Riffaterre bautizó como estrategias de *silepsis*).²⁰⁴ Un caso representativo de metaparodia lo encontramos en *Fatal Instinct* (Carl Reiner, 1993), en la que se parodian dos blockbusters que simultáneamente pertenecen a la tradición del thriller y del cine erótico: *Fatal Attraction* (*Atracción fatal*, Adrian Lyne, 1987) y *Basic Instinct* (*Bajos instintos*, Paul Verhoeven, 1992).

En este punto habría que distinguir estos mecanismos de traducción intrasemiótica de las diversas adaptaciones realizadas a partir de un mismo texto literario original, como podría ser la existencia de las dos versiones de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955): *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) y *Lolita* (Adrian Lyne, 1998).

Es evidente que una gran parte de las formas de traducción intrasemiótica tienen un carácter irónico. Así, por ejemplo, encontramos un caso de parodia genérica de las series de asesinos seriales y de las películas edificantes acerca de las madres que se sacrifican por sus hijos en la irrepetible *Serial Mom* (*Mamá serial*, John Waters, 1994).

²⁰³ El terreno de los estudios sobre la traducción interlingüística en el cine se han desarrollado especialmente en los años recientes. Véanse, por ejemplo, en nuestra lengua, los trabajos de Jorge Díaz Cintas: *Teoría y práctica de la subtitulación*. Barcelona, Ariel Cine, 2005; Rosa Agost: *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona, Ariel Practicum, 1999. También conviene conocer el trabajo de Frederic Chaume: *Cine y traducción*. Madrid, Cátedra, 2005.

²⁰⁴ Michael Riffaterre: “La *silepsis* intertextual”, en *Intertextualité*. Traducción del francés por Desiderio

Otros casos de metaparodia, en esta ocasión como parodia de las convenciones de un género cinematográfico ya establecido, es la producción de Monty Python, *Monty Python and the Holy Grial* (*El santo Grial*, Terry Gilliam & Terry Jones, 1974). Considerando la naturaleza metaparódica del trabajo de Terry Gilliam conviene destacar el interés de algunas parodias contenidas en *Monty Python's the Meaning of Life* (*El sentido de la vida*, Terry Jones, 1983).

Es evidente que a partir de la década de 1990 se ha intensificado la presencia de los mecanismos de alusión architextual, es decir, de intertextualidad centrada en el empleo de reglas de género fácilmente reconocibles por cualquier espectador. Así, por ejemplo, Woody Allen realiza un *tour de force* estilístico condensando en un estilo carnavalesco las estrategias específicas de los *biopics* (películas biográficas) y de los documentales científicos en *Zelig* (Woody Allen, 1983).

Otra forma de traducción intrasemiótica lo constituyen las **secuelas**. De hecho, el cine mainstream estadounidense se ha caracterizado por producir una serie de trilogías que parecen haber constituido una modalidad específica, como ocurre en el caso de *Indiana Jones*, *Back to the Future*, *The Godfather*, *Jurassic Park*, *The Lord of the Rings*, *Harry Potter*, *Terminator*, *Robocop* y muchas otras que incluso rebasan el tercer capítulo, como *Rocky*, *Star Wars*, *Batman* y muchas otras.

Uno de los casos más interesantes de traducción intrasemiótica lo constituye la extrapolación del contexto del Japón medieval de *Los siete samurai* (Akira Kurosawa, 1954) al género más característico de la tradición norteamericana, el western *The Magnificent Seven* (*Los siete magníficos*, John Sturges, 1960).

Otros remakes tienen un interés como homenajes al original, pues la fuerza expresiva de aquél no llega a ser rebasada en las nuevas versiones. Éste es el caso de *Vanilla Sky* (remake norteamericano de la española *Abre los ojos*, Alejandro Amenábar, 1997); *Psycho* (Gus van Sant, 1998), remake de la canónica *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960); *Twelve Angry Men* (William Friedkin, 1997), remake de la obra maestra de Sydney Lumet (1957). Este último, después de haber sido objeto de un remake, decidió crear él mismo el remake de otro director, en este caso, *Gloria* (John Casavettes, 1980) y *Gloria* (1999), aunque muy lejos de la fuerza artística de la versión original. Algo similar

podría decirse de la versión de *Nosferatu* que hizo Werner Herzog (en 1979) de la original, muda, de F. W. Murnau (en 1922).

Por último, podría mencionarse un tipo de traducción intrasemiótica en la que las referencias al original se encuentran más en el sentido que en los contenidos específicos, como en el semidocumental elaborado con fotografías fijas y voz en off (*La jetée* (Chris Marker) y la versión auto-referencial de Terry Gilliam en *Twelve Monkeys* (1995).

Algunos observadores han señalado que el cine posmoderno se caracteriza no sólo por una metaficción architextual, es decir, en la que se alude a convenciones genéricas, sino también por una hibridación genérica y una tendencia a canibalizar la historia del cine, parodiando o recreando películas que forman parte del canon, o incluso recreando secuencias específicas.

Esto último, como una forma de metaficción pretextual (moderna) puede encontrarse en la recreación de la secuencia de las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) en la correspondiente secuencia en las escaleras de la estación de trenes de San Francisco en *The Untouchables* (*Los intocables*, Brian de Palma, 1987) y en la secuencia de reconciliación con el pasado personal en *Nos amábamos tanto* (Ettore Scola, 1982).

La traducción intersemiótica en cine

Sin duda, la forma de traducción más relevante para la historia del arte cinematográfico consiste en la traducción intersemiótica de la literatura al cine, ya que más de la mitad de todos los largometrajes de ficción han tenido su origen en un texto literario, ya sea de naturaleza teatral, o bien de carácter narrativo, es decir, una novela o un cuento.

Pero la literatura y el mismo cine no son las únicas fuentes para la narrativa cinematográfica, ya que una gran parte de las narraciones de carácter más convencional están ligadas a las estructuras narrativas del universo mítico. Esto último puede observarse al estudiar las características formales estudiadas por el morfólogo Vladimir Propp y, más adelante, por el antropólogo Joseph Campbell.

Aquí conviene recordar que un momento crucial para el surgimiento de los estudios culturales ocurrió en 1976, cuando el sociólogo norteamericano Will Wright estudió la

estructura narrativa del western canónico, precisamente constituido por las películas aceptadas por un público mayoritario.²⁰⁵

Este corpus de westerns tienen una estructura narrativa consistentemente similar entre ellas, hasta que con la muerte de John F. Kennedy en 1963, este género del héroe solitario y vencedor desaparece para dar lugar al western crepuscular, los chili-western y los espagueti-western, los westerns donde el protagonista es un grupo (*Butch Cassidy & the Sundance Kid* o *The Wild Bunch*, Sam Peckinpah) hasta desaparecer en su forma original (dando lugar a las versiones estructuralmente similares y a las re-versiones genéricas).

Así pues, podemos distinguir tres tipos de fuentes para la intersemiosis cinematográfica:

1. Fuentes preliterarias (mitos y leyendas)
2. Fuentes paraliterarias (biografías, memorias, crónicas y algunos géneros canónicos cinematográficos)
3. Fuentes literarias (teatro, novela y cuento)

Las fuentes para literarias pueden adoptar una estructura narrativa mítica o más próxima a la irrepitibilidad literaria. Pero es en el terreno de las adaptaciones de textos literarios donde hay mayor polémica y un mayor espacio para la investigación sistemática, precisamente porque su propia naturaleza consiste en estar siempre al margen de las estructuras narrativas fijas (en oposición a la naturaleza relativamente estática de la narrativa mítica).

Por todo lo anterior, podemos ahora dirigir nuestra atención a estudiar las estrategias para el estudio de la adaptación de textos literarios al cine. Y la primera pregunta podría ser de carácter estructural: ¿existen componentes comunes a ambos lenguajes (literario y cinematográfico) y componentes irreductibles entre sí, es decir, de carácter incommensurable?

Para responder a esta pregunta conviene seguir varios pasos, de naturaleza **epistemológica, metodológica, analítica y pragmática**, a saber:

²⁰⁵ Will Wright: *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley, The University of California Press, 1977.

1. Precisar los **componentes** narrativos que distinguen al cine y a la literatura
2. Estudiar estos componentes en el contexto de los **paradigmas** estéticos
3. Cartografiar las correspondencias posibles en una **glosemática** narrativa

Los primeros dos pasos ya han sido desarrollados en secciones anteriores de este trabajo. Aquí sólo debo recordar que considero como componentes específicos de la narrativa literaria los siguientes: título, inicio, narrador, personajes, tiempo, espacio, género, intertexto, ideología y final. Y por su parte, los componentes de la narrativa cinematográfica son: título, inicio, imagen, sonido, edición, narración, género, estilo, ideología, intertextualidad y final.

A partir de esta propuesta de análisis es posible sostener que estos componentes tienen una naturaleza paradigmática, es decir, que no se comportan de igual manera cuando estamos frente a un componente de naturaleza clásica (es decir, didáctica, accesible y espectacular), de naturaleza moderna (es decir, anti-clásica, experimental y vanguardista) o de naturaleza posmoderna (es decir, en la cual se yuxtaponen los principios de ambos paradigmas).

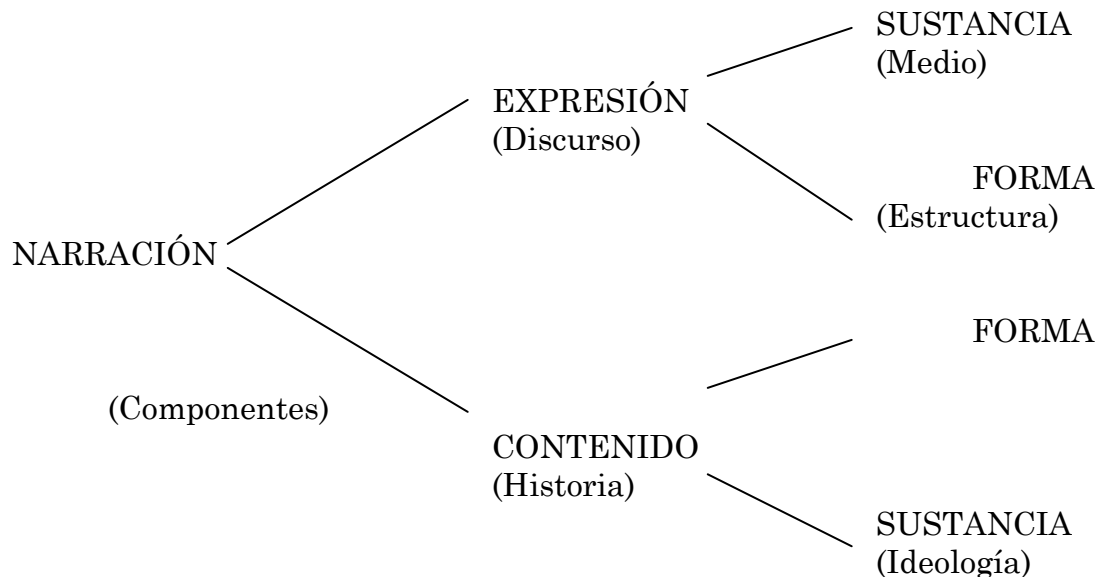
A partir de la formulación de estos componentes es posible señalar la existencia de paradigmas similares para el caso de la narrativa cinematográfica. Es decir, que a partir del reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales cristalizadas en la década de 1940 en el cine estadounidense (conocido como el cine clásico) es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista (conocidas como cine moderno). La presencia simultánea o alternada de estas convenciones corresponde a lo que conocemos como cine posmoderno.

Por último, el reconocimiento del posible diálogo entre estos componentes podría estar apoyado en la creación de una glosemática narrativa.

En otras palabras, a partir de la distinción propuesta por el lingüista danés Louis Hjelmslev²⁰⁶ entre una sustancia y una forma de la expresión, y una forma y una sustancia del contenido, es posible formular una glosemática de la narrativa, que puede ser útil para el estudio de las formas de traducción intersemiótica (por ejemplo, entre literatura y cine).

²⁰⁶ Louis Hjelmslev: *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1976 (1943).

Glosemática Narrativa



Recepción: Título (Anclajes / Horizontes de Expectativas y de Experiencia)

Historia (Contenido): Qué se cuenta = Argumento / Fábula / Story

Discurso (Expresión): Cómo se cuenta = Trama / Intriga / Plot / Sujet

Medio: *Literario* (Cuento, Minificción, Novela), *Audiovisual* (Cine, Videoclip, Publicidad, Documental), *Gráfico* (Historieta), *Interactivo* (Hipertexto), *Oral* (Conversación, Psicoanálisis), *Preliterario* (Mitología, Alegoría, Fábula, Parábola), *Paraliterario* (Balada), *Escénico* (Teatro, Danza, Ópera, Mímica, Guiñol), *Ciencias Sociales* (Historiografía, Etnografía), *Testimonial* (Memorias, Biografía), *Periodístico* (Crónica, Reportaje), etc.

Estructura: Inicio / Final // *Literatura*: Narrador // *Cine*: Edición

Componentes: *Literatura*: Tiempo / Espacio // *Cine*: Imagen / Sonido

Ideología: Título / Género / Intertextualidad // *Literatura*: Personajes / Lenguaje

Cine: Narración / Puesta en Escena

A partir de este modelo se pueden cartografiar las transformaciones propias de la traducción intersemiótica, si bien no es éste el objetivo central de esta investigación, y su desarrollo se deja para otra ocasión.²⁰⁷

Conclusión

Tal vez la mejor estrategia para analizar la especificidad de cada traducción lingüística o semiótica (al menos en el contexto del lenguaje cinematográfico) consiste en reconocer que cada caso es distinto a todos los demás, y es esa misma diferencia lo que merece la pena de ser estudiado.

Y si cada caso es distinto a todos los demás, los modelos de naturaleza teórica (como el modelo para una glosemática narrativa o para reconocer los paradigmas estéticos en el perfil de los componentes narrativos) son herramientas conjeturales y asintóticas, es decir, aproximativas, que señalan sólo un marco general en el interior del cual cada análisis debe someter sus herramientas para dejarlas al servicio de la especificidad del sentido planteado en cada caso.

Es en esta diversidad, después de todo, donde se encuentra la fuerza estética y el enorme atractivo de la experiencia cinematográfica.

²⁰⁷ El modelo glosemático de Hjelmslev ya ha sido utilizado como modelo para desarrollar una semiótica literaria. Véase el trabajo de Jürgen Trabant: *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Versión española de José Rubio Sáez. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, núm. 235, Gredos, 1975. Por su parte, Seymour Chatman también utilizó el modelo glosemático para elaborar su propuesta de análisis narrativo, en su *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990 (1978).

Capítulo Cuatro

Análisis de ficciones literarias y cinematográficas

4.1 Análisis de ficciones literarias

En esta sección se presenta el análisis de varias ficciones narrativas de naturaleza posmoderna. En todas ellas hay diversas formas de metaficción y numerosos juegos de complicidad con el lector. Se trata de un grupo de narrativas breves de la literatura mexicana contemporánea, un volumen de minificción serial y dos textos canónicos de la tradición narrativa hispanoamericana.

En primer lugar se presenta el análisis de un texto canónico en la historia de la metaficción hispanoamericana, tal vez el más estudiado en la tradición de la minificción ultracorta y de la metaficción posmoderna, "La continuidad de los parques" (1956) de Julio Cortázar. En este análisis se ponen en evidencia las formas de incertidumbre producidas por la identidad de la voz narrativa, pues ella controla las formas de metalepsis que distinguen este texto.

Enseguida se presenta el análisis de una minificción canónica del escritor argentino Jorge Luis Borges, "Del rigor en la ciencia" (1960), en el que pueden observarse las estrategias de la metaficción controladas por una voz narrativa que presenta diversas peculiaridades, que son el objeto de estudio de este apartado.

A continuación se presenta el análisis de las estrategias de la metaficción y la ironía narrativa de una serie de minificciones de la escritora argentina Ana María Shua, reunidas en el volumen *La sueñera* (1994). Como podrá observarse, en esta serie narrativa existe un sistema de reglas de serialización que distinguen a la narrativa moderna de la posmoderna.

Por último se presenta el análisis de algunos textos de narrativa corta, muy corta y ultracorta escritos en México en un lapso de veinte años (entre 1978 y 1998), en todos los cuales encontramos la presencia de diversas estrategias de la ficción posmoderna que han sido señaladas en los capítulos precedentes. Se presentan como ejemplos de las estrategias de simulacro de secuencialidad narrativa, pues son ficciones en las que están en juego diversas formas de simultaneidad de las estrategias de la ficción clásica y de la ficción moderna.

Con el análisis de estas metaficciones se ponen en evidencia algunas de las características de la ficción posmoderna, si bien el estudio de cada texto (o serie de textos)

requiere la utilización de estrategias de análisis distintas en cada caso, en función de los objetivos que persiga dicho análisis. Aquí he puesto en evidencia la función estratégica que cumple la voz narrativa como elemento aglutinador de las estrategias metaficcionales (en los primeros dos apartados) y la especificidad lúdica en la que se apoya la naturaleza metaficcional de cada texto o serie de textos (en los siguientes dos apartados).

4.1.1 Relecturas irónicas en la metaficción de Julio Cortázar

“Continuidad de los parques” es simultáneamente la minificción y la metaficción más estudiada en la historia de la literatura hispanoamericana. Existen al menos quince análisis publicados y una tesis de licenciatura, cada uno de ellos elaborado desde diversas perspectivas y con diversos métodos, tonos y resultados.²⁰⁸

A continuación exploro un terreno aún inexplorado: la relación entre la multiplicación de las voces yuxtapuestas en el párrafo final y la multiplicación de las incertidumbres del final que se encuentra más allá del texto escrito, como responsabilidad exclusiva de cada lector virtual, que sin duda se identifica con el lector leído en el texto.

²⁰⁸ Éstos son los análisis más conocidos: Helena Beristáin: Fragmento de “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, esp. pp. 272-276, *Acta Poetica*, núm. 14-15, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1993-1994, 235-277; Lisa Block de Behar: “Un lector leído”, en *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI Editores, 1984, 182-196; Flora Botton Burlá: “‘Continuidad de los parques’ o los vasos comunicantes”, en *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México, UNAM, 1983, 144-145; María Isabel Filinich: “‘Continuidad de los parques’: lo continuo y lo discontinuo”, en *Hispanamérica*, núm. 73, 1996, 113-120; incluido en su libro *La voz y la mirada*. México, BUAP / UIA / Plaza y Valdés, 1997, 102-109; García-Méndez: “De un cuento de Cortázar y de la teoría de lo fantástico”, en *Plural*, núm. 93, octubre-noviembre 1975; Gérard Genette: “Metalepses”, en *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1980 (Seuil, 1972), 234; Julien Algirdas Greimas: “Una mano una mejilla”, en *Revista de Occidente*, núm. 85, junio 1988, 31-37; Óscar Hahn: “Julio Cortázar en los mundos comunicantes”, en *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Borges, Cortázar, Huidobro y Lihn*. México, UNAM, 1984, 107-119; Brian McHale: “Strange Loops, or Metalepsis”, en *Postmodern Fiction*. New York & London, Routledge, 120 ss; Christopher Nash: “Ambiguative Strategies”, en *World-Games. The Tradition of Anti-Realist Revolt*. New York & London, Methuen, 1994; Alberto Paredes: “Continuidad de los parques”, en *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*. México, UNAM, 1988, 53-55; Antonio Risco: “Fusión de la ficción con la realidad: ‘Continuidad de los parques’ de Julio Cortázar”, en *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid, Taurus, 1987, 367-376; Raúl Silva-Cáceres: Fragmento de “El papel de la transformación de la lectura, el teatro, el sueño, la pintura y la música”, en *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. París, ONU, 1997, 123-125; Joseph Tyler: “Moëbius Strip and Other Designs Within the Verbal Art of Julio Cortázar”, *La Chispa* ‘85, 1986, 361-367; Lauro Zavala: “Alrededor de una continuidad: lectura de ‘Continuidad de los parques’”, en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM Xochimilco, 1993, 124-127. La tesis es de Antonio Vázquez Cajero: “El lector de ‘Continuidad de los parques’. Un cuento de Julio Cortázar”. Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas, Toluca, UAEM, 1992.

La multiplicación de los parques

Los múltiples recorridos posibles durante la relectura de “Continuidad de los parques” podrían tener como mapa al título.

La continuidad que se anuncia en el título es la que existe ante al menos tres parques, es decir, tres contextos de lectura. El primer parque es el (imaginario) que rodea al lector real durante su lectura del cuento. El segundo parque es el del lector leído por el lector real, al inicio del cuento. El tercer parque es otro, que existe en el interior de la novela que está leyendo el personaje. Sin embargo, hay muchos otros parques o planos de realidad en este cuento.

Al tratar sobre la naturaleza laberíntica del espacio en este texto es necesario señalar la sucesión temporal. Las transformaciones del lector real y del lector leído pasan por al menos siete etapas: el lector real inicia su lectura de manera inocente; el lector diegético (que lee una novela en sus ratos de ocio) también es inocente, en términos criminalísticos, en términos de malicia como lector de novelas, y en términos de ignorar el desenlace de su lectura; en la medida en que avanzan en la lectura de la novela, ambos lectores empiezan a sospechar que algo terrible y definitivo está por ocurrir; en el segundo párrafo el lector está francamente celoso del amante de su esposa; en las últimas líneas se vuelve la víctima del crimen pasional, pero lo más sorprendente es la creación de la culpabilidad del lector real, que al imaginar la muerte del lector de la novela se convierte en autor del crimen. Por último, al no haber ya personaje que lea el relato, el final del cuento desaparece: ésa es la evidencia de la culpabilidad del lector real, pues al no haber lector del relato que está leyendo, tampoco hay narrador de este acto de lectura; el texto simplemente desaparece.

Se trata de un laberinto arbóreo, en el sentido de que el lector real es víctima de su propio acto criminal, al haber sido victimario del lector-personaje, o al menos cómplice del ausente que comete el crimen, y por si fuera poco, también es observador de este doble crimen.

De esta manera, el lector personaje es víctima real (al no haber final del cuento escrito sobre la página) y víctima imaginaria (en la imaginación del lector real).

Por otra parte, si en las últimas 5 líneas del cuento están elididos los verbos, y sólo aparece un gerundio (“leyendo una novela”), lo cual produce una mayor inmediatez al final, que podría ocurrir en el presente de la lectura real. El resto del cuento ocurre en el copretérito aoristo, impersonal, decimonónico, novelesco.

Esto último lleva a observar la estructura del texto, constituido por dos párrafos de extensión convencional (380 y 170 palabras, respectivamente). El primero corresponde a la estructura de la novela (un personaje y su universo, el parque), y el segundo corresponde a la estructura del cuento (un instante, una epifanía, una revelación súbita). Siguiendo la estructura del cuento clásico, el primer párrafo cuenta la historia 1 (un lector lee un relato) y el segundo párrafo cuenta la historia 2 (un lector lee la historia de un esposo que, sentado en un sillón frente al parque, lee una novela donde será muerto por el amante de su esposa).

La multiplicación de las descripciones

Cuando cerca del final se lee: “Primero una sala azul, después una galería...”, estas palabras son, simultáneamente, las palabras de cinco distintos planos narrativos, que corresponden a distintos autores, lectores y personajes, a saber: (1) son las palabras del narrador de “Continuidad de los parques”, (2) la novela que está leyendo el lector personaje, que es (3) una descripción de lo que está encontrando el amante en su recorrido por la casa del lector, y que a su vez son (4) las palabras que recuerda de (5) la descripción que le hizo la mujer de lo que encontraría en la casa.

A partir de este primer análisis es necesario reconocer al menos ocho instancias narrativas en el pasaje señalado: la narración original de la mujer que se encuentra en la novela, al enumerar por adelantado lo que su amante va a encontrar en su recorrido por la casa del esposo; el recuerdo de este relato en la memoria de amante, durante su recorrido; el relato de lo que, efectivamente, está encontrando antes de cometer el crimen; la descripción de estos elementos hecha por el narrador de la novela; la lectura de esta descripción del narrador de la novela; la lectura de esta descripción del narrador de la novela hecha por el esposo; la reconstrucción de estos 5 relatos, hecha por el narrador del cuento, que también reproduce las palabras que está leyendo el lector de la novela en el cuento, que corresponde a la descripción del recorrido que está haciendo el amante que se aproxima a él en ese

momento del cuento, y cuyo recorrido ya había sido previsto por el relato hecho por la mujer, en las palabras que ahora él recuerda.

Podemos distinguir, en “Continuidad de los parques”, entre el espacio de la novela (ficcional) y el espacio del cuento (real).

A cada uno de estos espacios corresponde, en la descripción narrativa que se encuentra cerca del final, un total de 5 niveles referenciales:

Descripción de la mujer en la novela:

Recordada por el hombre en su recorrido

Coincidente con lo que el hombre encuentra

Descrita por el narrador de la novela

Leída por el lector de la novela en la novela

Reproducida por el narrador de la continuidad

(que también reproduce):

Lo que el lector de la novela lee en el cuento

Que es la descripción del narrador de la novela en el cuento

Que es lo que el amante encuentra en su recorrido en el cuento

Que coincide con lo que recuerda que le dijo la mujer del cuento

Que es lo que la mujer le narró alguna vez en el cuento

En estas frases hay una yuxtaposición de estos diez niveles referenciales, pero la metalepsis narrativa (la transgresión de la distinción entre niveles referenciales) ocurre después de la última línea, con la intervención del lector real, autor del único crimen posible (al no haber un final explícito en el cuento).

La multiplicación de las voces

Es posible reconocer varias voces en la novela: la Mujer en la Novela; el Recuerdo del Amante en la Novela; el Amante en la Novela; el Narrador de la Novela; el Lector de la Novela.

En el plano de la metaficción, hay un único narrador en “Continuidad de los

parques”.

En el plano del cuento hay varias voces: el Lector de la Novela en el Cuento (L_{NC}) el Narrador de la Novela en el Cuento (N_{NC}); el Amante de la Novela en el Cuento (A_{NC}); el Recuerdo del Amante en la Novela en el Cuento (A^R_{NC}); la Mujer en la Novela en el Cuento (M_{NC}).

Al haber distintas voces dentro de cada voz (a partir de las comillas), éste es un cuento polifónico, y por lo tanto novelizado:

$$M_N (A^R_N (A_N (N_N (L_N (N_{CP}) L_{NC}) N_{NC}) A_{NC}) A^R_{NC}) M_{NC}$$

NOVELA MF CUENTO

El acercamiento de la voces ocurre a partir del mecanismo básico del entrecomillado múltiple: “en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: ‘primero una sala azul...’”.

La creación del espacio novelesco, en “Continuidad de los parques”, ocurre con la ausencia relativa de información por parte del narrador, en el primer párrafo (paralipsis), mientras en el segundo hay exceso de información (paralepsis), para crear la disolución entre ficción (novelesca) y realidad (cuentística).

“Continuidad de los parques” contiene las diversas formas de alusión paródica al cuento policiaco, no sólo en relación con las reglas genéricas (el mayordomo no debía estar, y no estaba), sino al subvertir la lógica del relato policiaco. La conclusión del cuento, en lugar de mostrar una verdad, multiplica las incertidumbres.

La multiplicación de las incertidumbres

La multiplicación de las incertidumbres narrativas, genéricas, lógicas y topológicas se puede reconocer si estudiamos brevemente las principales interpretaciones genéricas posibles, como un reconocimiento del final abierto:

El lector comete el crimen. Ésta es la tesis central de algunas interpretaciones anteriores. El lector real simplemente imagina lo que ocurre al lector de la novela en el cuento, después de las últimas líneas. Desde esta perspectiva, éste es un cuento policiaco donde el

lector queda sin personajes para leer, y ello mismo explica la falta de un final definitivo, pues ya no hay un lector en el cuento que lea el final de la novela.

El amante comete el crimen, dando muerte al personaje del cuento. Aunque éste sería el final más lógico en un cuento convencional, este caso resulta demasiado convencional y totalmente insatisfactorio, al menos en una lectura cuidadosa del cuento, que es una parodia de sus propias parodias, e.d., una metaparodia.

El amante comete un crimen en otra novela. Si el amante es un personaje de la novela, bien puede ser que en esa novela haya otro sillón verde, con otro lector y otro parque. De esa manera, en lugar de que el parque del cuento y el de la novela sean el mismo, podría ocurrir que sean completamente distintos. Después de todo, la deixis pronominal no garantiza que la ambigüedad referencial se resuelva (de la manera más lógica) a favor de los presupuestos genéricos del lector de cuentos.

El crimen nunca ocurre. Esto se debe a que el lector deja de leer al llegar a la última línea, y no imagina ningún crimen en su cabeza. Como éste es un final bastante inverosímil, seguramente podría contar con el entusiasmo de algunos aficionados a los finales truculentos e inesperados. Siempre es posible que en una parodia de la novela policiaca el crimen nunca haya ocurrido.

El lector comete un doble crimen. Además de cometer imaginariamente el crimen del lector leído (el lector del sillón verde), el lector automáticamente comete el crimen de sí mismo, es decir, deja de ser lector porque, al desaparecer al lector y todo el universo de personajes que existen gracias a su acto de lectura, el lector real queda sin personajes para leer. Así, el lector comete un doble crimen: del personaje lector y de sí mismo en su calidad de lector del cuento.

El lector del cuento está soñando. De ser así, el final del cuento coincide con el momento en que el lector despierta. Hay que reconocer que esta posibilidad es una de las más propiamente literarias, pues tal vez sólo un escritor de metaparodias microtextuales podría soñar una historia con semejantes juegos de ambigüedad deíctica. De cualquier manera, el

final del sueño interrumpe la posibilidad del crimen.

El lector en la novela comente suicidio. Esto sólo puede ocurrir al lector de la novela, que vive en un mundo idéntico al del cuento, pero que se ha suicidado al enterarse de la suerte que le espera. Prefiere el suicidio a una muerte deshonrosa. Mientras tanto, el lector en el cuento decide dejar de leer la novela, pues este final sorpresivo le parece decepcionante.

El lector en el cuento deja de leer. Esto se puede deber a una de tres razones posibles: el lector se levanta del sillón para buscar una referencia intertextual; o bien se vuelve para enfrentar al asesino; o bien trata de imaginar cuál será el desenlace más original, confiando en que se trata sólo de una novela y no de un cuento metaficcional que le puede costar la vida.

Instrucciones para cruzar parques

El cuento tiene un parque referido en el primer párrafo, mientras en el interior de la novela, en el segundo párrafo, hay otro parque, esta vez implícito. El narrador de “Continuidad de los parques” crea una continuidad entre ambos parques gracias al juego deíctico, a la estructura pronominal del discurso referido.

Las consecuencias de esta ambigüedad pronominal se multiplican por la suspensión de la conclusión, dejando el final abierto a la imaginación del lector.

El cuento es la conjunción de una continuidad y una suspensión, yuxtapuestas en la enumeración final. Esta yuxtaposición produce una continuidad interminable, pues la ausencia de un final explícito obliga al lector a releer el inicio del cuento, que estructuralmente transita de la estructura cerrada a una abierta.

La instancia narrativa cumple una función irónica, pues pasa de la omnisciencia acerca de los personajes a cumplir la función de articular diversos planos del relato (2) y diversas voces narrativas (10) superpuestos en el párrafo final. Esto le da un sentido irónico, pues la información que ofrece al lector se multiplica, y a la vez que rebasa la omnisciencia decimonónica, es rebasada por las demás voces, sin por ello indicar el sentido del desenlace.

Los personajes son aparentemente convencionales, característicos del relato policiaco con un crimen pasional de por medio, pero en el fondo son metaficciones, intensamente cargados de un peso intertextual. Más que personajes de ficción son arquetipos.

El lenguaje es auto-consciente y utiliza las frases que pueden hacer pensar en convenciones genéricas (mayordomos, coartadas, senderos furtivos). La alusión a un diálogo anhelante hace las veces del discurso referido, que sin embargo es preciso y poético en algunos giros (“admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos”).

El espacio de los parques, es decir, de los lectores, se multiplica y se conecta por la voz narrativa general; los espacios quedan conectados por la estructura precisa del relato. El sillón queda enfrente del parque de robles, lo cual permite que el crimen, que viene del mismo parque, pueda ser cometido sin ser visto por el victimario. Los parques son virtuales, creados por mera invocación.

El tiempo está organizado para avanzar secuencialmente, produciendo la sensación de una inevitabilidad en retrospectiva, donde el posible crimen ocurrirá cada vez que el cuento no termina, llegando al punto final. En este sentido, tanto el narrador como el personaje, el lenguaje, el espacio y el tiempo tienen un carácter posmoderno, como simulacros sucesivos de un múltiple crimen virtual.

4.1.2 Las voces narrativas en la minificción de Jorge Luis Borges

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*
Libro cuarto, cap. XLV, Lérica, 1658 ²⁰⁹

Este cuento es la historia de un mapa. Pero es también otras historias: la historia de la ciencia, la historia de la filosofía y la historia de la mirada que permite reconstruir esas historias.

¿Cómo puede un texto tan breve contener todas estas historias? De manera alegórica. En lo que sigue no me detendré a desentrañar esta alegoría, sino a mostrar el mecanismo central de su construcción narrativa.

Un sistema fractal de escalas y paradojas

¿En qué consiste el rigor de este texto lúdico? El núcleo de esta lectura consiste en sostener que se trata de un sistema de paradojas que genera su propio modelo para la lectura, precisamente a través de una yuxtaposición de *escalas narrativas y cronológicas*, cada una de las cuales se encuentra anidada en la siguiente.

En primer lugar hay que reconocer la importancia del *viajero prudente*, que debido a su misma prudencia no se compromete a afirmar que los mapas son inútiles. Este narrador cede la voz a las *generaciones siguientes*, cuya perspectiva coincide con la del *lector real*, y que termina por yuxtaponerse con la perspectiva anterior, generando así una mirada irónica al supuesto rigor de los mapas hiperbólicos.

Por su parte, Suárez Miranda, el *autor apócrifo*, parece cumplir una función

editorial, aunque termina siendo sólo el albacea textual de los viajeros prudentes que tal vez le han confiado sus experiencias a través de relatos orales.

Por último, el *editor interno* del texto ha hecho una transcripción modernizante y arbitraria del original, pues yuxtapone elementos de escritura del siglo XVII (mayúsculas y minúsculas sin rigor alguno) con elementos gramaticales y lexicales del siglo XX.

Además de estas perspectivas existe en el texto un *editor externo* (llamémoslo JLB) que ha tomado un fragmento de la transcripción modernizante de la compilación de Suárez Miranda, y cuyas marcas textuales son el título del fragmento que él mismo ha seleccionado (“Del rigor en la ciencia”), los puntos suspensivos al inicio (...) y la referencia final a Suárez Miranda.

A cada una de las instancias editoriales señaladas hasta aquí, además de la existencia del Lector Real, puede corresponder un nivel de referencialidad, y en esa medida, a cada una de ellas le corresponde también una escala cronológica y narrativa.

Ahora es posible reconstruir los niveles narrativos de este texto. Cada uno de ellos está construido a partir de la experiencia del Observador Directo (antecesor de los varones prudentes), cuyo relato pertenece al género de las crónicas de viaje. Sobre este primer relato se apoya la versión del Viajero Prudente, que incorpora también el testimonio de las Generaciones Sigüientes (cuyo relato pertenece al género de la crónica colectiva). El siguiente nivel narrativo pertenece al Editor Interno (Suárez Miranda), quien practica el género de la compilación. Y el último nivel narrativo es el del Editor Externo (JLB), quien ha seleccionado este fragmento de entre todos los reunidos por Suárez Miranda.

Cada uno de estos planos cronológicos y narrativos se constituye, entonces, en una instancia editorial independiente de las otras, pues altera, reinterpreta y reescribe la versión anterior. Si establecemos una notación para representar a cada una de las instancias editoriales, tenemos las siguientes seis escalas narrativas: Od (Observador directo: antecesor de los varones prudentes, productor de la primera crónica de viaje); Ti (Testigos involuntarios: generaciones sigüientes, productoras de una crónica colectiva); Vp (Viajero prudente: creador del testimonio que será reunido por el compilador); Ei (Editor interno: Suárez Miranda, responsable de la compilación); Ee (Editor externo: JLB, responsable de la selección del fragmento); y finalmente Lr (Lector real: reconstructor de todos estos niveles

²⁰⁹ Jorge Luis Borges: “Del rigor en la ciencia”, en la sección Museo de *El Hacedor* (1960).

narrativos).

Así, entre el testimonio directo del observador inicial (Od) y la versión final que recibe el lector real (Lr) hay al menos cuatro instancias editoriales, narrativas y cronológicas que alteran la versión original. Esta mediación podría ser formulada en estos términos:

$$Lr (Ee (Ei (Vp (Ti (Od) Ti) Vp) Ei) Ee)$$

Por otra parte, en este texto también el tiempo ficcional está construido a partir de la yuxtaposición de *escalas cronológicas*, precisamente las que corresponden al sol y los inviernos, es decir, a la escala de los días y los años.

Al yuxtaponer estas escalas narrativas y cronológicas (en forma de perspectivas anidadas), el cuento está construido como un sistema de paradojas, es decir, como un sistema narrativo en el que se yuxtaponen diversas versiones con orígenes diferentes, en un texto que las presenta a todas ellas como parte de una versión única.

Ahora bien, si el cuento posmoderno consiste en la yuxtaposición de una historia y varios géneros discursivos, en este caso tenemos no sólo la historia de unos mapas y la presencia de al menos cuatro géneros (testimonio oral, crónica de viajes, crónica historiográfica y compilación editorial), sino además la presencia de varias instancias editoriales y varios tipos de lenguaje. La presencia simultánea de estos planos discursivos, narrativos, cronológicos y editoriales genera un sistema de ironías sucesivas.

Los géneros discursivos que se yuxtaponen en este cuento son el testimonio oral, la compilación editorial, la crónica historiográfica (“las generaciones siguientes pensaron...”) y la crónica de viajes (realizada por uno de los viajeros prudentes, cuya prudencia suponemos que no sólo está en función de precaver los riesgos de sus viajes, sino también en cuidar la confiabilidad de sus fuentes y en dejar de lado las versiones irónicas de los relatos).

Por otra parte, las instancias editoriales que se ponen en juego son la antología de crónicas (apropiadas por la voz de Suárez Miranda) y la edición de textos antiguos, que aquí moderniza parcialmente el lenguaje de otra época, lo fragmenta y le da un título arbitrario.

En síntesis, hay dos instancias de construcción genérica: las instancias editoriales (la antología de crónicas apropiadas por la voz de Suárez Miranda) y la edición del texto antiguo (que actualiza el estilo pero titula irónicamente el texto), y ambas engloban a las instancias narrativas: la crónica histórica (“las generaciones siguientes entender...”) y la crónica de viajes (viajeros prudentes, no irónicos).

La contradicción entre el título (“Del rigor en la ciencia”) y el contenido del texto mismo es evidente en una primera lectura subtextual: cuanto más rigurosos son los mapas (hasta el grado de tener una escala idéntica a la del Imperio que representan) en esa misma medida resultan inútiles.

Entonces una lectura parabólica podría ser la siguiente: la ciencia es rigurosa por definición, pero cuando el rigor lleva a reproducir (o a glosar) a su objeto punto por punto (o palabra por palabra), entonces termina por ser inútil.

La heteroglosia de este texto, producida por la yuxtaposición de elementos de la escritura del siglo XVII y del siglo XX, así como la presencia de diversas voces o instancias narrativas y editoriales, permiten señalar una *novelización* de esta minificción. A su vez, el carácter alusivo, elíptico y condensado del texto lo aproximan a la *poesía*.

Tenemos así que este texto se aproxima a lo *novelresco* (a través de estrategias de *mostración*) y a lo *poético* (a través de estrategias de *revelación*). Y simultáneamente, también se respeta y se parodia la estructura básica del *cuento* literario (a través de estrategias de *superposición*). Como consecuencia de esta hibridación genérica, en esta minificción se expanden las posibilidades de cada uno de estos géneros.

Todo lo anterior lleva a concluir que una minificción, especialmente si es metaficcional, puede ser un mapa de los otros géneros de la escritura. Su carácter irónico consiste en esta yuxtaposición de escalas en un espacio fractal.

Un sistema fractal de géneros yuxtapuestos

El análisis de la minificción metaficcional puede consistir en trazar un mapa de los territorios de sus respectivas escalas textuales, ya sean de carácter narrativo, cronológico o genérico. A partir de esta reconstrucción cartográfica es posible mostrar en el análisis al menos dos elementos presentes en el texto: el universo literario presente o aludido en cada

escala, y las revelaciones (literarias o extraliterarias, aludidas, alegóricas o intertextuales) producidas por la yuxtaposición de diversos universos genéricos presupuestos en cada escala fractal.

En un texto de minificación metaficcional también se pueden producir diversas rupturas genéricas, que pueden ser reconocidas al establecer una determinada norma genérica en la frase dominante del texto. Generalmente esta frase es la inicial, que puede o no contener la intriga de predestinación del resto del relato. Una vez establecidas las expectativas genéricas que produce la primera frase o la primera lexia (hasta la primera marca tipográfica de carácter sintáctico), se suele producir una sucesión de rupturas y reconstrucciones de esta misma regla.

Las reglas que están en juego en este inicio (“...En aquel Imperio”...) son de carácter literario y extraliterario. El texto transita por el cuento fantástico, el relato medieval y la historia de aventuras. Y además el texto establece reglas complejas donde varios géneros coexisten. De hecho, el texto es una crónica de viajes de carácter apócrifo, contada como cuento maravilloso, que anuncia la posibilidad de encontrar historias surgidas de la experiencia inmediata y enmarcadas una dentro de la otra como en *Las mil y una noches* (paradigma de la naturaleza interminable de los relatos anidados).

Cada una de estas reglas genéricas (cuento fantástico, historia de aventuras o relato medieval) se va disolviendo a lo largo del texto hasta fusionarse con las demás, en la medida en que cada una de ellas crece. De la misma manera, en la medida en que el mapa es más riguroso (y crece) se vuelve más inútil.

Un sistema de lecturas virtuales

A partir de la lectura de este texto es posible derivar algunas observaciones de interés general para el proceso de lectura de cualquier texto literario.

A cada lectura corresponde un texto, el cual es construido en la memoria del lector a lo largo de su lectura, mientras el texto mismo propone la desconstrucción de las expectativas generadas en el contrato de lectura original (a partir del título y la primera línea).

Cada lectura es un viaje por el texto, que así resulta distinto debido a las opciones

virtuales que ofrece a cada lector, como el mapa de una provincia textual.

Así, un análisis puede ser tan riguroso que termine por ser idéntico al texto, sin decir nada acerca de él. En cambio, otra clase de análisis produce observaciones que iluminan ciertas zonas del texto, y permiten viajar en su interior.

En otras palabras, todo texto es un mapa de paradojas, construido con la yuxtaposición de géneros y escalas diferentes, y en esa medida permite al lector reconocer y desconstruir estas mismas paradojas, precisamente a la manera como una mitología permite reconocer y desconstruir la fuerza de un mito.

En el caso de la metaficción, cada minificción metaficcional consiste en apostar diversas cargas simbólicas (literarias o extraliterarias) a cada frase, y a la posibilidad de yuxtaponer y en esa medida desconstruir los presupuestos de cada una de ellas.

El placer del texto se produce por estos choques poéticos producidos por la presencia de diversas estrategias de combinación y gradación de universos narrativos y convenciones genéricas.

Un final después del final

En “Del rigor en la ciencia” la secuencia temporal respeta la lógica de la historia, pero las metáforas espaciales terminan por desconstruir el concepto de “mapa” hasta hacerlo inútil. Esto equivale, precisamente, a efectuar sobre el concepto de mapa una implosión conceptual, hasta llegar a su desaparición total. El texto crece en complejidad para así dar cuenta, en la última línea, de su propia desaparición, *donde sólo quedan jirones, entregados a las inclemencias del sol y los inviernos.*

4.1.3 Metaficción y parodia en las series narrativas de Ana María Shua

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la
patria?²¹⁰

Un nuevo género literario: la serie fractal

La sueñera (1984), de la escritora argentina Ana María Shua,²¹¹ es una serie de 250 minificciones cuyas características formales son compartidas por varios otros textos de muy diversos autores en varias tradiciones literarias, cuya especificidad genérica requiere ser estudiada de manera sistemática.

En la tradición anglosajona las series de textos narrativos reunidos en el interior de un mismo volumen son conocidos como *short story cycles*.²¹² La pregunta central al estudiar estas series es lo que Wolfgang Iser llamaría un *campo referencial*, es decir, aquello que les da consistencia como serie. En su estudio de más de 250 libros de esta naturaleza en lengua inglesa, Dunn y Morris proponen la existencia de cinco posibles campos referenciales, que han surgido en orden cronológico desde el siglo XIX hasta nuestros días. Las formas *clásicas* de estos ciclos son los que ocurren en un mismo lugar, con un mismo protagonista individual o con una comunidad como protagonista. Las formas

²¹⁰ En una entrevista con Rondha Buchanan, la autora explica los orígenes del título de *La sueñera*:

Lo tomé del más famoso (al menos por aquí) de los poemas de Borges: “La fundación mitológica de Buenos Aires”. El poema se pregunta literalmente: “¿Y fue por ese río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?”, en un diccionario de argentinismos encontré el significado de “sueñera”, que no todos los argentinos conocen. Tener “sueñera” es tener sueño, ganas de dormir. Lo curioso es que muchos (sobre todo en el extranjero) le dan a la palabra el significado incorrecto de “soñadora” o “mujer que sueña” (298).

Ver Rondha Dahl Buchanan: “Entrevista a Ana María Shua”. Agregada a “Historiographic Metafiction in Ana María Shua’s *El libro de los recuerdos*”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 48.2 (1998): 279-306.

²¹¹ Ana María Shua: *La sueñera*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996. (Primera edición: Buenos Aires, Minotauro, 1984).

²¹² Forrest L. Ingram: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1971; J. Gerald Kennedy (ed.): *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995; Maggie Dunn y Ann Morris: *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. New York, Twayne Publishers, 1995.

modernas de estas series son aquellas en las que el narrador pone en juego un grupo específico de estrategias narrativas similares o en las que los textos son metaficciones, es decir, que tratan sobre el acto de crear o de narrar.²¹³ En lengua española, Enrique Anderson Imbert ha propuesto llamar *cuentos enlazados* a las series de cuentos que tienen alguno de estos u otros elementos comunes.²¹⁴

Sin embargo, todos estos estudios tienen como objeto volúmenes formados por cuentos de extensión convencional, lo que lleva a pensar en la proximidad de muchos de ellos con la forma de la novela. En cambio, los volúmenes formados por textos de extensión mucho menor a la convencional tienen características muy distintas, y por ello requieren ser estudiados de manera independiente para así reconocer su especificidad literaria.

Aquí propongo llamar **series fractales** a los volúmenes integrados por **minificciones** que conservan similitudes formales entre sí, es decir, que pertenecen a las últimas dos categorías señaladas por Dunn y Morris, y cuya **naturaleza fragmentaria, irónica e intertextual** las inscribe en el contexto de la narrativa posmoderna. Tomo el término *fractal* de la física contemporánea, donde es utilizado para referirse a series donde hay *simetrías recursivas*,²¹⁵ es decir, series de elementos cuyas formas son las mismas a diferentes escalas y en las que existe “una autosemejanza que incluye singularidades y diferencias individuales”.²¹⁶

Una *serie fractal*, en términos de minificción, es aquella en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto. Lo que está en juego en esta estructura literaria es un problema de escala, pues en una extensión muy breve (generalmente de dos líneas a una página impresa) cada texto pone en

²¹³ M. Dunn y A. Morris, 1995, 1-19.

²¹⁴ Anderson Imbert, Enrique: “Cuentos enlazados”, en *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992, 115-119.

²¹⁵ Harriet Hawkins: “Recursive symmetries in Shakespeare and modern genres”, *Strange Attractors. Literature, Culture, and Chaos Theory*. Hertfordshire, Prentice Hall, 1995, 103-106.

²¹⁶ John Briggs y David F. Peat: “Observar el arte del mundo. Ley de los fractales y la razón”, *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Barcelona, Grijalbo, 1999, 137-169 (esp. P. 162).

²¹⁷ Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas*. México, UNAM, 1988 (1958). Cita del fragmento # 167.

juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisociablemente ligado a la serie a la que pertenece, y cuya similitud haría pensar que entre todos ellos existe un *aire de familia*, como “algo que recorre la madeja entera, a saber, la superposición continua de las fibras”.²¹⁷

Al estudiar las series fractales se puede observar que existen al menos tres características compartidas por todas ellas: *una propuesta temática y formal* común a los textos de la serie (incluyendo una extensión específica); la presencia constante de *humor e ironía*, lo cual es una característica general de la minificción posmoderna (como ya ha sido señalado, entre otros, por R.Buchanan; F.Noguerol; L.Zavala)²¹⁸ y un alto gradiente de *intertextualidad*, generalmente explícito desde el título de cada texto, y que se expresa en diversas formas de parodia, hibridación genérica y metaficción.

Las estrategias literarias que distinguen a esta serie serán estudiadas con más detenimiento en el resto de este trabajo. Antes de examinar estas características, señalemos algunos de los antecedentes literarios a cuya tradición pertenece este libro.

La sueñera integra elementos característicos de diversos tipos de series fractales. En primer lugar podemos mencionar las series de minificciones en las que se juega con alguna estructura verbal de carácter convencional, como las prácticas de redacción o los juegos populares. Éste es el caso, respectivamente, de títulos como *Ejercicios de estilo* (1947) de Raymond Queneau o *Adivinanzas* (1988) del peruano Manuel Mejía Valera,²¹⁹ en las que hay una regla genérica a partir de la cual se propone un sistema de variantes. Se trata de una estructura familiar en la composición musical, que en el contexto de la escritura posmoderna adquiere un tono autoparódico.

En *La sueñera* hay juegos con géneros establecidos, como el horror y la tradición oral, en sus variantes surrealistas o absurdas. A su vez, en cada una de estas variantes se

²¹⁸ Rhonda Buchanan: “Literature’s Rebellious Genre: The Short Short Story in Ana María Shua’s *Casa de geishas*”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, 56: 1-4, 1996, 179-192; Francisca Noguerol: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un fin de milenio”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, 56: 1-4, 1996, 49-66; Lauro Zavala: “Disolución de fronteras (humor e ironía en el cuento ultracorto)”, en *Ni cuento que los aguante. (La ficción en México)* (ed.) A. Pavón. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, 209-216.

²¹⁹ Manuel Mejía Valera: *Adivinanzas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988; Raymond Queneau: *Ejercicios de estilo*. Versión en español y estudio preliminar de Antonio Fernández Ferrer. Madrid, Cátedra, 1987 (1947).

juega con las acepciones del término *soñar*, ya sea como el acto de desear aquello que no existe, imaginar universos subjuntivos o aludir al acto de dormir, tratar de dormir, despertar o tratar de despertar. Se trata de explorar las posibilidades lúdicas de lo que ocurre en el interior y alrededor de los sueños, de tal manera que al leer esta serie recordamos que los sueños son la materia de la que están hechos nuestros textos literarios.²²⁰

Otra clase de series fractales a cuya tradición también pertenece *La sueñera* es aquella en la que se juega con géneros extraliterarios, como los manuales, las fábulas o los mitos. En este caso las series están formadas por parodias, pastiches o variantes irónicas del modelo original, cuya referencia generalmente es explícita desde el título de cada texto. Éste es el caso, entre muchos otros, de la serie de *Falsificaciones* (Argentina, 1966) de Marco Denevi, *La oveja negra y demás fábulas* (México, 1967) de Augusto Monterroso o los brevísimos relatos seriados de *La Musa y el garabato* (México, 1992) de Felipe Garrido.²²¹ En todos estos casos, la parodia posmoderna produce una especie de disolución de las fronteras entre modelo y copia, a la vez que también disuelve las fronteras entre alta cultura y cultura popular, al integrar elementos de esta última (como la tradición oral, las leyendas o los refranes) a formas complejas de expresión. En una palabra, de manera similar a lo que ocurre en algunas manifestaciones musicales, arquitectónicas y cinematográficas contemporáneas, se trata de un simulacro que termina siendo “una combinación de lo cómico y lo complejo”.²²²

A continuación mostraré algunos ejemplos de las estrategias literarias de este proceso de fragmentación narrativa, que se manifiesta en diversas formas de hibridación genérica y metaficción ocasional.

Una docena de estrategias literarias

En *La sueñera* se juega con la idea de soñar a través de la literalización de metáforas, la inversión del sentido común, el establecimiento de símiles, la animación de

²²⁰ En *La sueñera* los textos oscilan entre 8 y 142 palabras (minificciones 213 y 153).

²²¹ Marco Denevi: *Falsificaciones*. Buenos Aires, Corregidor, 1996 (1966); Augusto Monterroso: *La oveja negra y demás fábulas*. México, Joaquín Mortiz, 1969; Felipe Garrido: *La Musa y el garabato*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

²²² Margaret A. Rose: “Contemporary late-modern and post-modern theories and uses of parody”, *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge University Press, 1993, 195-274, esp. p. 246.

objetos inertes, la alteración de escalas naturales, la duplicación del narrador, la narrativización de frases comunes, las enumeraciones epifánicas, la disolución de oposiciones binarias, las sorpresas absurdas, las paradojas irresolubles y los juegos de palabras, entre otras estrategias literarias.

La literalización de metáforas suele producir un efecto humorístico.²²³ Las metáforas con las que se juega en *La sueñera* incluyen la idea de un grito que entra por la ventana (2), sentarse al borde de un sueño (3), columpiarse en las oscilaciones del mercado (28) o doblegar militarmente a las manchas rebeldes (146). Así, por ejemplo, en (22) se tiene el privilegio de lograr que ciertos peces tropicales se reproduzcan cómodamente en la cabeza de la narradora, pues ésta confiesa que la tiene caliente (expresión que metonímicamente significa estar distraído con ideas inútiles).

La inversión del sentido común da pie para la elaboración de pequeñas narraciones irónicas. Así se nos relata cómo la narradora no deja dormir al mosquito que cruza su recámara (7), por qué la cola de espera ante la ventanilla no avanza debido a que quienes están formados están dormidos y se equivocaron de sueño (en lugar de que sea quien está detrás de la ventanilla el que está dormido) (17) o cómo al terminar la fiesta una voz manda a la narradora a la cama a despertarse (72). En este contexto resulta natural una animada conversación entre plantas, en la que una de ellas recomienda dar atención, palmaditas y hablar suavemente a los humanos, mientras con orgullo dirige una tierna mirada a la narradora (67).

El establecimiento de símiles no es una tarea tan obvia como podría parecer a primera vista. En esta serie se establecen paralelismos inesperados, como entre el sueño y una muerte feliz, cuando la narradora se queda dormida con un cigarro encendido que provoca un incendio atroz (9). Otros paralelismos igualmente inesperados incluyen el ejercicio de atraer lombrices al tocar la flauta (44), la descripción del sueño como un espacio para llevar visitas que nunca desearán regresar (50) o como zona de acceso restringido a la que sin embargo se arroja a la narradora cada noche (49). O el señalamiento de algunas diferencias entre el sueño y el cine:

²²³ A partir de aquí, cada una de las 250 minificciones de *La sueñera* serán indicadas con el número entreparéntesis correspondiente a la numeración con la que aparecen en el libro.

En las películas los sueños se indican con columnitas de vapor, con oscurecimiento de la imagen, con vaselina en la lente o con la atenuación de los sonidos. En los sueños, las películas son mudas porque no son necesarios los sonidos para que conozcamos las palabras. En las películas es fácil distinguir del resto la secuencia de un sueño. Los sueños no se dividen en secuencias. A veces la primera actriz es sólo espectadora y las películas se resisten a permanecer en la pantalla, invaden la sala, se desbordan (52)

También en estas minificciones aparece un recurso literario de carácter surrealista tradicionalmente asociado a los sueños: la animación de objetos inertes, en particular los muebles de la recámara. Así vemos cómo una camisa colgada sobre la silla en la oscuridad termina clavándole los dientes a la narradora (16), cómo esa misma camisa arrugada parece un dinosaurio en celo (aunque tal vez se trate de un dinosaurio que recuerda a una camisa arrugada) (19), cómo una mesa es calumniada, a pesar de que siempre lleva a la narradora su desayuno a la cama (42) o cómo la narradora sabe que, si su sillón predilecto camina, se trata sólo de un sueño... pues el sillón sufre de insomnio (238).

En otros relatos se juega con un principio estrictamente fractal, que consiste en alterar la escala natural de las cosas, precisamente a la manera de algunos sueños. Así se pasa sin solución de continuidad de un problema con el grifo de agua a un problema con el Río de la Plata (31), se describe una sesión con la psicoanalista como un desbordado río de angustia (47) o se narran las pesadillas de tener que descender por la cuerda de un laúd (53) o de ser testigo de la decisión de quienes habitan sobre el cuerpo de la narradora de desalojar a una molesta familia (59).

Otro recurso irónico consiste en presentar un doble de la narradora, el cual, cuando se descubre espíandose a sí misma, se regaña por cometer un descuido involuntario (32), o bien señala que su cara en los sueños no coincide con su cara en el espejo, en fotografías o en movimiento (78) o se termina por dar evidentes muestras de rebeldía ante sí misma (81).

Narrativizar una frase común es un recurso que puede producir extrañas imágenes oníricas. La serie de *La sueñera* se inicia precisamente con un breve relato de las sorprendentes ocurrencias de la narradora al contar ovejitas para dormir (1), y poco después

se narra cómo París es una ciudad difícil para inmigrantes pobres, que en realidad son soñantes de la ciudad (46).

Uno de los recursos más característicos en esta serie es la enumeración epifánica, es decir, una enumeración que concluye con una súbita revelación. Así, por ejemplo, se enumeran varios sueños que continúan al despertar, hasta que la sueñera decide quedar despierta después de un sueño que la satisface (15). O se narra la visita a una colección de términos producidos por asociación libre, a la manera de John Wilkins en el famoso cuento de Jorge Luis Borges.²²⁴

Es realmente una exposición muy amplia. Se exhiben, entre otras cosas, efectos personales, árboles enanos, lugares comunes, desodorantes, armónicas alemanas, tostadoras eléctricas, esperanzas de pobre, entelequias, fanegas, sinéresis y samovares. No se puede decir que la selección sea totalmente arbitraria: algunos árboles enanos son, por ejemplo, efectos personales, muchas sinéresis resultan armónicas. Todo me interesa. Me detengo a preguntar el precio de un tranvía pero no me lo quieren vender. De todos modos no traje vías para llevármelo (18)

La sorpresa es un recurso propio del cuento clásico, y en estas minificciones adquiere un tono absurdo. Por ejemplo, al despertar de una pesadilla la narradora pide a su esposo que para consolarla la abrace “con todos sus tentáculos” (56). Más adelante, también al despertar, un hombre descubre que la mujer que deseó tan intensamente durante su sueño, para su decepción, ya es suya y duerme a su lado (92). Poco antes del final de la serie, el mensaje de la medium se inicia con voz estentórea diciendo: “Ésta es una comunicación grabada” (248).

No podían faltar algunas curiosas paradojas de naturaleza irresoluble. Al encontrar en un sueño a su padre, la narradora no puede decirle que está muerto “porque esa declaración hará que no regrese jamás” (25). En otro momento, la narradora no puede despertar precisamente porque su interlocutor no deja de soñarla (69). En otro sueño, el lobo y el dentista están mutuamente aterrados (70).

²²⁴ Jorge Luis Borges: “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones* (1960). Volumen incluido en *Obras completas 1927-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

Una de las minificciones más logradas de la serie es la que se basa en un juego con las palabras, y merece ser reproducida *in extenso*:

¡Arriad el foque!, ordena el capitán. ¡Arriad el foque!, repite el segundo. ¿Orzad a estribor!, grita el capitán. ¡Orzad a estribor!, repite el segundo. ¡Cuidado con el bauprés!, grita el capitán. ¡El bauprés!, repite el segundo. ¡Abatid el palo de mesana!, grita el capitán. ¡El palo de mesana!, repite el segundo. Entretanto, la tormenta arrecia y los marineros corremos de un lado a otro de la cubierta deconcertados. Si no encontramos pronto un diccionario, nos vamos a pique sin remedio (117)

Algunas de estas minificciones recuerdan de manera irónica el empirismo idealista de George Berkeley,²²⁵ para quien no existe ninguna garantía de que la realidad sigue existiendo cuando yo dejo de experimentarla con mis sentidos. Pero ninguna lo hace de una manera tan poética como la contenida en esta frase casi aforística con la que se concluye uno de los textos de la serie:

Sólo el tiempo, el despertador y el olvido podrán obligarnos a disfrutar del sueño, de la nada (178)

Hibridación y alusión narrativa

Como gran parte de la minifcción contemporánea, los textos de esta serie se fusionan con otros géneros literarios, y principalmente extraliterarios.

En la historia de la minifcción hispanoamericana encontramos una magnífica tradición de instrucciones absurdas, que incluyen parodias de problemas matemáticos, recetas de cocina, preguntas filosóficas, ejercicios de redacción y análisis lingüísticos²²⁶ a la manera humorística del “Manual de Instrucciones” de Julio Cortázar en sus *Historia de*

²²⁵ William S. y Mabel L. Sahakian: *Ideas of the Great Philosophers*. New York, Barnes and Noble, 1966, 135-137.

²²⁶ Concepción Del Valle: “Las instrucciones como parte de la subordinación a modelos ultrabreves no literarios”, en “Como mínimo. Un acercamiento a la microfcción hispanoamericana”. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1997, 277-295.

cronopios y de famas.²²⁷ En *La sueñera* se continúa esta tradición, al ofrecerse instrucciones inesperadas para actividades comunes. Así, por ejemplo, la efectiva instrucción final que se propone para escapar de una persecución es, precisamente, despertar (55). En otro caso se ofrece a las lectoras un grupo de recomendaciones generales de carácter práctico:

No se debe regurgitar cometas en la mesa ni extraerse jamás los filodendros ante el hombre amado, no hablemos ya de obturar los conductos de un simposio en el que están presentes figuras oficiales. Queda muy bien, en cambio, servir el helado en copas de champán (246)

En otros casos, los mitos populares son invertidos e ironizados. Por ejemplo, cuando se requiere una doncella para liberar al héroe, la narradora señala con indignación que ella no es ninguna doncella (27) o al crear un aforismo apócrifo, como el que afirma que “Toda bruja tiene su escoba o la desea” (213).

En esta serie también hay algunas alegorías de carácter filosófico (11) o psicoanalítico (24), siempre ligadas a la experiencia de lo siniestro. Y por supuesto, también hay horror, como forma arquetípica del relato oral. En algún caso, el animal que narra cómo despedaza a las mariposas termina su relato con la cola clavada a un árbol (62). En otro caso el miedo nos recuerda la estrategia con la que vence a sus víctimas: las acecha más allá del umbral (65).

También la tradición oral es aludida, al invertir el consejo de guardar un diente debajo de la almohada y esperar a que llegue el ratón; en este caso, cuando a un ratón se le cae un diente, no duerme “por si acaso” (79).

En otro momento se subvierte la leyenda del origen de *Las mil y una noches*. En esta nueva versión, más creíble que la tradicional, nos enteramos de que al escuchar las historias contadas por Sherezada, el rey se dormía de puro aburrimiento. En cambio, las historias que conocemos fueron escritas por Dunyasad, la hermana menor de Sherezada (85). También se nos cuenta cómo Sansón, al despertar de una pesadilla de calvicie, se sintió aliviado de que Dalila le cortara un mechón de su abundante cabellera (179). Y en un

²²⁷ Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Minotauro, 1962.

mélange mitológico se nos relata cómo se impidió que Newton descubriera la Ley de Gravedad, cuando Guillermo Tell partió la manzana en dos y Eva ofreció una mitad de esta manzana a Adán (250).

La fábula por antonomasia es la de Caperucita, que en esta versión tiene un giro muy moderno y malicioso:

Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espicanardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. ¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte? (21)

Otra variante maliciosa de una fábula conocida nos relata cómo mientras Aladino duerme, su esposa frota la lámpara (100) o cómo la liebre sueña que la tortuga le gana, y decide despertar y ganarle en tres saltos (105), sin faltar una versión hiperbólicamente lenta de la Bella Durmiente (176). Pero tal vez el momento más espectacular en relación con las fábulas clásicas es la revelación de que, en contra de todas las expectativas,

Lo cierto es que las sirenas desafinan. Es posible tolerar el monótono chirrido de una de ellas, pero cuando cantan a coro el efecto es tan desagradable que los hombres se arrojan al agua para perecer ahogados con tal de no tener que soportar esa horrible discordancia. Esto les sucede, sobre todo, a los amantes de la buena música (214)

También algunas frases famosas reciben este tratamiento lúdico. Por ejemplo, Shakespeare es aludido en un contexto insólito:

¿De qué materia están hechos los sueños? Desconozco los suyos, caballero. Los míos están hechos de queso Gruyère y son muy ricos, un poquito picantes. Eso sí: con los agujeros hay que tener cuidado (12)

Un notable caso de auto-ficción es el epígrafe mismo de *La sueñera*, tomado de Max Brod, el cual es objeto de diversas variantes en el interior del libro (66, 67, 68). Pero sin duda la alusión más alegórica en relación con la tradición literaria hispanoamericana es la que se hace a “El guardagujas” de Juan José Arreola:

Esperando la llegada del tren en la mitad del campo, vestidos de domingo, conversando, compartiendo el contenido de las cestas, sin preocuparse por la ausencia de terraplén, de durmientes, de vías, con la gozosa, silenciosa certeza de que ningún absurdo tren vendrá a quebrar las dulzuras de la espera (212)

Juegos de metaficción ocasional

Una escritura tan consciente de las convenciones de la propia escritura como la que caracteriza a *La sueñera*, de manera natural termina por experimentar con las posibilidades de la metaficción. Estas variantes metaficcionales establecen cierto paralelismo entre el acto de soñar y el acto de crear.

Así, al explorar las formas de lograr conciliar el sueño, la narradora termina aludiendo a su misma escritura:

Consulto textos hindúes y textos universitarios, textos poéticos y textos medievales, textos pornográficos y textos encuadernados. Cotejo, elimino hojarasca, evito reiteraciones. Descubro, en total, 327 formas de combatir el insomnio. Imposible transmitir las: su descripción es tan aburrida que nadie podría permanecer despierto más allá de la primera. (Ésta es la forma 328.) (13)

En otro momento, la narradora descubre que se ha equivocado de sueño, y a pesar de una impertinente voz que le ordena que despierte, ella decide quedarse ahí (30). En esta serie, los sueños son considerados como una realidad autónoma, paralela e independiente de la realidad contingente, y que existe con sus propias reglas. Esta característica la convierte en una propuesta ontológica, y en esa medida, de clara filiación posmoderna.²²⁸

²²⁸ Brian McHale, en su *Postmodernist Fiction* (London, Methuen, 1987) propone distinguir la ficción

Por eso mismo, cuando el genio de la lámpara le anuncia a la narradora que puede convertir sus sueños en realidad, ella piensa que dormiría muy tranquila si tan sólo pudiera *convertir la realidad en un sueño* (34).

En su trabajo sobre la pragmática del humor verbal, María Ángeles Torres señala que el empleo de metáforas es un elemento esencial del humor basado en la manipulación de formas lingüísticas, “a diferencia del humor basado en rasgos externos a la lengua (tales como los supuestos culturales, referencias a lo sexual, la política, estímulos visuales, etc.)”.²²⁹ Esta metaforización de lo familiar para producir un efecto humorístico incluye las operaciones de extrañamiento, comparación y metáfora final. En *La sueñera* estas operaciones lingüísticas suelen estar al servicio de la reflexión sobre el acto de escribir. Así por ejemplo, la narradora declara que no le teme a los calamares porque es casi uno de ellos, pues también sabe esconderse con nubes de tinta (48). O bien se revela que entre los recursos literarios que ella pone en práctica se encuentra reducir las redundancias a meras aliteraciones por el tradicional método de golpearlas con zapatos claveteados (193). Incluso, en algún profundo sueño, se llega a caer en “el hondo pozo de oasis de una O” (135).

En uno de los últimos sueños, uno de los disparos salidos de la pantalla de un cine ha alcanzado a un espectador que muere silencioso en su butaca (240). Con estas alegorías sobre los riesgos de la creación, apoyadas en la metalepsis o superposición de planos referenciales,²³⁰ la ficción irrumpe en el mundo extra-textual. Veamos cómo opera este mecanismo cuando se nos recuerda que estamos ante una narradora omnisciente (221):

Hay quienes desconfían del narrador omnisciente. Yo desconfío de las palomas. Con una bolsa llena de migas de pan las reúno a mi alrededor y cuando están distraídas picoteando me acerco sigilosamente y desconfío de ellas con todas mis fuerzas. Algunas, las de carácter menos combativo, desaparecen en el acto. Pero otras me devuelven la confianza con tal fuerza que me veo obligada a morder la

moderna como epistémica, y la posmoderna como ontológica. Aunque esta distinción puede ser útil en algunos casos (como el que aquí se estudia), sin embargo, esta distinción es tan metafórica que su aplicación termina por ser discrecional.

²²⁹ María de los Ángeles Torres Sánchez: *Estudio pragmático del humor verbal*. Valencia, Universidad de Cádiz, 1999, 43.

²³⁰ Gérard Genette: “Metalepses”, *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University,

pantorrilla de una señora mayor (siempre las hay) para aferrarme a la existencia. Las dificultades surgen cuando la anciana y las palomas, que ya me conocen, se ponen de acuerdo antes de mi llegada y me denuncian al guardián de la plaza como narradora omnisciente (221)

Es por esta responsabilidad ante el acto de crear que la soñadora añora la inocencia del personaje (97). Sin embargo, todas estas alusiones al acto de escribir son otros tantos homenajes al acto de soñar e imaginar otros mundos. No es casual, entonces, que en un encuentro final con el genio de la lámpara, la narradora le exprese su deseo más profundo: seguir soñándolo siempre (87).

El fragmento como estrategia posmoderna

Las variantes de los juegos literarios propuestos en estos universos fragmentarios forman complejos laberintos caóticos, que sin embargo obedecen a una lógica propia. Las estrategias señaladas en este trabajo dan cuenta de los recursos que permiten la producción de un orden textual. En estos textos se pone en evidencia este orden, latente en el caos de la producción textual, en una dialéctica “donde el sueño y su imagen fragmentaria emerge del caos”.²³¹

En la primera sección de estas notas se señaló la filiación de *La sueñera* con varias tradiciones de escritura serial. Pero tal vez la tradición a la que pertenece por derecho propio es la que consiste en proponer un género literario nuevo con sus propias reglas de juego. Ésta es la tradición de libros de minificción como *Centuria. Cien breves novelas-río* (Italia, 1979) de Giorgio Manganelli y de los tres volúmenes de *Memoria del fuego* (México, 1982 - 1986) del uruguayo Eduardo Galeano, escritos casi al mismo tiempo que *La sueñera*.²³² El impulso lúdico de estos proyectos es no solamente irónico sino además propositivo, pues en ellos la creencia de que sólo la novela puede dar cuenta de la totalidad de la Historia (y de cualquier historia particular) es sustituida por una fragmentación narrativa en la que hay lugar para múltiples miradas. En la minificción posmoderna, la

1980 (1972), 234-237, esp. 234.

²³¹ Peter Stoicheff: “The Chaos of Metafiction”, *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Katherine N. Hayles (ed.) London, The University of Chicago Press, 1991, 85-99, esp. p. 90

²³² Eduardo Galeano: *Memoria del fuego*, 3 vols. México, Siglo XXI Editores, 1982, 1984, 1986; Giorgio

estética del fragmento desplaza la ideología de la totalidad, asumiendo los riesgos de que “globalización y fragmentación son parte del mismo proceso” (M. Currie 1998, 113).²³³

La lógica que atraviesa esta madeja es la idea de la unidad que subyace a universos sólo en apariencia alejados entre sí. Estos universos muestran sus conexiones subterráneas gracias a la mirada que los pone en evidencia. Resulta natural, entonces, concluir estas notas sobre la naturaleza fractal de *La sueñera* con una reflexión del químico Vicente Talanquer, quien comenta en estos términos su experiencia al estudiar el comportamiento de los fractales en fenómenos naturales de carácter caótico como las olas, los vientos o las nubes.²³⁴

Era como aprender a concebir la realidad de otra forma; se multiplicaban los espejos, se generaban infinitos laberintos; era como la imaginación de Borges y Lewis Carroll; el Aleph y sus espejos. Era como soñar soñándose.

Manganelli: *Centuria. Cien breves novelas-río*. Barcelona, Anagrama, 1982 (1979).

²³³ La alusión simultánea a los contextos de economía política y producción simbólica es deliberada. Mark Currie: “Narratives Grand and Little”, *Postmodern Narrative Theory*. New York, St. Martin’s Press, 1998, 106-113.

²³⁴ Vicente Talanquer: *Fractus, fracta, fractal. Fractales, de laberintos y espejos*. México, Fondo de Cultura Económica, Colección La Ciencia desde México, núm. 147, 1996, 12.

4.1.4 Simulacros de secuencialidad y simultaneidad

En este apartado presento el análisis de diversas formas de ficción posmoderna en cinco textos de narrativa breve producidos en la literatura mexicana contemporánea. Se trata de un texto de ficción corta (“Los museos de Metaxiphos” de Salvador Elizondo), tres textos de ficción muy corta (“Relatos” de Alejandro Rossi; “Pasear al perro” de Guillermo Samperio; “Los locos somos otro cosmos” de Óscar de la Borbolla) y una minificción (“El creyente” de Andrés Acosta). En cada uno de ellos hay diversos mecanismos de metaficción, al tematizar las posibilidades de la realidad creada por la imaginación (en el primero); las posibilidades de la narrativa personal (en el segundo); las posibilidades creativas que hay al jugar con el abecedario (en el tercero), y con las vocales (en el cuarto) y las posibilidades intertextuales de la parodia (en el último). Todas estas posibilidades son exploradas en cada una de estas ficciones al poner en juego nuestro conocimiento de algún tipo de convención, a partir del cual se construye un sistema ficcional de imaginación lúdica.

“Los museos de Metaxiphos” (1983) de Salvador Elizondo

Este texto²³⁵ se inicia con una cita del escritor francés Paul Valéry, con quien Elizondo siempre manifestó una afinidad intelectual muy evidente en todos sus escritos.

Inmediatamente después se nos informa que más allá de la isla de Xiphos se encuentra Metaxiphos. La palabra Xiphos recuerda la palabra Glyphos, y podemos pensar, por asociación de términos, que más allá de las palabras (los glyphos de todo texto escrito) se encuentra la imaginación.

Éste es, entonces, el terreno que vamos a recorrer, el de un espacio fantástico creado exclusivamente con el poder de evocación de las palabras.

El texto se apoya en lo que señala como el único texto confiable, por ser el texto oficial producido en la península, la *Guía de los museos de Metaxiphos*, donde el Cuidador General de los Museos “nos informa que en Metaxiphos no hay nada, solamente museos”.

²³⁵ Salvador Elizondo: “El museo de Metaxiphos”, en *Camera lucida*. México, Joaquín Mortiz, 1983. Aquí

El resto del texto es un resumen de esta *Guía*, donde se reseñan los museos de la isla, que son doce: el Museo Analógico, el Museo Poético-Filosófico, el Museo de la Realidad, el Museo de las Cosas Pías, el Museo Idumeo, el Museo Técnico, el Museo en Sí, el Mnemothreptos, el pequeño Arborium, el Museo de lo Imposible, el Museo Heteróclito y el Museo de la Historia.

Esta Guía se inicia con la descripción del Museo Analógico:

En él se exhibe una rica colección de cosas ficticias, objetos artificiales, obras apócrifas, documentos falsos, imitaciones tan perfectas que es imposible distinguirlas de sus modelos más que por la discriminación y la diferenciación minuciosa de su materia, su forma y su función, que entre ellas están trastocadas y confundidas.

Los objetos incluyen, por ejemplo, un par de hachas, una de corcho y otra de hierro, que no difieren una de la otra ni siquiera por el peso.

(Así, cuando en el Museo Analógico hay elementos cuya naturaleza es diferente, la analogía neutraliza sus diferencias, lo cual significa que este museo contiene objetos imposibles, que sólo pueden ser producidos gracias al empleo del lenguaje poético.)

En el Museo Poético-Filosófico se guardan “las concreciones sensibles de las imágenes, nociones o figuras abstractas”, y sus principales piezas son “el bibelot abolido” (producido por un juego de palabras),²³⁶ “el binomio de Newton” (fórmula matemática de relaciones simétricas) y “la estatua de Condillac” (una figura constantemente cambiante que interpreta “la danza de las sensaciones puras, sin sujeto que las experimente”).

(Estas concreciones, producto de tomar una abstracción al pie de la letra, es también una colección imposible y absurda, además de inútil.)

El Museo de la Realidad es el más grande de la isla, y “sus vastísimas colecciones están compuestas únicamente de objetos que no tienen ningún interés, objetos sin importancia y sin sentido, objetos cualesquiera”. A continuación se aclara que “si ocurriera que alguno de esos objetos inanes despertaran el interés de alguien, de cualquiera, entonces

utilizo la edición de Editorial Vuelta, 1992, 155-160.

²³⁶ Es una alusión al “Soneto en ix” de Stéphane Mallarmé, cuya versión al español fue propuesta por Octavio Paz en *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973, 70-86.

sería inmediatamente trasladado al museo que le corresponde”.

(Se trata de un museo absurdo e inútil, pues de hecho la realidad ya existe con estas vastas colecciones de todo lo existente, y aquí funciona sólo como un mero fondo de reserva para los demás museos.)

En el Museo de las Cosas Pías se conservan “objetos que tienen la propiedad de no ser fácilmente distinguibles: las cosas de forma y accidentes difusos e imprecisos”, como guijarros, plumajes, conchas, pinturas impresionistas y animales de pelambre, como el rocín de Don Quijote y el gato de Cheshire.

(En este museo, las cosas son pías por el hecho de que se conservan piadosamente, a pesar de su imprecisión física.)

En el Museo Idumeo se conservan cosas y vestigios anteriores a nuestro mundo, cuyo contacto es letal, como instrumentos inexplicables o “pequeños fósiles incunables”.

(En este museo lo absurdo consiste en la naturaleza letal de estos objetos, su inexplicabilidad y el hecho de que un fósil sea un incunable, como un manuscrito antiguo.)

El Museo Técnico exhibe máquinas que no sirven para nada o cuya función nadie conoce y “dioramas que ilustran diversas técnicas manuales y corporales que no tienen sentido ni utilidad alguna: la tauromaquia sin toro, la cirugía sin paciente, el *shadow-boxing*, el ajedrez contra sí mismo...”.

(Ésta es otra colección de objetos absurdos e inútiles complementada con técnicas igualmente inútiles y absurdas.)

El Museo en Sí tiene por objeto mostrarse tal cual, en donde “todos los muros, el plafón y el piso son de espejo”, por lo que “el visitante se convierte en el objeto expuesto”.

(Este museo podría ser la forma suprema del arte conceptual, pero carece del concepto artístico que acompaña a las manifestaciones del arte conceptual.)

El recinto llamado Mnemothreptos alberga tres colecciones: una de cosas olvidadas, otra de cosas inolvidables, y la tercera de cosas inolvidables ya olvidadas. Las primeras dos “no se manifiestan sensiblemente con toda precisión más que cuando recordamos las primeras o cuando olvidamos las segundas”.

(Este recinto es una materialización en dioramas sinópticos del comportamiento de la memoria, y tiene también una naturaleza absurda, especialmente al materializar sólo aquello que olvidamos en el momento en el que lo olvidamos.)

En el Arborium se encuentra una colección de árboles que tienen la propiedad de producir la sensación, a quien se sienta a su sombra, de estar en el lugar donde se originó cada árbol. Así, por ejemplo, quien se sienta a la sombra de una higuera se siente estar en la India “y puede oír, en el frotamiento de sus hojas, correr las aguas del Ganges”.

(Se trata de un mero ejercicio de la imaginación, con el pretexto de estar en un lugar especial para ello.)

En el Museo de lo Imposible se conserva la demostración de cosas imposibles: “la acción a distancia, la creación *ex nihilo*, la escritura inmediata, el *mind reading* y la fórmula para determinar los números primos”.

(Por supuesto, fuera del Museo se prueba que todas estas demostraciones son imposibles, son sólo otro resultado de la imaginación, que es lo que en su interior produce la impresión de que son verdaderos.)

El Museo Heteróclito exhibe las piezas excedentes de los demás museos, excepto el de la Historia.

(Lo extraño de este Museo es su propia existencia, pues depende de la definición de lo que se entienda como excedente en los demás museos, cosa tan arbitraria como la existencia de los museos mismos.)

Por último, en el Museo de la Historia sólo hay un objeto, “el cronostoscopio o cámara de Moriarty, que sirve para condensar la luz que regresa”.

(Con la mención de este aparato termina este recuento, y tal parece que al mencionarlo, el texto regresa a sus propios orígenes, que son los de la mera imaginación del autor.)

Todos estos museos son producto de la arbitrariedad producida por su mera invención por parte del autor. Cada uno de ellos existe sólo como producto de su descripción, y no pueden existir fuera del lenguaje. Son objetos imposibles, absurdos y arbitrarios, o bien constituyen una manera igualmente arbitraria, absurda e inútil de describir los objetos realmente existentes.

La descripción del inexistente Metaxiphos, así como la de sus museos imposibles, es un ejercicio de imaginación fantástica que condensa una gran parte de los mecanismos de la imaginación absurda, y eso mismo es lo que le da consistencia literaria a este catálogo de objetos imposibles.

“Relatos” (1978) de Alejandro Rossi

En este cuento,²³⁷ el narrador recuenta la experiencia de narrar la historia de su vida a sus amigos. Existe un paralelismo entre quienes escuchan esta historia de su vida y los lectores de este cuento sobre los detalles de esta especie de confesión sobre la manera de hacer esta narración. Así, en este cuento metaficcional se yuxtaponen varios géneros narrativos: la autobiografía (oral), la confesión (escrita) y el paradójico acto de contar una historia (y de contar cómo se la cuenta a sus amigos) para llegar a la conclusión de que no vale la pena contarla.

Se trata de una forma de avanzar en la narración para terminar borrando el sentido de la narración que se ha contado. Es una especie de desconstrucción narrativa, una estrategia de narración como simulacro, un metarrelato en primera persona donde la narración funciona como una borradura de su propia escritura. Veamos cuál es el mecanismo de este avanzar en retroceso.

La narración autobiográfica relata el viaje de huida por barco en el que acompañó a sus padres desde Italia hacia Venezuela pasando por Trinidad.

El texto se inicia en un tono coloquial que pone en marcha varios mecanismos simultáneos de complicidad con el lector:

Es una historia que siempre he contado de la misma manera, sin preocuparme demasiado por la veracidad de los hechos o por la causa de que la narración se organizara de ese modo.

En estas líneas la complicidad con el lector se establece al presentar los datos en una estructura anafórica, es decir, aludiendo a “una historia” que ya concluyó pero que el lector todavía no conoce. Simultáneamente hay aquí una afirmación catafórica al aludir a la manera de organizar esta historia, organización que “de ese modo” será conocida más adelante por el lector. Y también hay aquí una advertencia acerca de la naturaleza más o menos ficcional del relato, lo cual se ve confirmado por las líneas que se leen poco después,

²³⁷ Alejandro Rossi: “Relatos”, en *Manual del distraído*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1978), 24-29.

en el mismo párrafo inicial:

Ignoro por qué la he repetido tantas veces: tal vez la vanidad de que un suceso personal sea una aventura. Pero también es posible que buscara una confirmación. O una ayuda.

Estas líneas proponen un sistema de enigmas: ¿Por qué un relato personal requiere una confirmación o una ayuda? ¿Son ambas respuestas de los lectores antagónicas entre sí? En este punto sospechamos que tal vez la mejor confirmación consiste en reconocer que la historia narrada puede ser una aventura fascinante, y que el narrador requiere como ayuda la posibilidad de que ya no tenga que narrarla una vez más, pues debe modular cada detalle del relato hasta ajustarlo a las características de quien lo escucha en cada ocasión. Y precisamente ésta puede ser una de las razones para ponerla por escrito, es decir, para alcanzar un mayor número de lectores, pero también para evitarse la molestia de repetirla con todas sus mínimas y numerosas variantes.

Pero falta mucho para saber si estas hipótesis son válidas. Por lo pronto, todo el relato está acompañado por las observaciones acerca de las estrategias para relatarlo:

De allí en adelante el relato quiere concentrarse e intenta un tono a la vez festivo y esencial (...) La narración también recoge anécdotas obvias de... (...) Se enciende cuando cuenta el episodio de... (...) Aunque no lo afirma, sugiere que yo vi... (...) Considera importante hablar de... (...)

La fragmentación del relato en primera persona se apoya en las inevitables enumeraciones:

La historia recalca la excitación que produjeron los múltiples corredores, los pasillos, las escaleras, los salones, las puertas cerradas de tantos camarotes. Los dos hermanos cuchichean intensamente, descubren zonas desconocidas, clasifican a los pasajeros, los diferentes sudamericanos, los judíos, los españoles, los franceses, las nacionalidades borrosas, polacos, checos, húngaros, escandinavos.

Y algunos comentarios señalan la intención inmediata del narrador:

El relato quisiera que las situaciones siempre fueran divertidas y por eso no percibe los aspectos confusos, los instantes desolados

Las descripciones de los personajes son intensas a partir de unos pocos elementos esenciales y memorables:

(...) Una señora de apellido vasco, nacida en Santiago de Chile, residente en Roma desde su juventud, no suficientemente rica, huésped nuestra durante un verano en el que me aconsejó que no pisara las hormigas, una frase asombrosa e inolvidable.

El estilo mismo llama la atención sobre las estrategias retóricas del relato, y sobre su efectividad. Por ejemplo, el mecanismo de adjetivación pareada (*asombrosa e inolvidable*) es dosificado en los momentos precisos para condensar universos de la memoria personal:

(...) el inesperado y meticuloso acto sexual

(...) un calvo silencioso y robusto

(...) el desorden que me causó la hermosura de la francesa, ese hecho insólito y agobiante

La segunda parte del relato es más intensa aún, pues la estancia de dos semanas en Trinidad para que los pasajeros del barco sean objeto del interrogatorio de los ingleses le da una dimensión dramática apoyada en la intransferible experiencia de un testigo directo, todo lo cual lleva a formular observaciones sobre la manera de narrar:

El relato, me doy cuenta, se pierde en boberas y en detalles falsamente dramáticos. La explicación es fácil. Quisiera tener la compulsión del cuento policiaco y la minucia de un retrato antiguo. Una meta aceptable, pero fuera de su alcance.

Las últimas líneas de este metarrelato superan, con mucho, el dramatismo de cualquier versión posible del relato original. En éste se narra cómo “Juan le había entregado a mi hermano un conjunto de cartas para que las pusiera de inmediato en el correo”. Pero al abrirlas descubren que están escritas en alemán y que mencionan nombres de acorazados famosos. El texto concluye de esta manera:

El destinatario era un viejo residente alemán sospechoso de espionaje. Hubo reclamaciones oficiales y la compañía de navegación prometió investigar. Es posible que, más tarde, se tomaran otras medidas. No me gusta pensar en eso. Ésta es, pues, la historia completa. El relato, casi siempre tan parco en relación a nosotros, sugiere que cometimos una traición. Quizá lo hace porque supone, en su inocencia, que un traidor es un personaje literariamente más interesante. Me repugna esa frivolidad. Rechazo la hipótesis del relato y propongo la que es indiscutible: mi hermano y yo fuimos traicionados por Juan. El relato se propone narrar una aventura y nos utiliza sin ningún escrúpulo. Es respetuoso sólo para reforzar la truculencia final. Su torpeza lo delata. Es a la vez ingenuo y maligno. Ha llegado el momento de mandarlo al diablo.

Éste es uno de los finales de cuento más irónicos en la narrativa mexicana (si consideramos como mexicano a este autor nacido en Italia, adoptado en Venezuela y publicado en España, pues ha vivido y escrito en México desde hace más de treinta años). En este metafinal concluyen, simultáneamente, las dos historias que se han desarrollado a lo largo del texto:

a) Un relato de aventuras en el que hay elementos de política internacional, espionaje y traición, donde el narrador es un observador privilegiado. Pero en este relato, dice el narrador, “se sugiere que cometimos una traición”.

b) Un metarrelato construido simultáneamente a aquél, como una manera de corregir la versión de los hechos que se presenta en el relato. Así, el metanarrador construye una crónica donde se señalan los elementos que el relato exige a quien lo narra

para modular el interés de los oyentes. Este segundo relato le permite al narrador tomar distancia del primer relato, y tratarlo como un ente autónomo. Desde esta perspectiva, el mismo narrador acusa al relato de torpe, truculento, maligno e ingenuo, pues “propone narrar una aventura y nos utiliza sin escrúpulos”. Al llegar a este punto, el narrador concluye: “Ha llegado el momento de mandarlo al diablo”.

Las razones de esta decisión del narrador, entonces, son de carácter moral, con el fin de señalar que ni él ni su hermano cometieron traición, sino que ésta es sólo un producto de las necesidades genéricas del relato. Ellos, entonces, en lugar de haber cometido traición simplemente han sido víctimas del relato, de sus convenciones y de su necesidad de hacerse interesante ante sus lectores. En síntesis, mientras en el relato se insinúa que ellos son culpables, en el metarrelato se considera que esta posible culpabilidad es sólo un producto del relato, una lectura convencional de las cosas. Y por eso, el relato merece ser borrado.

Es por esta razón que el título del texto se refiere a los *relatos*, en plural. Si en el relato *confesional* se reconoce una culpabilidad, en cambio en una reescritura del relato *autobiográfico* esta culpabilidad puede ser borrada como un mero error de perspectiva. Así, el cambio de un género discursivo a otro es lo que permite al narrador reescribir esta historia *de aventuras* como un ajuste de cuentas con la historia personal. Y en este periplo narrativo el lector entiende el sentido de las enigmáticas primeras líneas:

Es una historia que siempre he contado de la misma manera, sin preocuparme demasiado por la veracidad de los hechos o por la causa de que la narración se organizara de ese modo.

Ahora sabemos que la veracidad de los hechos puede determinar la inocencia del narrador, y que *ese modo* de narrar es un modo que puede implicar una culpabilidad personal o su exoneración histórica. Y ahora estamos en condiciones de responder al enigma original:

Ignoro por qué la he repetido tantas veces: tal vez la vanidad de que un suceso personal sea una aventura. Pero también es posible que buscara una confirmación. O una ayuda.

El narrador busca una confirmación de su inocencia. O una ayuda para conservar la versión de su metarrelato, y desde ahí cuestionar la necesidad de que haya una traición para conservar el interés narrativo del relato.

Un amor alfabético en “Pasear al perro” (1986) de Guillermo Samperio

Este texto²³⁸ describe metafóricamente el momento en el que un hombre observa a una mujer, la desea desafortunadamente, la sigue con la mirada, ella percibe esta mirada, y finalmente él y ella inician una conversación.

El texto puede ser dividido en cuatro secciones, cada una de las cuales está separada de las otras por un punto y seguido. La primera parte puede ser considerada como una viñeta alfabética, y tiene la ventaja de la enumeración, es decir, la de dar un orden preciso a una serie arbitraria de elementos, que describen las características de la mirada del hombre al descubrir a la mujer. Estos términos se aplican a la descripción de sus ojos, que se lanzan sobre su presa como perros tras una presa:

Amaestrados, ágiles, atentos, bucólicos, bramadores, crespos y elegantes, engañosos y hermafroditas, implacables, jocundos y lunáticos, lúcidos, mirones, niños, prestos, rabiosos y relajientos, sistemáticos, silenciosos, troquel y trueque, ultimátum y veniales, vaivienen, xicotillos, zorros implacables son los perros de la mirada del hombre que fijan sus instintos en el cuerpo de esa mujer que va procreando un apacible, tierno, caliente paisaje de joven trigo donde pueda retozar la comparsa de perros inquietantes.

La mirada del hombre es descrita metafóricamente con un símil canino, pues la serie de términos con los que se inicia el texto es descrita como “los perros de la mirada del hombre”. A esta mirada animal corresponden características animales: “Amaestrados,

²³⁸ Guillermo Samperio: “Pasear al perro”, en *Gente de la ciudad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

ágiles, atentos, bucólicos, bramadores, crespos y elegantes (...) prestos, rabiosos (...) silenciosos”. A su vez, esta mirada está asociada a otros animales o seres con características propias: zorros (engañosos), xicotillos (vaivienen), incluso niños (mirones ... relajientos ... jocundos). El resto de los términos no están ligados a ningún animal particular, y por ello pueden estar asociados libremente a estos perros metafóricos: hermafroditas, lunáticos, lúcidos, sistemáticos, troquel y trueque, ultimátum y veniales. Esta serie de términos más o menos arbitrarios produce la imagen de una mirada extremadamente atenta, capaz de todas estas características simultáneamente.

La segunda parte de esta primera sección describe un cambio radical en el ritmo pues ahora los perros de la mirada del hombre retozan en el “cálido paisaje de joven trigo” que se produce al encontrarse con la naturaleza apacible y tierna que es la presencia de la mujer.

Su minifalda, prenda lila e inteligente, luce su cortedad debido a la largueza de las piernas que suben, firmes y generosas, y se contonean hacia las caderas, las cuales hacen flotar paso a paso la tela breve, ceñida a la cintura aún más inteligente y pequeña, de la que asciende un fuego bugambilia de escote oval ladeado que deja libre el hombro y una media luna trigueña en la espalda.

A pesar de que esta sección está apoyada en un complejo sistema de enunciados coordinados, funciona como una efectiva descripción del cuerpo de la mujer. Este cuerpo está acotado por una minifalda (*prenda lila e inteligente*) y una cintura (igualmente *inteligente*). Esta descripción sigue el movimiento ascendente de las piernas y del vestido (*un fuego bugambilia*), que en realidad es el movimiento que sigue la mirada del hombre. Los movimientos de la mujer corresponden al ritmo de sus piernas (que se contonean hacia las caderas). Y el retrato se completa con la mención de la *media luna trigueña* que deja libre el *escote oval ladeado*.

Estos elementos visuales constituyen un retrato cubista, donde los fragmentos se yuxtaponen y se complementan, creando un sistema rítmico de repeticiones y contrastes en movimiento.

El siguiente fragmento del texto recrea la reacción de la mujer cuando se percata de la mirada del hombre:

La mujer percibe de inmediato las intenciones de los perros en el magma de aquella mirada, y el hombre les habla con palabras sudorosas, los acaricia, los sosea, los detiene con la correa del espérense un poco, tranquilos, no tan abruptos, calma, eso es, sin precipitarse, vamos, vamos, y los echa, los deja ir, acercarse, galantes, platicadores, atentos, recurrentes.

Esta sección está formada por cuatro fragmentos sucesivos: (1) el momento en que la mujer percibe la mirada del hombre (*la mujer percibe de inmediato las intenciones de los perros en el magma de aquella mirada*); (2) la respuesta del hombre para controlar la impulsividad de esa mirada (*el hombre les habla con palabras sudorosas, los acaricia, los sosea, los detiene con la correa*); (3) las palabras del hombre para calmar a los perros de su mirada (*espérense un poco, tranquilos, no tan abruptos, calma, eso es, sin precipitarse, vamos, vamos*); (4) finalmente, el acercamiento amistoso de estos perros a la mujer (*los echa, los deja ir, acercarse, galantes, platicadores, atentos, recurrentes*).

Se trata de la descripción metafórica de una situación cotidiana: un hombre mira a una mujer con admiración animal, pero después él refrena esta impulsividad. En esta viñeta se toma la metáfora inicial de manera literal hasta sus últimas consecuencias, como si *los perros de la mirada* formaran parte de un relato a los que el hombre puede hablar para calmarlos y controlarlos.

Esta viñeta metafórica concluye con el inicio de una conversación entre el hombre y la mujer:

Al llegar a la esquina, la mujer y su apacible, tierno, caliente paisaje de joven trigo, y el hombre y su inquieta comparsa de animales atraviesan la avenida de la tarde; a lo lejos, se escuchan sus risas, los ladridos.

Esta secuencia final es aún más metafórica que el resto, pues la expresión *al llegar a la esquina* es una frase cotidiana en el ámbito urbano, y no debe ser tomada necesariamente

en su sentido literal, sino como *al llegar el momento preciso*. Lo mismo ocurre con la expresión *atraviesan la avenida de la tarde*, pues comúnmente la expresión que acompaña a la anterior (llegar a la esquina) es precisamente la de *cruzar la calle*. Pero en este caso no se trata de una simple calle, sino de toda una avenida, *la avenida de la tarde*.

Aquí el narrador decide detenerse y dejar a este hombre y esta mujer disfrutar de su conversación, como algo que sólo a ellos les pertenece. *A lo lejos, se escuchan sus risas, los ladridos*. En esta frase final se pasa de las imágenes visuales a una imagen acústica, puesto que toda la experiencia tiene una dimensión sensual. Las risas de ambos son el discreto anuncio de lo que sigue, y los ladridos hablan de la felicidad del hombre, desde cuya perspectiva se ha construido esta viñeta.

La viñeta está construida a partir de un sistema de metáforas verbales, puesto que la experiencia rebasa el mero encuentro de unas miradas. Cuando el hombre saca a *pasear al perro*, puede encontrar la respuesta amable en una mujer, y la experiencia puede terminar con risas mientras ambos atraviesan *la avenida de la tarde*.

“Los locos somos otro cosmos” (1988) de Óscar de la Borbolla

Las vocales malditas es una serie de cinco relatos,²³⁹ cada uno de los cuales está escrito utilizando exclusivamente palabras que contienen sólo una de las cinco vocales. El carácter lúdico de estos textos tiene como antecedente inmediato los juegos lipogramáticos de los escritores del Ou Li Po (Taller de Literatura Potencial) o el poema en x de Mallarmé, en Francia, así como “X en un suelto” (c. 1842) de Edgar Allan Poe. El carácter lúdico de estos textos, sin embargo, contrasta con los temas de estos relatos, pues cada uno de ellos trata, respectivamente, sobre el Adulterio, la hErejía, el erotIsmo, la lOcuro y la mUerte.

Tal vez aquí conviene recordar un par de fragmentos del cuento “X en un suelto” de Poe, en la traducción de Julio Cortázar.²⁴⁰ Ésta es la historia del editor de un diario (*La Tetera*) que compite con el editor del otro diario del pueblo (*La Gaceta*). En su primera

²³⁹ Óscar de la Borbolla: *Las vocales malditas*. México, Edición de autor, 1988. Posteriormente este libro ha tenido sucesivas ediciones y reimpressiones en la editorial Joaquín Mortiz, y en la Biblioteca Óscar de la Borbolla de la editorial Nueva Imagen.

²⁴⁰ Edgar Allan Poe: *Cuentos*, vol. 2. Madrid, Alianza Editorial. Libros de Bolsillo, núm. 278, 1970, 466-473. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Reedición de la traducción originalmente publicada en 1956 por Ediciones de la Universidad de Puerto Rico en colaboración con la Revista de Occidente.

editorial, utiliza frases contra aquél, que se inician todas con la letra O. Al día siguiente, el editor aludido (John Smith) responde en estos términos:

Extraemos de La Tetera de ayer el siguiente párrafo: “¡Oh, sí! ¡Oh, ya vemos! ¡Oh, indudablemente! ¡Oh, dioses! ¡Oh, cielos! ¡O, tempora! ¡O, mores!” ¡Vamos! ¡Pero este hombre es todo O! Esto explica que razone en círculo, y que por eso no haya ni pies ni cabeza en lo que dice. Estamos plenamente convencidos de que el pobre hombre es incapaz de escribir una sola palabra que no contenga una O. ¿Será una costumbre suya? Dicho sea de paso, este sujeto llegó del este con gran precipitación. ¿No habrá cometido algún dolo, o tendrá tantas deudas como las que ya tiene aquí? ¡Oh, es lamentable!

Una vez que el autor del texto aludido lee lo anterior, decide que no cambiará su estilo, mucho menos después de haber sido objeto de semejante ataque, por lo que anuncia en *La Tetera* que habrá de escribir “un artículo de fondo de cierta extensión en el cual tan hermosa vocal ---emblema de la Eternidad--- (...) no ha de ser ciertamente evitada”. A continuación se presenta un fragmento de este texto, cuyos elementos tienen algunas similitudes lexicales con el texto de Borbolla:

¡Oh, John; oh, tonto! ¿Cómo no te tomo encono, lomo de plomo? ¡Ve a Concord, John, antes de todo! ¡Vuelve pronto, gran mono romo! ¡Oh, eres un sollo, un oso, un topo, un lobo, un pollo! ¡No un mozo, no! ¡Tonto goloso! ¡Coloso sordo! ¡Te tomo odio, John! ¡Ya oigo tu coro, loco! ¿Somos bobos nosotros? ¡Tordo rojo! ¡Pon el hombro, y ve a Concord en otoño, con los colonos!

Llama la atención la coincidencia de algunos términos que también aparecerán en el textos de Borbolla, como *mono, oso, topo, pollo, loco y colonos*. Sin embargo, tal vez ahí terminan las coincidencias entre ambos. Veamos ahora el texto de Borbolla.

“Los locos somos otro cosmos”, dedicado a la letra O y a la locura, está formado por tres partes. En el primer par de párrafos encontramos el enfrentamiento inicial entre

Otto y Rodolfo. Otto es un médico que abusa de su poder aplicando shocks eléctricos a sus pacientes en el hospital psiquiátrico, y Rodolfo es un paciente que no tiene oportunidad de ofrecer resistencia. Acompañan al Dr. Otto las enfermeras Sor Socorro y Sor Flor, que obedecen sus órdenes y tratan de persuadir a Rodolfo para que obedezca las órdenes de su jefe. La segunda parte del relato es el monólogo de Rodolfo, quien así expresa su visión acerca de la locura. En la sección final, el Dr. Otto aplica los shocks hasta que Rodolfo se desmaya, después de lo cual aplica toda la energía de la máquina y al parecer provoca la muerte de Rodolfo.

A continuación se comenta cada fragmento del monólogo de Rodolfo, así como sus estrategias de carácter alegórico. El monólogo se inicia como una respuesta de Rodolfo a la amenaza del Dr. Otto de aplicar los shocks. Este parlamento de Rodolfo se inicia como **un diálogo que se ve forzado a ser monólogo**, debido a la indiferencia de Otto a sus razonamientos:

---No, doctor. No ---sopló ronco Rodolfo. Los shocks no son modos.

A continuación se establece un **sistema de metáforas**, todas ellas de carácter epifórico, es decir, fundamentadas en un **sistema de paralelismos**, primero para negar la relación entre el acto de aplicar shocks a los locos y el acto de rostizar pollos, y después para establecer un paralelismo entre los shocks y diversos elementos ominosos, como hornos, potros, motores y algunos sonidos terribles y amenazadores:

Los locos no somos pollos. Los shocks son como hornos, son potros con motor, sonoros como coros o como cornos...

Enseguida se produce un **sistema de repeticiones** como estrategia persuasiva, que apoya la tesis central de este monólogo:

No, doctor Otto, los shocks no son forzosos, son sólo poco costosos, son lo cómodo, lo no moroso, lo pronto...

Es aquí donde se presenta la tesis central del relato, su epifanía y su **ideología de la diversidad**. En este pasaje Rodolfo señala que la alteridad es un universo humano con los mismos derechos que quienes se ajustan a la norma, todo ello expresado de manera simultáneamente persuasiva y metafórica:

Doctor, los locos somos sólo otro cosmos, con otros otoños, con otro sol.

Esta idea es enfatizada con una **paráfrasis de la alteridad** igualmente sencilla y directa:

No somos lo morboso; sólo somos otros. Lo otro, lo no ortodoxo.

En la siguiente afirmación hay un **subtexto alegórico de carácter religioso** al mencionar el polvo, pues con esta mención se alude a la naturaleza mortal de la condición humana ("Polvo eres y en polvo te convertirás", *Eclesiastés*). Esta alusión está seguida por una referencia a la diversidad predominante en el universo, y por una visión según la cual el ser humano tiene el mismo estatuto que cualquier otra criatura viva (olmos, osos, hongos) y los mismos derechos que unos álamos creados por la naturaleza (chopos). Es aquí donde el monólogo de Rodolfo adquiere un ritmo dramático, debido a su carga poética:

Otro horóscopo nos tocó, otro polvo nos formó los ojos, como formó los olmos o los osos o los chopos o los hongos.

Todo lo anterior es enfatizado a través de una **alegoría de la condición humana**, condición que se muestra como transitiva y contingente:

Todos somos colonos, sólo colonos.

Una vez más, a través de un sistema de **metáforas de la diversidad** se enfatiza la igualdad de derechos de todos los seres vivos (loros, topes), sin importar su condición (locos) o su profesión (zoólogos) para concluir señalando que esta ley de la igualdad de

todas las criaturas también se aplica a quienes resguardan las normas médicas acerca de cómo hay que ser (ontólogos):

Nosotros somos los locos, otros son loros, otros, topos o zoólogos, o como vosotros, ontólogos.

Este monólogo concluye con una afirmación que puede ser leída en más de un sentido, es decir, donde la ambigüedad semántica enriquece las posibles interpretaciones. Al decir “Yo no *los* compongo...”, el pronombre puede ser enunciado por Rodolfo refiriéndose a *ellos*, es decir, los locos (como él mismo) y todos aquellos que están fuera de la norma. Pero este pronombre también puede estar dirigido a *ustedes*, es decir, a quienes tratan de someterlo violentamente a una norma impuesta (como el Dr. Otto) y a todos aquellos que tratan de normar a los otros quebrantando su integridad. Esta afirmación, entonces, es una acusación implícita con una grave carga moral, pues lleva a concluir que *todos* estamos fuera de la norma, incluyendo los doctores, a quienes Rodolfo, sin embargo, no desea normar.

Yo no los compongo, no los troncho, no los rompo, no los normo...

El monólogo se revela entonces como una defensa alegórica a favor de la diversidad, es decir, como un reconocimiento de que más allá de una u otra norma, la condición humana consiste precisamente en la diversidad de normas posibles. Esta conclusión del monólogo dramatiza el antagonismo entre una actitud intolerante ante la diferencia y una actitud con raíces en la tolerancia ante la alteridad. Y se trata de una tolerancia, por cierto, que está en la raíz de la estética y la ideología de la posmodernidad literaria.

“El creyente” (1998) de Andrés Acosta

Aquí estamos ante una fractalidad recursiva de carácter catafórico. “El creyente” es parte de una serie de minificciones integradas, reunidas todas bajo el título *No volverán los*

trenes.²⁴¹ Antes de examinar el texto, conviene señalar que su estructura recuerda inmediatamente la del texto canónico “El grafógrafo” (1972) de Salvador Elizondo, contenido precisamente en el volumen del mismo título.²⁴²

Detengámonos un momento en el texto de Salvador Elizondo. Se trata de un texto seminal, ligado a una serie de cuentos metaficcionales del mismo autor, cada uno de ellos de extensión convencional, como “Futuro imperfecto”, “Presente de infinitivo” y “Pasado anterior”, también contenidos en el volumen de *El grafógrafo*. Veamos el texto completo:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

Al leer la afirmación “Escribo que escribo”, el lector es testigo de que el narrador está escribiendo, y también de que el narrador deja constancia de esta escritura, y por último, también es testigo de que la toma de conciencia de su escritura ha quedado escrita. Esto se puede reformular diciendo: “Escribo que escribo, y por lo tanto, *escribo*”.

En otras palabras, este breve texto está estructurado a partir de una lógica metonímica, de tal manera que el objeto directo de cada afirmación (en primera persona del singular) es desplazado para ocupar inmediatamente el lugar del objeto directo de la siguiente afirmación, siempre en relación con el acto de escribir, ver escribir y escribir que se escribe o que se ve escribir.

Como puede verse, los desplazamientos textuales de la primera línea continúan a lo largo del texto, de tal manera que la escritura se convierte en un juego de espejos de naturaleza auto-referencial, recurrente, que se agota en su propia auto-descripción.

²⁴¹ Andrés Acosta: *No volverán los trenes*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1998.

²⁴² Salvador Elizondo: “El grafógrafo”, en *El grafógrafo*. México, Joaquín Mortiz, 1972.

Por su parte, en “El creyente” de Andrés Acosta hay una doble referencia simultánea. Por una parte, como ya fue señalado, se recuerda la estructura de “El grafógrafo”. Pero al mismo tiempo, la contundencia de la primera palabra (“Creo”) recuerda el inicio recurrente del Credo de la doctrina cristiana (“Creo en un solo Dios creador del cielo y de la tierra”).

Sin embargo, ambas similitudes son convertidas en transformaciones textuales de las fuentes originales. Veamos el texto completo:

Creo. Creo que creo. Creo que creo que sé que creo, mas no qué cosa creo. Casi desde el principio me veo a mí mismo creyendo. También puedo recordar cuando no creía: turista de la fe. Todo es: creer o no creer. Me descubro en el acto de creer que antes creía, a pesar de que creía que no creía, o creer que ya no creo precisamente porque afirmo que creo. Creo que nunca creeré que creo, nunca creeré como creía cuando pensaba que no creía que era capaz de creer. Si hubiera creído que llegaría al punto de creer que no creer es también una manera de creer, entonces habría perdido menos tiempo deseando creer y hubiera creído que no necesitaba creer. De ahora en adelante creeré que creía, que creo y que siempre he creído...

En primer lugar, en “El creyente”, a diferencia de lo que ocurre en “El grafógrafo”, las transformaciones de una afirmación a la siguiente establecen un objetivo correlativo, de tal manera que cada afirmación permite reconsiderar el sentido posible de la afirmación precedente, en lugar de constituir un mero reflejo de la frase anterior.

Por otra parte, cada una de las afirmaciones sucesivas de este texto juega, alternativamente, con los dos sentidos que tiene en español el verbo creer, es decir, como resultado de una convicción profunda o bien como resultado de dudar y permanecer en la incertidumbre. Así, la afirmación “Creo que sí” es semánticamente ambigua, pues puede significar alternativamente, según el contexto: “Estoy seguro de que sí” o “Dudo de que sea así”. El texto se inicia con una afirmación contundente:

Creo.

Sin embargo, la siguiente afirmación, aparentemente enfática, empieza a hacer dudar del sentido de la primera:

Creo que creo.

Esta posible duda se amplía a partir de la siguiente afirmación, cuando se empieza a precisar el sentido de la primera:

Creo que creo que sé que creo, mas no qué cosa creo.

Esta afirmación podría traducirse como: “Puedo afirmar que estoy seguro de que creo en algo, pero no estoy seguro del objeto de esta creencia”. Esta afirmación da paso a una afirmación reflexiva relacionada con la memoria del narrador:

Casi desde el principio me veo a mí mismo creyendo.

No sabemos a qué principio se hace referencia, aunque es posible pensar en la infancia del narrador, es decir, al principio de su vida como creyente en la fe cristiana. Sin embargo, esta referencia a los orígenes de la identidad le da fuerza al acto de creer, pues ahora forma parte de una historia personal. Así, el acto de creer no sólo es objeto de la mirada retrospectiva del narrador, sino que garantiza la existencia de una genealogía de la creencia.

También puedo recordar cuando no creía: turista de la fe.

A partir de aquí, el sentido de la palabra *creer* se establece de manera más precisa: se refiere al acto de *tener fe*, seguramente de naturaleza católica, pues esta fe es la dominante en el país.

Todo es: creer o no creer.

Esta afirmación señala la importancia que en el país tiene la fe religiosa, pues la identidad social y moral están atravesadas por esta identidad.

Me descubro en el acto de creer que antes creía, a pesar de que creía que no creía, o creer que ya no creo precisamente porque afirmo que creo.

Esta otra afirmación reflexiva está construida a partir de dos implícitos: quien explora su memoria puede descubrir un pasado como creyente; y si alguien declara su fe es porque ya la ha perdido.

Creo que nunca creeré que creo, nunca creeré como creía cuando pensaba que no creía que era capaz de creer.

La primera afirmación puede entenderse como: “Estoy convencido de que nunca estaré seguro de tener fe”. Y se complementa con esta otra: “Nunca tendré tanta fe como cuando estaba convencido de que no sería capaz de tener fe”. Estas afirmaciones simétricas y paradójicas se resuelven en la siguiente:

Si hubiera creído que llegaría al punto de creer que no creer es también una manera de creer, entonces habría perdido menos tiempo deseando creer y hubiera creído que no necesitaba creer.

Aquí se plantea una consecuencia de las paradojas anteriores, y se utiliza el verbo *creer* en una cuarta acepción, es decir, como sinónimo de *pensar* o *estar convencido* de algo. La afirmación central consiste en señalar que dudar es una manifestación de la fe (en contraste con el agnosticismo o con la indiferencia) y que reconocer este hecho puede ser suficiente para quien se preocupa por tener o no tener fe.

De ahora en adelante creeré que creía, que creo y que siempre he creído...

Esta conclusión se desprende de las paradojas anteriores, y proyecta al narrador hacia el futuro. Una vez descubierto el hecho de que con sus dudas está ejerciendo una forma de fe, decide adoptar la convicción de que siempre ha sido un creyente, aun sin haberlo reconocido hasta ese momento.

Con esta conclusión, la afirmación inicial (“Creo”) adquiere mayor contundencia, pues ha sido nutrida con la fuerza que le da la reflexión acerca de las dudas del narrador, y al haberse convencido de que estas dudas son parte de su misma fe.

Los juegos con las cuatro acepciones semánticas del verbo creer (estar convencido, tener dudas, tomar algo en consideración o tener fe religiosa) son puestas al servicio de esta conclusión. Mientras los primeros tres empleos del verbo son transitivos, el cuarto es reflexivo, lo cual contribuye a precisar su empleo en este texto, ya que éste es doblemente reflexivo: es una reflexión personal del narrador (acerca de su fe religiosa y las consecuencias de sus dudas) y es un texto reflexivo acerca del empleo mismo del verbo *creer*.

Pero mientras en “El grafógrafo” se tiene un texto que nunca deja de hablar de su propia naturaleza como texto (en ese sentido, es un texto analítico, intencional, que habla sobre sí mismo), en cambio en “El creyente” siempre se narra una historia concreta, la del narrador (y en ese sentido, es un texto sintético, extensional, que habla sobre un personaje). Este paso de la escritura intensional (en Elizondo) a la escritura extensional (en Acosta) ocurre cuando este último escribe un nuevo texto que parece seguir la lógica del texto pre-existente (lo que en teoría intertextual significa producir la re-elaboración de un pre-texto). Y sin embargo, este nuevo texto también narra una historia, es decir, narra la historia de un cambio en la perspectiva del narrador (al inicio del relato el narrador duda de su fe, pero termina convencido de que siempre ha sido un firme creyente, incluso cuando tiene dudas).

Este paso de una lógica moderna, puramente formal (en Elizondo) a una lógica contextual que no deja de lado la seducción de la forma (en Acosta) es un paso similar al que efectuó Julio Cortázar después de escribir *Rayuela* en 1963 (como un juego formal con las palabras, la metaficción y la intertextualidad musical, filosófica y literaria) para escribir el *Libro de Manuel* en 1973 (como una denuncia política donde sin embargo se juega con la

tipografía, el azar y el sentido de irreverencia brechtiana y fragmentaria).²⁴³

En “El creyente” cada una de las unidades fractales multiplica los posibles sentidos del texto como totalidad. El simulacro de secuencia lógica y cronológica consiste en que tal parece que a partir de la primera afirmación (*Creo*) se desarrollan las demás del texto, aunque podría ser que el texto hubiera sido escrito de atrás hacia delante, y esta afirmación inicial es la conclusión de las dudas y las epifanías que se descubren a lo largo del texto.

Por otra parte, es evidente que la autosemejanza de los fractales está determinada precisamente porque cada lexia se inicia con la palabra *creo*. Sin duda, el atractor extraño es esta misma palabra, que en cada fractal adquiere una connotación distinta, produciendo sin embargo el simulacro de una secuencialidad que se desarrolla lógicamente a partir de la primera afirmación, y como una forma de explicitar su sentido. Esta secuencia de explicitación se apoya en un acto de fe por parte del lector, que así se vuelve cómplice en un juego donde las dudas del creyente son, precisamente, una derivación de la afirmación inicial.

²⁴³ Julio Cortázar: *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1963; *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

4.1.5 Conclusiones

Tal vez el primer volumen importante de ficción posmoderna es el volumen *Ficciones* de Jorge Luis Borges, publicado en 1944.²⁴⁴ En 1960 se publicó el cuento “Continuidad de los parques”.²⁴⁵ Y ese mismo año se publica la colección de minificciones de la serie llamada “Museo” del mismo Borges, que incluye el texto “Del rigor en la ciencia” (1962).²⁴⁶ Es en estas colecciones de narrativa breve donde puede encontrarse de manera clara una estética posmoderna, que tiene una naturaleza fractal, es decir, simultáneamente clásica y moderna.

Desde la perspectiva de la epistemología constructivista, una ficción es una verdad específica que corresponde a un contexto que la justifica. En un sistema caótico, cada fractal es relativamente autónomo, y sin embargo conserva una semejanza formal con otros fractales del mismo sistema textual. Así, la presencia de fractales se produce gracias al principio de autosemejanza de cada uno de los elementos constitutivos del texto narrativo. Este sistema (un cuento o una serie de cuentos) se organiza alrededor de un núcleo textual que puede considerarse como un *atractor extraño*, es decir, un punto donde se condensan las turbulencias textuales, donde aparecen de manera simultánea elementos clásicos y modernos.

En el caso de “La continuidad de los parques” (1960), las últimas líneas del segundo párrafo son el atractor extraño, y la estructura fractal se logra a partir de la yuxtaposición de doce tiempos simultáneos, yuxtaposición producida por el encabalgamiento de otras tantas voces narrativas en una misma voz autoral. Esta voz yuxtapone el *parque* del lector real (su realidad de lectura) y el *parque* del lector que existe dentro del cuento (la existencia

²⁴⁴ Jorge Luis Borges: *Ficciones*. Buenos Aires, Sur, 1944.

²⁴⁵ Julio Cortázar: “Continuidad de los parques”, en *Grillo de Papel*, Núm. 4, 1960 (revista publicada en Buenos Aires), incluido por primera vez en libro en la 2ª. ed. de *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1964. En la 1ª. Ed. (México, Los Presentes, 1956) sólo se incluyeron nueve cuentos. Ver la referencia bibliográfica de Saúl Yurkiévich en su texto “Antecedentes de esta edición”, incluido en su edición de las *Obras completas* de Cortázar, Vol. 1. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003, 1117-1120.

²⁴⁶ Jorge Luis Borges: “Del rigor en la ciencia”, en la sección *Museo* de *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960.

ficcional de su lectura), lo que hace posible que el único culpable del crimen sea el lector real. Esta yuxtaposición de ambos parques produce una metalepsis donde la epifanía implícita (el final posible) es responsabilidad exclusiva del lector real.

El pastiche de diversos estilos literarios (la narrativa policiaca, el realismo decimonónico, la poesía romántica) produce una ironía frente a las expectativas genéricas de cada una de estas formas de la escritura sin que exista un narrador irónico. No es una parodia genérica o estilística. Sin embargo, hay en este texto un simulacro de intriga de predestinación (el anuncio del sillón de terciopelo verde en las primeras líneas), y el simulacro de epifanía (pues la verdadera epifanía está ausente al no haber final narrativo) da lugar a epifanías intertextuales, es decir, al reconocimiento por parte del lector real del sistema de pastiches estilísticos y genéricos.

En el caso de “Del rigor en la ciencia” (1960), el narrador implícito que aparece desde la primera línea es sólo un indicador de la compleja yuxtaposición de diversas escalas narrativas y cronológicas, y de diversos planos genéricos y editoriales. Esta yuxtaposición está organizada por una sucesión de narradores anidados, a los que podemos llamar, respectivamente, el observador directo, los viajeros prudentes, los testigos involuntarios, el autor apócrifo, el editor interno y el editor externo. Frente a todos ellos, el lector real participa en un juego de naturaleza irónica.

La yuxtaposición de estos planos temporales y estas instancias narrativas no es inocente, pues lleva a una yuxtaposición de diversos planos genéricos, ya que el texto comparte el tono epifánico del poema romántico (con fuertes ecos medievales); las estrategias de mostración narrativa de la novela de aventuras (con un narrador perteneciente al florecimiento de este género en Europa), y los mecanismos de superposición de lo posible y lo imposible propios del cuento fantástico de corte moderno (es decir, donde lo imposible aparece como natural).

En el caso del volumen de minificciones *La sueñera* (1984) de Ana María Shua, nos encontramos ante un género literario muy distinto de las series narrativas formadas por cuentos o minicuentos (que han recibido los nombres de cuentos enlazados, integrados o moleculares). Aquí, en cambio, hay un sistema formado por simetrías recursivas de carácter formal que establecen diversos juegos de intertextualidad irónica. A este género de

escritura posmoderna podemos llamarla una serie fractal. *La sueñera* es una serie fractal no sólo por sus propias características formales, sino sobre todo porque condensa las estrategias que se pueden encontrar en las otras series fractales (juegos con el lenguaje, con los géneros literarios y con los géneros extraliterarios).

Estas estrategias formales se presentan al jugar con la idea de soñar, y constituyen al menos una docena de recursos específicos: la literalización de metáforas, la inversión del sentido común, el establecimiento de símiles, la animación de objetos inertes, la alteración de escalas naturales, la duplicación del narrador, la narrativización de frases comunes, las enumeraciones epifánicas, la disolución de oposiciones binarias, las sorpresas absurdas, las paradojas irresolubles y los juegos de palabras, entre otras estrategias literarias.

En el caso de la serie de ficciones cortas, muy cortas y ultracortas estudiadas en el apartado final de esta sección, las estrategias de yuxtaposición son aún más diversas e irónicas. “Metaxiphos” (1983) de Salvador Elizondo es una reflexión sobre lo que hay más allá de la escritura narrativa, es decir, la imaginación. En este caso, la imaginación fantástica produce objetos imposibles, absurdos y arbitrarios, cuya existencia depende precisamente de ser descritos en este recuento, y que por ello no pueden existir fuera del lenguaje.

“Relatos” (1978) de Alejandro Rossi es el recuento irónico del hecho de narrar a los amigos la experiencia de vida del narrador para llegar a la conclusión de que no vale la pena narrarla. Este recuento, entonces, es una especie de deconstrucción narrativa, un caso extremo de simulacro narrativo donde la decisión de mandar al diablo el relato responde a motivos morales, precisamente al superponer al mero recuento autobiográfico en forma de relato de aventuras las dimensiones del relato confesional.

“Pasear al perro” (1986) de Guillermo Samperio es la crónica poética y metafórica del súbito encuentro de miradas entre un hombre y una mujer, en el que la articulación metafórica pasa de una interminable adjetivación en orden alfabético de la mirada del hombre a la descripción cubista de la mujer descendiendo la calle, para terminar con la descripción aún más metafórica de la inminencia y, finalmente, la materialización del inicio de su conversación. Poesía y crónica al servicio de una explosión metafórica que oscila entre el deseo desaforado y la ternura generalizada.

“Los locos somos otro cosmos” (1988) de Óscar de la Borbolla es uno de los cinco

cuentos que conforman la serie de *Las vocales malditas*. En éste, dedicado a la locura y a la letra O encontramos un subtexto alegórico a favor de la tolerancia y la diversidad (ideología característica de la ética posmoderna). Esta alegoría es expresada de manera poética en el monólogo del loco (Rodolfo), construido como un sistema de metáforas y repeticiones persuasivas, cuya fuerza misma se disuelve en cualquier glosa que no reproduzca su propia naturaleza verbal.

“El creyente” (1998) de Andrés Acosta podría parecer una mera parodia de “El grafógrafo” (1972) de Salvador Elizondo. Pero en realidad significa la transición de la narrativa meramente autorreferencial de la ficción moderna (como en *Rayuela*) a la compleja elaboración narrativa y disertativa de la ficción posmoderna (como en *Libro de Manuel*). Aquí el atractor extraño es el mismo término inicial, que da lugar al relato sobre las dudas del narrador acerca de su propia fe. Cada afirmación fractal adquiere una connotación distinta: es simulacro de secuencialidad y simultaneidad.

En conclusión, en esta sección hemos podido comprobar cómo la estética de la narrativa posmoderna consiste en la presencia de un simulacro de secuencialidad (temporalidad clásica) y un simulacro de simultaneidad (temporalidad moderna), y donde es posible reconocer la presencia simultánea de ambos tipos de simulacro (es decir, donde hay una temporalidad simultánea o alternativamente clásica y moderna).

4.2 Análisis de ficciones cinematográficas

En este apartado presento cuatro aproximaciones al estudio de la ficción cinematográfica contemporánea. En todos los casos he tomado ejemplos del cine mexicano. En primer lugar, estudio las transformaciones que ha tenido el lenguaje cinematográfico utilizado en las películas humorísticas en el país en un lapso de cincuenta años. Para ello comparo el empleo de sus componentes formales en la década de 1940 y en la década de 1990, mostrando así el paso del cine popular con un lenguaje clásico y tradicional a un cine lúdico y posmoderno, que aspira a una audiencia cosmopolita.

En la segunda sección señalo el interés que tiene la adaptación de un cuento de la escritora chiapaneca Rosario Castellanos (“El viudo Román”) para la historia del cine mexicano reciente. En esta adaptación la directora retoma la historia narrada en el punto donde termina la versión literaria (es decir, en 1958, año en el que fue escrita). De esa manera la directora convierte esta historia en una alegoría social de la historia política del país a lo largo de tres generaciones (incluyendo la generación del ‘68, a la que pertenece la directora). Así, podemos ser testigos de una “herencia de sangre” desde el momento de la expropiación petrolera (en 1938) hasta el momento mismo de la filmación de la película (1988), que es un año axial en la historia electoral del país.

En la tercera sección estudio el punto de vista narrativo (y de la cámara) en cinco secuencias musicales de la película *Danzón* (1982) de María Novaro. En esta película se subvierten las formas de percepción tradicional de la realidad cotidiana utilizando los recursos del cine espectacular. Es con esta película con la que parece anunciarse el inicio del cine posmoderno en México, y el año de su producción coincide, precisamente, con el año de producción de las películas *Blade Runner*, *Zoot Suit* y *Body Heat*, que son los referentes fundamentales del cine posmoderno en el extranjero.

En la sección final se presenta el caso de un documental de reconstrucción historiográfica, *Un beso a esta tierra* (1995) de Daniel Goldberg, cuyos recursos de naturaleza tradicional son utilizados de tal manera que no sólo logra los efectos de una película de ficción igualmente clásica, sino también los efectos del cine experimental, de carácter ficcional o documental, gracias a una selección muy precisa de los materiales encontrados durante la investigación preliminar.

En estos cuatro casos nos encontramos ante diversas formas de yuxtaposición de estrategias ficcionales, de tal manera que con los recursos propios del cine clásico se logran efectos propios del cine experimental, lo cual es otra de las formas que recientemente ha adoptado el discurso cinematográfico, produciendo un cine al que podemos llamar, sin lugar a dudas, un cine posmoderno.

4.2.1 Humor e ironía en el cine mexicano

Un terreno por cartografiar

El humor ha ocupado un lugar destacado en el cine mexicano, y llegó a caracterizar de manera predominante la producción cinematográfica de las décadas de 1940 y 1990, separadas por medio siglo. Sin embargo, en cada uno de estos momentos las intenciones, personajes e ideologías en estas películas son muy distintos entre sí, pues se ha pasado de un humor distintivo de la cultura popular a una auto-ironía específica de la clase media.

Durante la llamada Época de Oro del cine mexicano, es decir, durante la década de 1940, sobresalieron en el gusto popular las películas protagonizadas por Cantinflas, Piporro, Resortes, Tin Tan, Joaquín Pardavé y otros muchos. Durante ese periodo, algunas de las participaciones de estos cómicos son dignas de atención, en gran medida debido al ingenio verbal que las caracteriza. Esto es evidente en momentos característicos, como el monólogo de Mario Moreno *Cantinflas* ante la corte en la secuencia final de *Ahí está el detalle* (Gilberto Martínez Solares, 1940) hasta los monólogos igualmente improvisados de Germán Robles *Tin Tan* en *El rey del barrio* (Juan Bustillo Oro, 1949). En éstas y las otras películas cómicas de este periodo se muestra el sentido del humor de las clases populares, precisamente en el momento de mayor crecimiento de la Ciudad de México, sin olvidar la presencia de una nostalgia porfiriana, como en las películas dirigidas y actuadas por Joaquín Pardavé, desde *El baisano Jalil* (1942) hasta *El barchante Naguib* (1945).

Por otra parte, la atención que ha recibido el cine mexicano durante los últimos años se inició con el estreno de *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991), donde se ponen en juego distintos tipos de una auto-ironía característica de la clase media urbana. En el resto de la década de 1990 hay numerosas películas con esta clase de ironía, como en el pastiche policiaco *Dos crímenes* (Roberto Sneider, 1993); en la ácida comedia sobre el matrimonio de *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1995); en la farsa feminista *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabelle Tardan, 1995); en la censurada crónica de la corrupción política de *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1998); en la incisiva comedia urbana *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999), y en la imitada *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998), que ha merecido ya una popular versión brasileña, *Sexo, amor y traición* (Jorge Fernando, 2003).

Sin embargo, a pesar del interés que tiene el estudio de estas manifestaciones culturales, hasta la fecha, la presencia ubicua de la comedia y el humor en la historia del cine mexicano sólo ha sido objeto de estudios monográficos o de aproximaciones valorativas por parte de los críticos. En particular, llama la atención el interés que ha despertado la figura de Cantinflas entre los estudiosos del extranjero. Sin embargo, el estudio del humor y la comedia en el cine mexicano todavía está lejos de ser agotado.

En este trabajo se señala la naturaleza de los principales recursos cinematográficos que están en juego en algunas de las secuencias paradigmáticas de las películas estudiadas, con el fin de mostrar las diferencias estilísticas que es posible observar en ambos momentos, y que son paralelos a las transformaciones que ha tenido la cultura urbana en México en la segunda mitad del siglo XX.

Del ingenio popular a la autoironía clasemediera

En las historias del cine mexicano se ha señalado el periodo comprendido entre 1940 y 1945 como la Época de Oro. Moisés Viñas señala que durante este periodo

(...) la producción se vistió de prestigios literarios, se consiguió reconocimiento internacional, se construyeron los estudios más grandes de América Latina, se realizaron las primeras películas en color, y entre la alta producción pudieron resaltar las personalidades de los directores más destacados, y de algunas figuras capaces de influir en la temática de las películas (104).²⁴⁷

En relación con las comedias, durante este periodo se logró que los cómicos tuvieran el control total de sus películas, la presencia de parodias y la picardía relacionada con el erotismo y el musical, además de proponer nuevas variantes para las comedias rancheras y de nostalgia porfiriana.

Además de Cantinflas, en este periodo hay que señalar la importancia de las películas de añoranza porfiriana de Joaquín Pardavé, acompañado por la notable presencia

²⁴⁷ Moisés Viñas: “La llamada época de oro (1941-1945)” y “El crecimiento espectacular (1946-1950)”, en *Historia del cine mexicano*. México, UNAM, 1987, 100-168.

de Mapy Cortés y las comedias rancheras protagonizadas por Jorge Negrete. Sin embargo, es al concluir este periodo, es decir, en la segunda mitad de la década, cuando surge un comediante con una de las carreras más constantes en la historia del cine mexicano, es decir, Tin Tan, quien llegó a participar en 97 películas en un lapso de 30 años. No es casual que esta década se inicie con Cantinflas en *Ahí está el detalle* (1940) y concluya con Tin Tan en *El rey del barrio* (1949).

En las décadas siguientes encontramos otros comediantes importantes. En la década de 1960 es necesario señalar la presencia destacada del galán simpático que representó Mauricio Garcés, y en la siguiente década, las formas de humor aparentemente ingenuo de María Elena Velasco, la India María, quien después de haber sido patíño de cómicos notables como Palillo, Medel, Mantequilla y Resortes, llegó a protagonizar e incluso a dirigir una serie de notables comedias en las que, como señala el crítico Rafael Aviña, “retrata el último escalón social de un país racista dividido en castas y es una metáfora de las masas de desposeídos y pisoteados que su personaje intenta dignificar” (149).²⁴⁸

Así, llegamos a la década de 1990, en la que hay una multiplicación de comedias, todas ellas ubicadas en el espacio de la clase media. Esta tradición se inicia claramente con *Sólo con tu pareja*, donde el tema del sida es sólo un telón de fondo para ofrecer una comedia en la que se propone un ritmo distinto al del resto de la historia del cine mexicano.

Se trata de un cine con un lenguaje cinematográfico que el crítico Francisco Sánchez considera “ágil, divertido, ingenioso y moderno”, pero que termina por ser inevitablemente “yuppie, es decir, ligero” (228).²⁴⁹ Este grupo de películas empieza con *Sólo con tu pareja* (1991) y concluye la década con *Todo el poder* (1999).

Las diferencias históricas que han propiciado la producción de estas formas de cine han sido señaladas por los mismos historiadores de cine. Lo que quiero mostrar aquí es solamente un asunto de carácter formal, es decir, las diferencias en el empleo de cada uno de los recursos estilísticos de estas formas de cine, pues resulta evidente que estas formas de humor siguen siendo efectivas hoy en día, como puede comprobarse al ver la presencia de todas estas películas (de ambas décadas) en la cartelera televisiva, en los circuitos

²⁴⁸ Rafael Aviña: “Los cómicos y el género del humor”, en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, Océano / Conaculta / Cineteca Nacional, 2001, 143-151

²⁴⁹ Francisco Sánchez: “El mimo de la gabardina” y “¿Época de oro?”, en *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano, 1896-2002*. México, Conaculta / Cineteca Nacional / Juan Pablos, 2002, 72-84.

comerciales de producción de copias caseras, y en la atención que siguen recibiendo por parte de los espectadores y de los estudiosos de la cultura popular en el país.

Un programa para estudiar los recursos formales

Las diferencias que señalo a continuación son muy evidentes al ver cualquiera de estas películas, pues corresponden a la mitad de las historias del mismo lenguaje cinematográfico, y coincide con el desarrollo de los medios tecnológicos disponibles en cada momento. Sin embargo, puede resultar interesante detenerse un momento a observar estas diferencias y hacerlas explícitas.

Los terrenos que creo que pueden ser explorados en cada caso, precisamente por lo que pueden decirnos acerca de la evolución de los espectadores del cine nacional, son los relativos a la naturaleza genérica y genológica de cada periodo, las funciones que se le asignan al humor verbal, las estrategias del humor cinestésico (no verbal), los componentes del estilo visual y de la puesta en escena, la edición del sonido y la imagen, la organización del material narrativo, la presencia de intertextualidad y, por supuesto, las dimensiones estética e ideológica que se derivan de todo lo anterior (y no solamente de los meros contenidos en cada periodo).

No es ninguna sorpresa señalar que en los años 40 todos los roles protagónicos sean ocupados por hombres, mientras que las mujeres son relegadas al papel de comparsas (como era el caso de Vitola, Mapy Cortés o actrices tan importantes en otros géneros como Silvia Pinal, Rosita Quintana o Dolores del Río). En el contexto de los años 90, en cambio, las mujeres son los agentes de la ironización de los protagonistas masculinos. Tal vez esto ha sido dejado de lado al concentrarse los estudios exclusivamente en el tono de las comedias clasemedieras, pues en todas ellas hay una fuerte erosión de la figura del macho, y en general es el hombre el que siempre sale peor parado, desde la situación inicial hasta el cierre epifánico de estas comedias.

En el terreno de las reglas genológicas, la tradición en la que se inscriben todos los protagonistas es siempre la picaresca de un antihéroe protagonista masculino, hasta el grado de que el crítico Jorge Ayala Blanco, en su canónica *Aventura del cine mexicano* del año 1968, prefiere, en lugar de tratar sobre todos estos cómicos, simplemente estudiar al pícaro

más característico de los años 40, completamente alejado de la comedia, que es el protagonista de *La vida inútil de Pito Pérez*.²⁵⁰

La lógica genérica en los años 90 es resultado, como también ocurre en la literatura, de la fusión de la comedia tradicional con géneros o modalidades genéricas tradicionales (melodrama familiar, tragedia noir, alegoría política y resabios del intimismo característico de la modernidad de mediados de siglo).

Es en la comedia clásica donde se practican diversos juegos del lenguaje, que pueden llegar a la hiperbolización de recursos como la jitanjáfora o la mera ambigüedad semántica (especialmente en el caso de Cantinflas, gracias a cuyo recurso, precisamente, logra salirse con la suya y reivindicar su situación como subalterno).²⁵¹ En la comedia yuppie, en cambio, hay ausencia de juegos de palabras, y éstos son sustituidos por neologismos irónicos y el recurso al humor de lo no dicho, y asimismo el uso de términos familiares en contextos inéditos, o el de pronunciar palabras poco usuales en circunstancias cotidianas.

Un ejemplo de lo anterior ocurre en la secuencia inicial de *Sexo, pudor y lágrimas*, donde la esposa, que trae puesto un minivestido, se agacha para recoger algo. En ese momento, mira a su esposo y pregunta: -- ¿Qué me ves? A lo que él responde: -- ¡El culo! Al mostrarse la felicidad de la reacción de la mujer por haber despertado el entusiasmo del esposo, se crea una inevitable complicidad por parte de los espectadores, sustancial para sostener el resto de la narración sobre la vida clasemediera en un sector específico de la Ciudad de México.

²⁵⁰ Jorge Ayala Blanco: “El pícaro” y “El pelado”, en *La aventura del cine mexicano*. México, Era, 1968, 225-240.

²⁵¹ Tiziana Bertaccini: “El peladito: Cantinflas”, en *Ficción y realidad del héroe popular*. México, Conaculta, 2001, 61-70. Un estudio más completo sobre la dimensión social de este personaje puede encontrarse en el trabajo de Jeffrey M. Pilcher: *Cantinflas and the Chaos of Modernity*. Wilmington, Scholarly Resources, 2001.

Estilo visual y organización narrativa

En la comedia mexicana de los años 40 es evidente la importancia del humor corporal, pues llega a ser el recurso dominante, además de los requiebros con el lenguaje. Un caso evidente es el baile final en *El gran Makakikus*, una de las obras más apreciadas de Joaquín Pardavé, película inspirada en *El burgués gentilhomme* de Moliere. En contraste, la comedia clasemediera de los años noventa es de naturaleza más relacional, es decir, depende de la situación que guardan los personajes entre sí, lo cual pone en juego formas bastante complejas de puesta en escena. Esta estrategia lleva a mostrar imágenes paralelas entre los personajes o los grupos de personajes, precisamente con el fin de hacer evidente la existencia de determinados contrastes irónicos.

Estos contrastes irónicos son distintos en cada caso: son los contrastes deliberados entre hombres y mujeres en *Sexo, pudor y lágrimas*; los contrastes entre quien sabe y quien ignora la verdad acerca de la infección por sida en *Sólo con tu pareja*; los contrastes entre la vida cotidiana y la situación de excepción que consiste en lograr una revancha social en *Todo el poder*, o el contraste entre la situación aparentemente idéntica entre la llegada del nuevo alcalde al pueblo al inicio y al final de *La ley de Herodes*.

También el estilo visual es muy distinto. En los años 40 los movimientos de cámara están reducidos al mínimo, y la composición misma tiene menor importancia que el estilo verbal y proxémico (con excepción de algunos bailes en las películas de Tin Tan). En cambio, en los noventa la composición es un elemento expresivo tan importante como los diálogos, y hay una notable sofisticación y elaboración expresiva en los emplazamientos, la profundidad de campo y los desplazamientos de la cámara, hasta el punto que el mismo paisaje es tratado como un personaje más.

Esto último puede observarse fácilmente: se trata del paisaje característicamente provinciano en *La Ley de Herodes*; el paisaje de la violencia urbana en *Todo el poder*; el paisaje de la intimidad cosmopolita y minimalista en *Sólo con tu pareja*; y el paisaje de la vida cotidiana de la clase media urbana en *Cilantro y perejil*.

Las formas de la edición son tal vez los elementos más contrastantes, pues mientras en el cine clásico es un empleo instrumental, canónico, al servicio de la organización narrativa, con un notable predominio de los planos generales, en cambio en el cine

contemporáneo hay una tendencia al montaje paralelo y un ritmo de corte vertiginoso, que es paralelo al de la agilidad y el ingenio evidente en los diálogos.

Todo lo anterior tendría que estar sometido en todos los casos a la lógica narrativa. Sin embargo, en el cine tradicional la anécdota es relativamente trivial, y existe sólo como un vehículo para la pirotecnia del humor verbal y gestual, lo cual puede llevar a una relativización de la consistencia narrativa. En la comedia más reciente, en cambio, la anécdota es sustancia para dar forma a la ideología global de la película; la anécdota es ya un chiste en sí misma.

Esto último está ligado al programa narrativo, contenido en la relación entre la primera secuencia y la última. En los años 40 parece ser un programa un tanto arbitrario, debido a que los sketches predominan sobre la estructura narrativa, adquiriendo total autonomía en relación con el avance de la economía narrativa. En el cine más reciente hay un regreso a la economía del relato clásico, lo cual proporciona una mayor consistencia narrativa.

Algunas conclusiones de carácter estético e ideológico

La ideología que da sentido a la comedia clásica popular en el cine mexicano consiste en poner todos los recursos al servicio de una puesta en escena: el ingenio y las habilidades histriónicas del pícaro, que así puede representar varios papeles, adquirir diversas identidades, incluso suplantar a otros, confundirse con ellos y recuperar la propia al final de todos estos juegos. La ideología de la comedia clasemediera moderna en el cine mexicano consiste en proponer una serie de preguntas de naturaleza individualizada, lo cual puede llevar a un escepticismo moral, a una especie de parálisis existencial, precisamente en medio de las ráfagas de acción y reflexión laberíntica en la que se ven involucrados los personajes.

Tal vez conviene concluir señalando el lugar que en este proyecto ideológico ocupa el sonido, pues la música en la comedia clásica tiende a aparecer de manera predominantemente intradiegética, como parte de la historia misma, mientras que en la comedia actual sólo es parte del soundtrack. Así, la ilusión se mantiene alejada de cualquier elemento inmediato que podría recordarnos la existencia de un inevitable sistema de

convenciones.

En síntesis, mientras en la comedia tradicional el contexto general es el de la urbanización paulatina y la intensificación de los procesos de transculturación del campo a la ciudad, en cambio, en el cine contemporáneo, el contexto más general es el de una politización de lo erótico, y una correspondiente erotización de lo político.

Sin duda, el estudio de los componentes formales como parte de las estrategias del humor en el cine mexicano de estas décadas puede echar luz sobre lo que estas películas dicen acerca de nosotros, sus espectadores.

Componentes formales del cine mexicano humorístico

Componentes	1940 - 1949	1990 - 1999
Inicio – Final	Fragmentariedad	Consistencia
Estilo Visual	Neutral, instrumental	Paisaje como personaje
Música	Humor intradiegético	Ironía extradiegética
Edición	Montaje canónico	Ritmo vertiginoso
Puesta en escena	Cámara transparente, humor gestual y verbal	Cámara estilizada, ironía situacional y relacional
Narrativa	Anécdota trivial: excipiente narrativo	Anécdota sustancial: vehículo ideológico
Genología	Antihéroe de la picaresca	Fusión de melodrama con cine político y policíaco
Género	Mujeres como comparsas de cómicos	Mujeres como agentes de la ironización
Ideología	Transculturación del campo a la ciudad	Politización de lo erótico y erotización de lo político

4.2.2 Reescritura de la historia en el cine de Busi Cortés

“El viudo Román” es uno de los textos narrativos incluidos en el libro *Los convidados de agosto* de la escritora chiapaneca Rosario Castellanos, originalmente publicado en 1964.²⁵²

En el año 1988 la directora mexicana Busi Cortés filma una adaptación de este texto, titulada *El secreto de Romelia*, iniciando su historia precisamente cuarenta y ocho años después del momento en el que concluye la novela (1940). La película se inicia cuando el protagonista de la narración literaria, antes de morir, revela un secreto que habrá de desencadenar una sucesión de revelaciones que admiten diversas lecturas alegóricas.

Esta estrategia para realizar la adaptación cinematográfica de un texto literario permite a la directora ofrecer una interpretación que, en este caso, es muy enriquecedora, de tal manera que lo que en la novela es la historia de una traición familiar, en la película es la historia de una verdad íntima, a la vez personal y colectiva.

Este hecho, el enriquecimiento de un texto literario a través de su adaptación al lenguaje cinematográfico, es algo que no ocurre con mucha frecuencia, y menos aún cuando el texto literario y su intención original son tratados con absoluto respeto por quien realiza la versión cinematográfica.

La historia de un secreto

La novela cuenta la historia de Román, prestigioso médico en un pequeño pueblo chiapaneco durante la década de 1930. En 1938 Román se casa con Estela, la cual muere súbitamente de tristeza poco después del suicidio de su gran amor secreto, Rafael, hermano de Romelia. A partir de ese momento, a Román se le conoce como el Viudo Román.

Después de convencer a todo el pueblo de que Romelia es la indicada para él, al concluir la noche de bodas la devuelve a sus padres, aduciendo haber descubierto que no era virgen.

Sólo el sacerdote del pueblo, poco después, podrá conocer la verdad que Román

²⁵² Rosario Castellanos: “El viudo Román”, en *Los convidados de agosto*. México, Ediciones Era, 1964.

conservará hasta el día de su muerte: Romelia sí era virgen, y él se casó únicamente para vengarse de la familia de Rafael, al comprobar que éste era el amor secreto de Estela. Con esta revelación concluye la novela.

Cuarenta y ocho años después, una cámara fija observa a Romelia detrás de una ventana, con una mirada que refleja una especie de llanto memorioso. En la siguiente secuencia, antes de morir, el Viudo Román le escribe el siguiente mensaje póstumo:

Querida Romelia:

He guardado tu secreto hasta la muerte. Puedes regresar confiada por lo que te pertenece. Perdóname si te hice algún daño.

Carlos

El secreto al que se refiere este mensaje es, precisamente, la virginidad de Romelia en la noche de bodas. En venganza por no haberlo asumido antes, Romelia guarda el secreto de que ambos tenían una hija.

Esta hija (Dolores) descubrirá después un secreto aún más importante para ella, conservado por Romelia durante casi cincuenta años: el hecho de que su padre había estado vivo durante todo ese tiempo.

Pero ahí no acaban los secretos. La importancia de la carta escrita por Román antes de morir nos permite llamarlo un secreto generativo, pues su revelación desencadena una sucesión de revelaciones.

Éstos son algunos de los secretos revelados a lo largo de la versión cinematográfica:

Al iniciarse el relato, durante la boda de Román con Estela, Romelia tiene un secreto: ella sabe que Estela ha sido la amante de su hermano. Los únicos que comparten este secreto son las otras hermanas de Romelia.

Rafael, al saber que Estela no es feliz en su matrimonio con Román, terminará suicidándose, pero su familia mantendrá este hecho en secreto, afirmando que Rafael murió en un accidente de cacería.

Después de la muerte de Román, Cástula, la mujer que lo acompañó durante sus últimos años, entrega a la hija de Romelia las cartas de amor escritas por Estela a Rafael. Es a través de la lectura de estas cartas, y sobre todo a través de los recuerdos de Romelia y del

diario que escribió Román, leído en secreto por sus nietas, como conocemos, en una serie de flashbacks, los antecedentes de la historia.

Aquí es donde podemos observar cómo la versión cinematográfica retoma la intención original de la novela, enriqueciéndola. Así, por ejemplo, Estela (en la novela) es convertida en Elena (en la película) debido al cambio que la guionista realiza para que la historia sea más verosímil.

En la novela, la prueba que encuentra Román de que no hubo ninguna relación incestuosa entre Romelia y Rafael está en el mensaje contenido en el relicario que ella siempre llevaba consigo. Este mensaje se lo había entregado Rafael, y decía simplemente: “Que te aprovechen”, refiriéndose a las frutas que él le había regalado al despedirse de ella para trabajar en las campañas de alfabetización del periodo cardenista. En la confesión que Román hace al sacerdote al final de la novela, él considera que este mensaje es suficiente para comprobar que ella no era la autora de las cartas de amor dirigidas a Rafael, y que por lo tanto, la amante de Rafael efectivamente era Estela. Esta evidencia, sin embargo, resulta muy débil y es totalmente inverosímil para sostener toda la trama.

En la película, en cambio, el mensaje de despedida de Rafael es enviado a Romelia a través de su ayudante, Demetrio, y en su lugar lo que Román encuentra en la noche de bodas como evidencia de la inocencia de Romelia es un amuleto regalado por Rafael, lo cual es mucho más verosímil.

Así, sabemos que Román no se casa para obtener una evidencia innecesaria, sino para realizar una venganza planeada en todos sus detalles.

Estrategias de suspenso narrativo

La película no sólo es una versión más moderna y compleja que la novela, sino que paradójicamente es más consistente con el contexto histórico de los personajes.

Pero más importante aún es el hecho de que en la película hay una multiplicación de los secretos, en lugar del suspenso único generado por la revelación final que sostiene a la novela. En otras palabras, mientras la estructura de la novela es lineal, la película tiene numerosas analepsis (flashbacks) que reconstruyen los acontecimientos según un orden cronológico, estableciendo asociaciones narrativas y analogías sonoras y visuales.

El párrafo final de la novela señala la inocencia moral y epistémica de Romelia: ella nunca cometió incesto, ni sabe por qué Román la devolvió. La novela construye un universo de monólogos moralizantes, cerrados y predeterminados. En este contexto, la fuerza del hombre consiste en apoyarse en el valor supremo, que es el honor, y que tiene más peso que el mismo discurso religioso. Una prueba de ello está en que el sacerdote (Trejo) decide seguir siendo amigo de Román, a pesar de que el relicario fue usado para mostrar la culpabilidad de Estela.

El universo moral de la película es más abierto, y está habitado por numerosas voces, casi todas ellas voces de mujeres, marginadas en la narrativa tradicional.

Del mito a la historia

Cuando Román se arrepiente de su venganza y muere, se desata una cadena de revelaciones que terminan cuando Romelia muere en paz con su memoria, recuperada y asumida. La película cuenta la historia de esta recuperación de la memoria histórica personal y colectiva, que va del periodo cardenista al 68 y al año de las elecciones de 1988.

La novela, por su parte, muestra un universo donde se borra la memoria, y todos deben conservar los secretos hasta la muerte, ya sean personales (como los secretos de Román), familiares (como los secretos de Romelia) o políticos (como la oposición de la mamá de Romelia --Blanca-- al régimen de Lázaro Cárdenas).

La película muestra estos secretos, cuenta la historia de sus respectivas revelaciones, y exhibe las verdades personales y colectivas que tal vez sólo las nuevas generaciones pueden conocer sin correr ningún riesgo, a pesar de que su existencia sea una consecuencia indirecta de todas ellas.

El universo narrativo de “El viudo Román” es un universo mítico, cíclico, de naturaleza melancólica (como la melancolía de Romelia por la vida en familia que nunca tuvo) o nostálgica (como la nostalgia de Román por el amor de Estela).

Por su parte, el universo de *El secreto de Romelia* es un universo de opciones morales, donde cada personaje es libre de asumir sus decisiones vitales, precisamente a partir del conocimiento de los secretos de familia, de clase y de género.

Poder y seducción

Mientras las relaciones de poder en la novela están apoyadas en el saber lo que los otros ignoran (poder epistémico) o en el saber lo que los otros quieren (poder deóntico), en la película el poder que se hereda es además el poder de cuestionar las raíces del poder mismo.

Esto significa que en la película los personajes están en condiciones de ver de frente las raíces del poder, y cuestionar su legitimidad, ahí donde éste es utilizado de manera arbitraria y dolorosa (por ejemplo, en el 68, o en la venganza inútil realizada por Román).

Esto se puede observar en la transformación de las estructuras de poder entre los personajes. En la novela, Román pasa de ser espectador a ser director de las acciones de quienes lo rodean. En la película este cambio lo tiene Romelia, pero a partir de ese cambio, la estructura de poder sufre una ruptura, pues Romy (la nieta) podrá asumir su futuro sin tener secretos de familia.

Al concluir la película, las series de secretos cíclicos se han roto, y tanto Dolores como sus hijas viven ahora en el tiempo de la historia (no del mito).

Aquí es necesario señalar que ésta es una de las primeras ocasiones en las que este paso del mito a la historia es asumido exclusivamente por las mujeres, aunque este hecho es posibilitado precisamente por un acto póstumo de quien ha poseído el poder de decisión, es decir, en este caso, el viudo Román.

Intertextualidad e historia

La relación entre el plano puramente ficcional y el contexto histórico en el que ocurre el relato cinematográfico es un elemento que no puede pasar desapercibido para ningún espectador. Las fechas clave de este relato son 1938, 1950, 1968 y 1988, es decir, respectivamente, el año de la expropiación petrolera en el país (y de la boda de Román con Estela), el año de la modernización urbana (y de la boda de Román con Romelia, con la cual concluye la novela); el año de la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco (en la cual participa Dolores) y el año de las elecciones más controvertidas en la historia

reciente del país (cuando muere Román y se inicia la película).

La película permite dos lecturas intertextuales, determinadas por el contexto en el que fue producida, y por el subtexto político que genera. En primer lugar, la película es dirigida en 1987 por una mujer joven, en vísperas de las elecciones de 1988. Pero además se puede pensar que el subtexto político de la película coincide con lo que ha ocurrido en los años posteriores, es decir, el señalamiento de que “la venganza no puede durar toda la vida”.

En otras palabras, el cambio en el sistema político mexicano sólo pudo haber sido desatado desde su interior, como ocurrió con el acto póstumo del viudo Román al enviar la carta de despedida a Romelia, y desatar así una cadena de revelaciones en cadena, que darían lugar a la desaparición de la lógica del secreto.

En el universo de la película se reconoce la existencia de una nueva articulación entre el universo íntimo (tradicionalmente propio de las mujeres) y el universo político (tradicionalmente propio de los hombres), pues estos espacios ya no aparecen separados ni exclusivos, sino como partes indisociables de un mismo universo, el de las identidades individuales y colectivas.

Conclusión

Gracias a las transformaciones que sufren las estructuras narrativas de poder (deóntico y epistémico) al pasar de la versión literaria (1964) a la cinematográfica (1988), la verdad histórica (individual, familiar y social) desplaza a la lógica del discurso mítico.

La película, al dialogar con el texto de Rosario Castellanos, nos invita a dialogar con nuestra herencia narrativa y con nuestra herencia de sangre, pero más importante aún, nos enseña cómo es posible apoyar este diálogo en nuestra herencia histórica común, evocada a partir del empleo poético de la composición cinematográfica.

4.2.3 El sistema de miradas y la modernidad de *Danzón*

El objeto de estas notas es mostrar cómo una película como *Danzón* (México, 1982), de María Novaro, propone un sistema de miradas (tanto de la cámara como de los personajes entre sí) que permite al espectador o espectadora participar en la construcción de un espacio en el que es posible establecer un diálogo genuino entre hombres y mujeres, más allá del momento de ver la película. Se trata, claramente, de un diálogo que podría rebasar las convenciones estéticas e ideológicas que han producido hasta ahora visiones del mundo innecesariamente antagónicas entre sí.

La película *Danzón* es una de las pocas que ha logrado esta propuesta radical sin por ello dejar de invitar a los espectadores y espectadoras a participar en el juego de miradas construido a través de la misma tradición cinematográfica que ha dominado la historia del cine. Esto lo logra precisamente por su naturaleza paradójica y metaficcional. Sin embargo, es necesario señalar que la naturaleza metaficcional de esta película no es narrativa o estructural, sino de carácter estrictamente audiovisual. Se trata de lo que podríamos llamar un sistema de **metaficción audiovisual**, que se apoya en el proceso de poner en evidencia las convenciones audiovisuales del cine tradicional, sin por ello dejar de utilizarlas cuando el relato lo requiere.

En síntesis, tomaré *Danzón* como un ejemplo de la posibilidad, cada vez más frecuente en el cine contemporáneo, de poner en evidencia las convenciones que hacen posible la ficción cinematográfica, y en particular las convenciones derivadas de los emplazamientos, desplazamientos y movimientos de cámara.

Fragmentación y continuidad: del cine clásico al posmoderno

Es un hecho reconocido por la tradición crítica establecida durante los últimos treinta años que nuestra percepción visual del mundo en general y del sexo opuesto en particular (tanto en el caso de los hombres como de las mujeres) han sido construidas y confirmadas precisamente a partir de la manera como el cine nos ha enseñado a mirar. Y si esta educación ha generado malentendidos en la vida cotidiana de todos nosotros, el cine

tiene la capacidad de transformar los agenciamientos del deseo, y con ello contribuir a un diálogo entre géneros que hasta ahora ha sido sólo una declaración de buenas intenciones mutuas.

El punto de partida de estas notas consiste en el reconocimiento de que la mirada masculina ha sido construida convencionalmente como una mirada fragmentaria, mientras la mirada femenina simplemente no ha existido en la pantalla cinematográfica. Si la mirada masculina es fragmentaria, su naturaleza es necesariamente digital, es decir, organizada por unidades discretas y separadas una de otra. Sin embargo, todas ellas quedan unidas en el montaje cinematográfico a través de la lógica de la hipotaxis, es decir, de la secuencialidad de tiempo y espacio.

Por otra parte, la mirada femenina se podría identificar, provisionalmente, con lo que la mirada masculina ha dejado como un vacío en la historia de las imágenes en Occidente, o al menos en la versión canonizada hasta ahora, y en particular en el cine del siglo XX. Esta mirada es entonces de naturaleza analógica, es decir, es una mirada global, continua y paratáctica. Esto último significa que cada imagen y cada secuencia narrativa son recombinables de muchas formas posibles. Esta clase de montaje es característico de gran parte del cine moderno, en particular el surgido durante los años sesenta. Si cada espectador o espectadora establece esta combinatoriedad cada vez que ve una película, se puede afirmar que esta clase de montaje propone un tipo de mirada analógica. Esto significa que cada imagen puede ser interpretada en función de las asociaciones de cada espectador, y no exclusivamente en función de la secuencia narrativa del relato, propia de la narrativa clásica.

A partir de lo señalado hasta aquí puede afirmarse que **la mirada masculina tradicional es fragmentaria, y lo que esta mirada fragmenta es el tiempo, el cuerpo y las acciones**. En el montaje tradicional, la mirada masculina fragmenta el tiempo en tomas muy breves, que llegan a tener una duración de 3 o 4 segundos en el cine de acción. El cuerpo es fragmentado en tomas igualmente breves, fijas, muy cerradas y ligadas a la lógica del campo-contracampo, a partir de una lógica de la segmentación del cuerpo femenino. Esta segmentación es fácilmente reconocible en la enumeración de las partes del cuerpo y de las partes del universo que encontramos en la poesía erótica y en las diversas unidades de acción en el cine clásico, ligadas de manera secuencial.

Pero no sólo hay una diferencia entre la naturaleza intrínseca de la mirada masculina y la femenina (en la manera como cada una de ellas ha sido construida en el cine clásico), sino que además la mirada femenina está inscrita en un **sistema de miradas**, es decir, no corresponde a una sola perspectiva ni tampoco a un código establecido de fragmentación en el montaje secuencial. Por lo tanto **la mirada femenina es analógica y a la vez gregaria.**

Durante varias generaciones los teóricos del cine se han preguntado si es posible reconstruir este sistema de convenciones a partir de una reformulación del cine espectacular. La respuesta está en el cine posmoderno, de naturaleza paradójica, donde a la vez se reproducen y se transgreden estas convenciones cinematográficas.

Ver y ser visto

En la ficción moderna el lector o espectador tiene siempre una posición ventajosa frente a los personajes, de tal manera que puede observar una situación moralmente riesgosa (planteada dentro de la ficción) con la posibilidad de entrar o salir de ella a voluntad.

La metaficción es una estrategia crítica que permite al espectador tomar conciencia de las convenciones narrativas que hacen posible esta distancia. En otras palabras, la fuerza de la metaficción consiste en que permite entrar y salir de una convención narrativa particular. Una película con un fuerte gradiente de romanticismo donde la cámara constantemente cruza la frontera entre la mirada del personaje y la mirada que observa esta misma mirada es una película donde el espectador (masculino) es capaz de entender (si así lo desea) la naturaleza de la mirada femenina dirigida hacia él mismo, en la medida en que la mujer siempre ha sido capaz de entender la perspectiva de él, pues esta perspectiva ha sido la dominante en la historia del cine.

La metaficción, entonces, es un sistema textual que ofrece al lector / espectador la posibilidad de entrar y salir de las convenciones ficcionales. *Danzón* es una película que cuenta una historia de miradas. En esta película las miradas que se registran no sólo son masculinas y femeninas, sino al mismo tiempo son miradas ordinarias y rituales; son también indiferentes y cómplices; lujuriosas y celosas; coquetas y temerosas; seductoras y predatoras; inocentes y sofisticadas.

Por todo lo anterior, la metaficción en *Danzón* está basada en la relación entre ver y ser visto. Cuando la cámara observa lo que está siendo observado, y además también observa las miradas que observan lo que nosotros vemos sobre la pantalla, estamos ante una película que permite al hombre entender la manera como su pareja del sexo opuesto lo observa como objeto de su mirada.

Tomar conciencia de las lógicas de la mirada en las que está en juego nuestra identidad genérica y nuestra manera de desear es algo íntimamente ligado al posicionamiento de la cámara. Si lo que los hombres construimos en el plano simbólico son estrategias para ser aceptados por los demás miembros de nuestro género, el acto de ver cine nos lleva a compartir con el sexo opuesto una experiencia que está avalada por la mirada de los otros en la sala de proyección (o ante el aparato de video).

Una mirada que se mira a sí misma

Todo lo anterior se logra a través de la construcción de un sistema de miradas que se miran a sí mismas a través de la cámara. Se trata, en otras palabras, de contar la historia de los personajes como una historia de miradas donde la cámara es un personaje más.

Una película consciente de sus convenciones audiovisuales tiene una naturaleza metaficcional, y posiciona la cámara de tal manera que ésta constantemente dirige su mirada sobre las miradas de los personajes. **El cine de personajes se convierte así en un cine de miradas**, al mostrar el sistema de miradas que definen la identidad, el deseo o la anagnórisis de los personajes. En otras palabras, lo que se cuenta es precisamente este proceso de búsqueda de la identidad a través del deseo y de la revelación personal. La lógica de este sistema de epifanías es lo que conecta al cine con la tradición del cuento literario.

¿Qué ocurre en el caso de *Danzón*? Nosotros como espectadores observamos los ojos soñadores de la protagonista observando al objeto de su deseo. De esta manera vemos lo que ella quiere ver. También la observamos cuando ella camina, y vemos lo que una cámara sensual (como ella misma) es capaz de ver después de hacer el amor con el objeto de su deseo. Por esto mismo ella explica a su nueva pareja de baile que las miradas del hombre y la mujer no deben dirigirse directamente entre sí durante la primera pieza, o al

menos hasta que ella esté plenamente consciente de su deseo.

Es en este sentido que *Danzón* es diferente a otras películas dirigidas por mujeres, como es el caso de *El piano*, *Un ángel en mi mesa* o *Retrato íntimo de una dama*. Precisamente el sentido último de *Danzón* es completamente romántico, es decir, esencialmente cinematográfico. Si la fórmula básica de todo el cine clásico consiste en contar la historia de un personaje común situado en un contexto extraordinario, en este caso el personaje principal es una mujer común, que inicia una búsqueda fuera de lo común. Al no ver a su pareja de baile sobre la pista, ella inicia un viaje de búsqueda que la llevará a reformular una parte importante de su identidad genérica.

La naturaleza romántica de la protagonista se puede reconocer en su propia declaración de principios: “¡Bailar con tu pareja es la cosa más importante en la vida!” De esta manera ella convierte lo ordinario (el baile) en un acontecimiento extraordinario (de carácter ritual). En contraste, casi todas las otras películas dirigidas por mujeres presentan protagonistas extraordinarias ubicadas en situaciones hartamente ordinarias para su capacidad o su ambición. En estos casos las circunstancias terminan por aplastar sus ambiciones románticas, o bien ellas logran sobrevivir gracias a un esfuerzo extraordinario por adaptarse a condiciones tan ordinarias. De esta manera, en *Danzón* se ha revertido la lógica de la tradición dramática, dejando en su lugar elementos de una lógica compasiva y anti-espectacular.²⁵³

Pero además, en el caso de todas estas películas se ha utilizado un lenguaje cinematográfico simplemente vanguardista o convencional, pero difícilmente una combinación posmoderna de ambas tradiciones artísticas. Ésta es otra de las razones que hacen de *Danzón* una película excepcional en el contexto del cine contemporáneo.

La naturaleza romántica del cine está ligada al hecho de sumergirse en una aventura. Y todo viaje es siempre una alegoría de auto-descubrimiento. Esto es exactamente lo que el cine ofrece, si queremos encontrarlo en la pantalla: un asomo hacia el interior de nuestra propia identidad y la de los demás.

²⁵³ Esta discusión se encuentra en el centro de la teoría posmoderna del cine. El artículo que inició la revisión de las formas de articulación entre el placer de ver narraciones audiovisuales y sus implicaciones ideológicas es el de Laura Mulvey: “Placer visual y cine narrativo” (1975), incluido en la

La mirada y el ritual del cine

Veamos un poco cómo ocurre todo lo anterior en la práctica. En la secuencia inicial escuchamos el inicio de una pieza de danzón y vemos los zapatos de varias parejas que se desplazan rítmicamente sobre la pista de baile, mientras la cámara recorre la sala con sensualidad. Más adelante observamos las formas de complicidad que existen cotidianamente en el interior del grupo de mujeres con las que convive Julia, la protagonista, al conversar en el lugar de trabajo. Poco después observamos la pintura de un tren, colgada precisamente sobre la pared del tren donde ella viaja. Estas pocas imágenes resumen el perfil formal e ideológico de la película: sensualidad, complicidad y reflexividad.

En otro momento de la película, en la secuencia anterior al acto amoroso entre ella y su pareja, observamos un espléndido plano-secuencia en el espacio de baile al aire libre que se inicia con la toma a una niña, en la que se nos recuerda la frescura de Julia ante la búsqueda de su propio deseo.

Tomemos ahora una secuencia clave para entender la construcción de la mirada en esta clase de cine. Cuando Julia llega al puerto de Veracruz se baja del tren y empieza a caminar por la calle, evidentemente satisfecha de haber emprendido el viaje. Es un día caluroso, y las mujeres bañan a sus hijos rociándolos con el agua de una manguera bajo el sol de mediodía. Antes de cruzar la calle, Julia se detiene un momento y enseguida toma su maleta del suelo para caminar entre un grupo de hombres que la observan detenidamente, mientras ella adopta una actitud de aparente indiferencia, taconeando hasta llegar al otro lado de la calle.

Por supuesto, el ser objeto de las miradas de un grupo de personas del sexo opuesto sería motivo de orgullo y euforia para cualquier hombre. Pero todavía nos resulta difícil entender por qué para una mujer ser objeto de estas miradas es experimentado como una agresión a su intimidad e incluso como un atentado a su integridad.

Este problema de perspectiva es resuelto en esta secuencia de una manera muy

elegante, aunque sus implicaciones son múltiples. La directora ha decidido mostrar esta escena con una sola toma, en la que vemos a Julia casi de espaldas a nosotros cruzar la calle desde el extremo izquierdo de la pantalla hasta el extremo opuesto. Se trata, precisamente, de una visión global, con la cámara emplazada en una perspectiva de complicidad con la protagonista.

Ahora bien, aquí resulta pertinente preguntarse: ¿cómo habría sido filmada esta secuencia desde una perspectiva masculina? Al menos desde la tradición del cine clásico, la construcción convencional consistiría en sustituir la toma única, esa especie de breve plano-secuencia, por un conjunto de tomas parciales en las que podríamos observar los rostros de los participantes. La escena se podría resolver de esta manera: habría que empezar por una toma general (*establishing shot*) donde la cámara estaría recibiendo a Julia de frente, para tomar así con la cámara el control visual de la situación. Enseguida se presentarían uno o varios planos medios necesariamente mostrando sus piernas caminando por la calle; varias tomas de las miradas de los hombres; tal vez un perro pasando por el lugar para establecer un contraste con la intensidad de las miradas humanas; y un primer plano mostrando la mirada preocupada de ella.

Itinerancia narrativa y posmodernidad

Estas formas de transgresión de la tradición cinematográfica dominante no son exclusivas del cine hecho por mujeres, pero es más natural que ocurra en este contexto. En el cine de David Lynch, Oliver Stone o Wim Wenders, por ejemplo, se propone un descentramiento de las convenciones narrativas tradicionales al jugar con la estructura del relato, el uso de colores o la verosimilitud de la historia, y donde el sentido global de la película puede ser reconocido por cualquier espectador. Después de todo, ésta es la ambigüedad posmoderna, donde a la vez hay elementos modernos y clásicos, incluyendo un tratamiento del tiempo perfectamente secuencial.

Todos estos directores son considerados por el espectador casual (que es el que cuenta para la teoría del cine) como directores perversos. Esto se debe no a los temas tratados en sus películas, sino al hecho de que estos directores llevan el suspenso hitchcockiano hasta formas de complicidad excesivas, barrocas y cancerígenas. Por esta

razón los espectadores los leen como directores transgresivos. Sin embargo, lo propiamente posmoderno no es sólo transgresivo, sino simultáneamente transgresivo y conservador.

En el caso de estos cineastas (y de películas como *Danzón*) la narrativa es itinerante, es decir, su intertextualidad es virtualmente ilimitada. Esta virtualidad depende de la memoria cinematográfica y personal de cada espectador. Lo realmente itinerante no son los personajes, a pesar de sus viajes de búsqueda interior, sino los desplazamientos y cruces de fronteras entre las diversas convenciones narrativas.

¿Cómo es esta nueva (y a la vez irónicamente memoriosa) autoridad narratorial? La autoridad narratorial es el principio de organización que da consistencia estructural a un relato. En el caso de estas películas nos encontramos ciertamente muy lejos de la narrativa de Poe y todo el relato clásico. Y sin embargo todo el relato parte de un marco general necesariamente convencional, es decir, un programa narrativo, una frase hermenéutica, una intriga de predestinación y un sistema de seducciones textuales todavía apoyado en la complicidad de la sorpresa y el suspenso.

Este marco general puede ser clásico y circular. En *Danzón* este marco tiene una estructura en forma de espiral, como en *Vértigo* de Hitchcock, en el sentido de que el enigma central se resuelve en el último minuto. Y sin embargo, el enigma original, el enigma anterior a la historia, permanece sin ser resuelto una vez terminada la película. Por ejemplo: ¿por qué Julia y Carmelo son pareja de baile? Sin ese enigma original no hay ritual. Por eso el viaje es laberíntico.

En otras palabras, aunque el relato esté enmarcado en un esquema circular (es decir, en una fórmula narrativa clásica) la película atraviesa por varios géneros narrativos: melodrama y comedia, intimismo y política (la protagonista es trabajadora telefónica), espacios normativos y espacios socialmente marginales. Esto permite que lo marginal esté en el centro del relato.

De estas formas de complejidad se encarga lo que podríamos llamar la nueva autoridad narratorial de esta película, que determina los emplazamientos de la cámara. Por esto un carro de paletas es más importante que un trasatlántico en el muelle; la quilla de un barco meciéndose en el agua es una imagen más fuerte (a pesar de su suavidad natural) que ver a la pareja haciendo el amor; los zapatos de baile en la primera secuencia dicen más que cualquier conversación entre los personajes, y la mirada de la cámara se centra en la mujer

o en lo que la mujer desea ver, mientras la protagonista camina satisfecha por la calle, dispuesta a cambiar de vida por el impulso de buscar a su pareja de baile (lo cual recuerda al personaje del cuento “Hermosa mujer de mediodía” de Guillermo Samperio).²⁵⁴

Identidad e identificación

Danzón es una película heterosexual para espectadores heterosexuales. Es decir, en la historia narrada y en el empleo de la cámara se respetan las diferencias de género en términos del deseo erótico (Julia desea al marino, y él la desea a ella). Sin embargo, ésta es una película donde se invierten los planos de identificación primaria (con la mirada de la cámara) y la identificación secundaria (con los personajes). Es decir, en *Danzón* los espectadores hombres nos identificamos con el marino (el personaje masculino que es objeto del deseo erótico de Julia), y las mujeres se identifican con Julia (el personaje femenino cuya perspectiva es adoptada por la cámara). En el cine tradicional, los hombres nos identificamos con la cámara (que adopta la perspectiva de un hombre que encuentra deseable a una mujer), y las mujeres se identifican con la protagonista (que es el objeto de esta mirada de deseo). Esta película no altera nuestra concepción cultural de lo masculino o lo femenino, sino que se apoya en ella para construir, en cambio, la posibilidad de que los espectadores nos identifiquemos con el personaje (y no con la cámara), y que las espectadoras se identifiquen con la cámara (y no con el personaje). Y lo hace a expensas de la convención, no a expensas de los espectadores, es decir, lo hace sin dejar de ser una película espectacular y de entretenimiento (lo cual la hace, a la vez, posmoderna y extraordinariamente excepcional en el panorama del cine contemporáneo).

Lo característico del cine como género narrativo es retomar la estructura del cuento clásico, es decir, contar una historia aparente para revelar una segunda historia implícita, y esta revelación, en el cine clásico, aparece en la secuencia final. En *Danzón* la historia es la búsqueda que emprende Julia para encontrar a su pareja de baile, Carmelo. Y la historia epifánica, secundaria, es el encuentro erótico con el estibador del muelle. Como en el cuento clásico, la historia secundaria es lo que contiene la verdadera revelación. Pero en

²⁵⁴ Guillermo Samperio: “Hermosa mujer de mediodía”, en *Gente de la ciudad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Danzón esta historia secundaria tiene dos características que la distinguen del cine clásico (en el plano de la identificación de los espectadores, no en el plano de su identidad): a) la historia secundaria es epifánica no por lo que revela en la secuencia final, sino en la porción central de la película, y b) esta historia secundaria es epifánica no por lo que revela del personaje central y su *identidad*, sino por jugar con lo que podríamos llamar, técnicamente, estrategias de *identificación* primaria (con la cámara en femenino) y secundaria (con el personaje masculino).

***Danzón* como cine posmoderno**

Danzón es una película posmoderna en la medida en que incorpora simultáneamente elementos del cine clásico y del cine moderno.

a) en la estructura narrativa: incorpora, como en el cine clásico, una historia central (la búsqueda de Carmelo) y una historia secundaria (el encuentro con el marino), *pero* esta última no se revela en la secuencia final (como ocurre en el cine clásico), sino en la porción central de la película (lo cual es, entonces, una forma de modernidad, es decir, de ruptura frente a lo clásico).

b) en el uso de la cámara: está dirigida, como en el cine clásico, a espectadores heterosexuales, *pero* en lugar de permitir exclusivamente una identificación primaria de los espectadores masculinos con la mirada de la cámara, también permite a los mismos espectadores identificarnos con el *objeto* de esta mirada, es decir, con el marino que es deseado por Julia (lo cual es una forma de modernidad, pues rompe con la convención clásica que consiste en que la cámara presente *sólo* a la mujer como personaje deseable desde la perspectiva de la cámara).

c) en el empleo de otros recursos cinematográficos, en particular el sonido, la edición y la composición visual: la película es espectacular, es decir, es un entretenimiento audiovisual, disfrutable en sí mismo por la música, por la relación de esta música con las imágenes y por presentar la historia de la protagonista como una historia interesante para un espectador cualquiera. *Pero* la música es utilizada de una manera alejada de lo convencional, pues en lugar de ser un elemento externo a la historia (extradiegético) que enfatiza didácticamente los estados de ánimo de la protagonista (como en el cine clásico),

en cambio aquí es utilizada para acompañar a Julia en cada momento de su historia. Y en lugar de que esta música sea sólo el fondo musical durante las secuencias de diálogo o que aparezca fragmentariamente, cada pieza musical aparece íntegramente, enmarca las secuencias sin diálogo, y determina su duración.

La edición de la película está sometida a esta lógica musical, pues incluso los cambios en la relación entre mirar y ser mirado (ya sea mirar como hombre y ser mirada como mujer, o bien mirar como mujer y ser mirado como hombre, respectivamente) son marcados por los momentos en los que cambia el ritmo de cada pieza de danzón.

La composición visual, a su vez, está sometida a la lógica del danzón: no sólo se trata de que para Julia la vida (y el viaje a Veracruz) es como un baile (donde los espectadores la acompañamos durante cuatro fines de semana), sino que se alternan recursos convencionales de edición y composición visual con recursos poco convencionales (como la perspectiva de la toma inicial, a ras del suelo; el empleo de una gran profundidad de campo en la escena del trompetista; la utilización de planos-secuencia en las escenas musicales, y el hecho de que la cámara acompañe a la protagonista desde atrás para después detenerse mientras ella se aleja de la misma cámara).

Al explicar el ritual de las miradas en el danzón, Julia dice:

Tienes que mirar hacia un punto indefinido en el horizonte, y en el instante en el que las miradas se cruzan... ¡ahí está la cosa!

Ésta es la epifanía ritual, de connotaciones eróticas (pero no sexuales) en el danzón. Tal parece como si la cámara también nos permitiera coquetear con Julia, cruzar algunas miradas con su deseo (en su viaje a Veracruz) y finalmente mirarla directamente en la secuencia final: para ella, lo más importante en la vida es bailar, y los espectadores la acompañamos en este baile que es su vida. En el instante en el que la mirada de la cámara y la nuestra se cruzan... estamos viendo cine, esa experiencia que sólo ocurre cuando estamos realmente vivos.

Un horizonte para la mirada

Finalmente, todos los itinerarios estéticos y morales de *Danzón* regresan a su lugar de partida, que es la cámara, esa inevitable autoridad narrativa de la cual no se pueden sustraer espectadores ni espectadoras. Más allá de la cámara están las miradas de los personajes entre sí. Y por último, las miradas de los espectadores y las espectadoras durante y después de la proyección de la película.

Es en estos rituales donde tal vez se encuentra la apuesta de la identidad de los espectadores en general, y la apuesta de las estrategias narrativas en particular. Por eso el cine posmoderno es marcadamente auto-referencial. Su apuesta está en los rituales de la mirada.

La importancia de esto último rebasa el simple acto de ver cine. Además de estar ligado a las posibilidades de la comunicación entre los sexos también afecta muchas otras áreas de la comunicación interpersonal, como la negociación política, las prácticas de enseñanza y aprendizaje, y las relaciones en el interior de las estructuras familiares.

Éste es el horizonte que tenemos ante nosotros. Es uno de los múltiples horizontes abiertos por la riqueza del cine contemporáneo.

4.2.4 El documental de viaje como ficción posmoderna

El objetivo de este análisis es mostrar cómo el documental expositivo de viajes puede llegar a tener los efectos del cine de ficción. Para mostrarlo es necesario precisar cuáles son los efectos de cada una de estas formas de cine, y distinguir en cada una de ellas los principios canónicos y las variantes experimentales o de vanguardia.

Planteamiento

Un beso a esta tierra es un documental independiente dirigido en 1995 por el mexicano Daniel Goldberg acerca de la experiencia de viaje de los inmigrantes judíos que llegaron al país en las décadas de 1920 y 1930, provenientes de Turquía, Polonia, Siria y Ucrania.

Para precisar el lugar que tiene este trabajo en el contexto del cine documental, es necesario recordar que en el cine en general (y en el cine de viajes en particular) se pueden encontrar cuatro tipos de películas bien diferenciados: 1) el documental expositivo (es decir, el documental *clásico*); 2) el documental experimental o de vanguardia (es decir, el documental *moderno*); 3) el cine de ficción tradicional (es decir, el cine de ficción *clásico*), y 4) el cine de ficción vanguardista o experimental (es decir, el cine de ficción *moderno*).

En este apartado propongo considerar *Un beso a esta tierra* (1995), de Daniel Goldberg, como un documental de viaje tradicional (es decir, aquel donde las imágenes están acompañadas por una explicación en la banda sonora) que logra producir en el espectador el efecto que tradicionalmente ha logrado el cine de ficción (es decir, la identificación con la narración del protagonista), y que también logra aquello que busca el cine de ficción de carácter experimental (es decir, suspender las convicciones acerca de un tema particular), y lo que logra el cine documental experimental (es decir, un efecto poético o brechtiano en su espectador).

Para precisar en qué consisten estos efectos es necesario responder una serie de preguntas de carácter teórico, que podrían ser aplicables a cualquier otra película:

¿Cuáles son los tipos de cine documental (de viaje) que existen? ¿Qué distingue al documental expositivo de las otras formas de documental? ¿Cómo puede un documental

expositivo lograr los efectos de las otras formas de documental? ¿Qué distingue al cine documental (de viaje) del cine de ficción y del cine experimental? ¿Cómo puede el cine documental lograr los efectos del cine de ficción y del cine experimental?

Aproximación tipológica

Con el fin de responder a estas preguntas es necesario empezar por establecer cuáles son los tipos de cine documental que existen, y qué características tiene, en cada uno de ellos, el cine documental de viaje.

De acuerdo con Bill Nichols en su *Introduction to Documentary* (2001),²⁵⁵ es posible distinguir al menos seis tradiciones específicas en la historia del género. Estas tradiciones son las del documental expositivo, el documental reflexivo, el documental poético (surgidos todos ellos en la década de 1920), el documental de observación, el documental performativo (surgidos en la siguiente de 1930) y el documental participativo (surgido en la década de 1960). Veamos brevemente cada uno de ellos.

a) **El documental expositivo**, de naturaleza argumentativa, es aquel en el que se presentan las imágenes documentales acompañadas por los comentarios didácticos de una voz omnisciente. El ejemplo más conocido es *Nanook el esquimal* (1922) de Robert Flaherty, que es el referente obligado en la tradición de la etnografía audiovisual, y con el cual se inició la discusión polémica acerca del compromiso moral que tiene el documentalista al tomar las decisiones de la inevitable puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

En su variante de viajes, la tradición del documental argumentativo y didáctico, de naturaleza expositiva, puede encontrarse en los reportajes culturales elaborados para la televisión educativa, desde las muy difundidas series de exploración submarina en la década de 1960 hasta los materiales contemporáneos producidos por National Geographic, Discovery Channel, Animal Planet, los materiales producidos para el sistema IMAX o las series dirigidas a los visitantes de algún lugar remoto.

Esta clase de documental es el más conocido por los espectadores de todo el mundo.

²⁵⁵ Bill Nichols: "What Types of Documentaries Are There?", en *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001, 99-138.

Es lo que podríamos considerar como documental *clásico*, es decir, canónico y tradicional. Todos los demás tipos de documental se alejan deliberadamente de lo que constituye la columna vertebral del documental expositivo, que es la línea narrativa o argumentativa.

Un beso a esta tierra pertenece a este tipo de documental, pero debido a los efectos que produce en el espectador, fácilmente rebasa esta categoría (como se verá más adelante).

b) **El documental reflexivo** se produce al confrontar la perspectiva del documentalista y la del espectador. La tematización del hecho de que existe un camarógrafo se puede observar en la tradición brechtiana iniciada por *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y continuada en una larguísima tradición que llega a nuestros días, por ejemplo, con *Digna* (Felipe Cazals, 2004). Esta tematización es uno de los más efectivos recursos de metaficción, lo cual permite reconsiderar las fronteras entre la realidad y la construcción del discurso audiovisual.

En el terreno del documental de viajes pertenecen a esta categoría las series producidas a partir de la década de 1990 en la televisión educativa, como es el caso de *México Desconocido*, *Mochila al Hombro* y *La Ruta del Sabor*. *Un beso a esta tierra* logra esta tematización por medio de un recurso muy sencillo, que consiste en tener a los entrevistados mirando a la cámara de frente.

c) **El documental poético**, de carácter metafórico, es aquel en el que se organizan las imágenes de la realidad para producir una experiencia estética con total autonomía formal en relación con el mundo externo. Aquí encontramos casi todo el cine de cortometraje experimental, en cuya tradición se encuentran antecedentes tan ilustres como *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928), *Lluvia* (Joris Ivens, 1929) y los cortometrajes musicales de Norman McLaren y sus seguidores.

Un documental poético perteneciente al terreno del documental de viaje es el cortometraje *Pacific 231* (Jean Mitry, 1944), en el que se acompaña con imágenes la composición musical de Martin Honegger construida a partir de los sonidos de una locomotora.

d) **El documental de observación**, de naturaleza pretendidamente objetiva, es aquel donde la puesta en escena es organizada por el camarógrafo para dar la sensación de una mera observación impersonal, dejando de lado el tratamiento argumentativo o el poético. Ésta es la tradición del cine directo, cuyo ejemplo más conocido es *El triunfo de la*

voluntad (1936) de Leni Riefenstahl.

El documental de observación en el terreno de los documentales de viaje se encuentra en las crónicas filmadas en la década de 1930 en Alemania, en los que se mostraban las actividades al aire libre, y especialmente en las excursiones a los Alpes, por parte de las juventudes nazis.

e) **El documental performativo** se sustenta en la convicción de que la perspectiva impersonal siempre es resultado de una coartada ideológica, propone una visión explícitamente subjetiva y contextualizada, enfatizando la dimensión afectiva de toda experiencia de la realidad. Aquí encontramos materiales tan importantes como *Tres canciones para Lenin* (Dziga Vertov, 1934), donde se muestra el duelo del pueblo ruso el día que murió Lenin, y el impresionante testimonio de los campos de concentración de *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), en el que se presentan materiales que fueron filmados por los oficiales de los campos de concentración durante la segunda guerra mundial.

f) **El documental participativo**, surgido de una interacción directa entre el observador y aquello que observa, forma parte de la tradición iniciada por el *cinéma vérité* con la *Crónica de un verano* (Jean Rouch, 1962), y continuado más recientemente por los documentales de reconstrucción histórica, como *The Sorrow and the Pity* (Marcel Ophuls, 1970) o documentales de reconstrucción biográfica en la que participan los sujetos estudiados, como *Crumb* (Terry Zwigoff, 1994) o *American Splendor* (Harvey Pekar & Joyce Grabner, 2004). En México encontramos las reconstrucciones analíticas de Felipe Cazals en *Los motivos de Luz* (1985) y *Digna. Hasta el último aliento* (2004).

En esta clase de documentales se hacen explícitas ante el espectador las decisiones que debe tomar el mismo documentalista. El espectador participa en el proceso de toma de decisiones, y acompaña al equipo de producción en las discusiones que llevan a la organización misma del documental (como cuando se discute frente a la cámara o desde la voz comentativa cómo una decisión conceptual puede afectar los costos de producción del documental).

A partir de esta tipología general se puede señalar que *Un beso a esta tierra* es un documental expositivo que alcanza un tono poético debido a la calidad humana de los testimonios directos de los inmigrantes entrevistados.

Los materiales expositivos

Al estudiar la diversidad de estrategias que ha propuesto el cine documental en su evolución genérica resulta sorprendente reconocer que la materia prima sigue siendo la misma para todos los casos, de tal manera que la diferencia entre un tipo de documental y otro consiste, básicamente, en la manera como estos materiales son organizados. Es decir, que las diferencias entre el documental clásico y todas las formas del documental moderno dependen de la estructura y no de la forma.

Estos recursos básicos son, para el caso del documental de viaje, los testimonios de los viajeros, los materiales de archivo y la reconstrucción actualizada, a su vez acompañados todos por diversos tipos de música de época.

Veamos brevemente la naturaleza de cada uno de estos recursos del cine documental de viajes.

1) **Testimonios de viaje** presentados en las entrevistas a los sobrevivientes de la inmigración. Estos testimonios son presentados mostrando a los entrevistados hablando directamente a la cámara, en respuesta a preguntas que no son escuchadas por el espectador. Estos testimonios son el sustento narrativo que da al material una perspectiva moral, política e ideológica a lo que de otro modo hubiera sido una mera cronología.²⁵⁶

Al presentar al mismo entrevistado al principio y al final de *Un beso a esta tierra*, el espectador puede acompañarlo en su narración sobre la experiencia de viaje.

2) **Materiales de archivo** que acompañan algunos de los testimonios y que permiten al espectador tener una perspectiva más completa de la experiencia narrada por el entrevistado. Estos materiales incluyen fotografías y secuencias cinematográficas en blanco y sepia de las ciudades de México, Veracruz y Oaxaca durante las décadas de 1920 y 1930, así como otros materiales tomados de los archivos personales de los entrevistados.

En el documental estudiado acompañamos al entrevistado más de 60 años después de la experiencia original para que participe en una recreación de aquella experiencia, y para que haga una reflexión frente a la cámara sobre lo que podría haber hecho, de haber sabido lo que le esperaba. De hecho, es de ahí de donde proviene el título de la película,

²⁵⁶ Bill Nichols, *op. cit.*, 67.

pues el entrevistado declara que, de haberlo sabido, se habría inclinado sobre el suelo y “le habría dado *un beso a esta tierra*”.

3) **Reconstrucción actualizada** de algunos acontecimientos especialmente representativos de la experiencia de viaje. La cámara acompaña a algunos entrevistados durante su recorrido por algunas calles de la Ciudad de México y por el puerto de Veracruz, y especialmente en una nueva visita al árbol del Tule en Oaxaca. Esto último tiene un sentido simbólico especial, por haber sido mencionado por los maestros de educación elemental en Europa como una de las maravillas más extraordinarias del mundo, aun antes de que los futuros inmigrantes pudieran ubicar el lugar preciso donde se encuentra México en el mapa del mundo.

4) **Música de época** alusiva al tema de cada secuencia. La mayor parte son tonadas populares de música regional mexicana interpretadas en guitarra o con acompañamiento de violines. Este acompañamiento cumple una función fundamental en el transcurso de la crónica para crear la atmósfera adecuada en cada secuencia. También se incluyen algunas de las canciones francesas que se escuchaban en París cuando algunos inmigrantes viajaron desde allí al puerto de Veracruz, y algunas canciones características de la tradición yiddish entonadas por los sobrevivientes en la casa de retiro de la Ciudad de México o cantos festivos de bodas propios de la tradición judía.

En este reportaje se alcanza un tono poético que rebasa el mero registro o la mera recreación de la experiencia, y se logra con creces el objetivo último, que consiste en “dar a conocer el rostro humano y entrañable” del proceso de la inmigración judía a México.

Un reportaje poético

¿Cómo puede un documental expositivo lograr los efectos poéticos o brechtianos de las otras formas de documental? La distinción entre un tipo y otro de cine documental depende de la *combinación* de los materiales originales (registro de las entrevistas, reconstrucción actualizada, etc.). Este documental es claramente expositivo y didáctico. Pero logra en el espectador los efectos de los otros tipos de documental gracias a la *selección* del material incluido.

Esto lo logra a través de la presentación de un sujeto cuya narración produce los

efectos del cine de ficción clásico y del cine de ficción moderno. La selección de este sujeto, con cuya narración se puede identificar el espectador, es producto de la investigación de campo, y de una mirada que permite reconocer la importancia de semejante entrevistado.

De los 150 inmigrantes entrevistados en la versión final se incluyen sólo siete, es decir, el 5% del total. Y de éstos hay uno con cuyo testimonio se inicia y se cierra el documental, y su perspectiva no sólo incorpora lo dicho por las otras voces y da consistencia narrativa al proyecto, sino que termina por lograr que se rebase el mero registro o la mera recreación del proceso de inmigración.²⁵⁷

La importancia que tiene el testimonio de Zelig Schñadower para construir la identidad documental de *Un beso a esta tierra* es equivalente a la importancia que tiene la actuación de Vivian Leigh para construir la identidad cinematográfica de *Lo que el viento se llevó*.

Aproximación genérica

¿Qué distingue al cine documental (de viaje) del cine de ficción (ya sea clásico o moderno)? El cine documental ofrece al espectador información y opiniones acerca de la realidad, y lo hace a través del registro. Es un cine indicial, que logra sus objetivos al seleccionar y organizar sus materiales en los planos sintáctico y semántico.

Por su parte, el cine de ficción clásico ofrece al espectador la posibilidad de identificarse con el protagonista de la narración a través de una organización causal, metonímica, es decir, en el plano narrativo, de la sintaxis. Es un cine apoyado en un sistema de códigos y convenciones narrativas.

A su vez, el cine de ficción moderno ofrece al espectador la posibilidad de suspender las convenciones en las que se apoya su visión de la realidad, y lo logra a través de la metaforización. Es un cine simbólico, que logra sus objetivos al seleccionar y sustituir los elementos disponibles en el plano semántico.

¿Cómo puede el cine documental lograr el efecto que logra el cine de ficción clásico

²⁵⁷ Carlos Bonfil: "Un beso a esta tierra", en el programa de Festival de Cine de Huesca del año 1999, dedicado al cine documental mexicano, *México íntimo y profundo*. Huesca, Ediciones de la Filmoteca Española, 1999, 56.

o el efecto que tiene el cine experimental?

Lo primero lo logra al presentar un sujeto (individual o colectivo) con cuya narración el espectador se puede identificar. En el caso de *Un beso a esta tierra* éste es el entrevistado principal. Y lo segundo se logra al presentar registros (materiales de archivo, entrevistas o reconstrucciones) que sean sorprendentes para el espectador. En *Un beso a esta tierra* esta función la cumplen las declaraciones de los diversos entrevistados.

Los efectos en el espectador

La organización general del reportaje sigue la secuencia natural del viaje de los inmigrantes: el proyecto original, el viaje mismo, la llegada al nuevo territorio, el proceso de adaptación y la evaluación general de la experiencia por parte de sus protagonistas.

La historia de cada entrevistado es presentada con una fotografía en blanco y sepia tomada en el momento de su viaje, y con los datos de su lugar de origen y el año de nacimiento.

Parte de lo que hace este material tan atractivo es la inserción de algunas declaraciones poco esperadas pero memorables, como las siguientes:

Mi mamá, en Turquía, me decía: “No te estés mirando en el espejo porque te vas a ir de viaje”. Y terminé viajando hasta la Ciudad de México.

(...)

Frente al temor de sufrir los pogroms en Polonia, teníamos el sueño de *huir de Europa*.

(...)

Durante varios años visitaba la biblioteca de la casa Judía en México para buscar libros. Un día, en lugar de encontrar un libro encontré a mi futura esposa, y ya nunca más volví a la biblioteca.

(...)

Siempre he tenido intereses muy definidos. Por ejemplo, después de viajar desde Ucrania para vivir en México descubrí que me gustan mucho los tacos de maciza.

(...)

Después del Holocausto, la posibilidad de regresar a nuestro lugar de origen se perdió para siempre.

(...)

Era una época difícil, pero llena de oportunidades.

(...)

Si quisiera hablar por todos los inmigrantes de mi generación, diría que hemos transitado por la vida mirando hacia arriba.

Estas declaraciones permiten al espectador jugar con la memoria, con el humor y con las posibilidades de establecer empatía con los entrevistados.

La sección final del reportaje llega al presente de la década de 1990, cuando la mayor parte de los inmigrantes cuentan con más de 80 años de edad, mostrando cómo muchos de ellos tienen hijos, nietos y bisnietos nacidos en México.

Esta conclusión es similar a la del reportaje de *Los niños de Morelia*, en donde los exiliados españoles que llegaron al internado cardenista en 1937 declaran, en el año 2003, que aunque nacieron en España, su verdadera patria siempre ha sido México.

La dimensión política

Este documental ha sido ignorado en los recuentos del cine documental producidos en México después de su estreno,²⁵⁸ tal vez debido a que en esta película no se enfatiza la dimensión política de esta experiencia generacional. Esta dimensión política, sin embargo, es inevitable, y aparece claramente en cuatro momentos durante las entrevistas a los sobrevivientes de la inmigración: cuando se menciona la fuerte violencia antisemita europea como la causa de la inmigración; cuando se menciona la cancelación de visas en los Estados Unidos, lo que a su vez causó que los inmigrantes buscaran otros países para viajar; cuando se menciona el costo accesible que tenían las visas mexicanas (once dólares); y cuando se menciona que la noticia del Holocausto significó la cancelación

²⁵⁸ Carlos Mendoza (coord.): *Documental: memoria y realidad*. Número especial de la revista *Estudios Cinematográficos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 24, Diciembre 2003 – Febrero 2004.

definitiva del posible regreso de los inmigrantes a sus países de origen.

Como ilustración general, conviene ver el momento en el que se reconstruye la llegada de los inmigrantes a Veracruz en 1928, con duración de casi tres minutos (25 min 15 seg --- 27 min 45 seg), así como la secuencia siguiente, cuando se visita el árbol de Tule, del cual habló en Polonia el profesor a los niños que serían los futuros inmigrantes.

Al concluir el documental, Zelig Schñadower declara:

Si quisiera hablar por todos los inmigrantes de mi generación, diría que el hecho de haber tenido el valor de despedirnos de todas las tradiciones, abandonar a propios y ajenos en Europa y haber venido a buscar una nueva vida ya nos coloca en un grupo de gentes de singular valor. Así que no me considero un héroe, pero sí una persona que buscó y sigue buscando mejores caminos para mejorar su condición humana. Creo que hemos transitado por la vida mirando hacia arriba.

Conclusión

El valor de *Un beso a esta tierra* como crónica reconstructiva consiste en que, al utilizar los recursos más tradicionales del documental expositivo, logra en el espectador los efectos buscados por las distintas formas que ha tenido en su evolución el cine de viaje, dentro y fuera de la tradición documental.

Un beso a esta tierra es un documental de formato clásico, es decir, un documental expositivo y didáctico, pero que logra de manera sorprendente los efectos en el espectador que tiene el cine documental de carácter experimental, así como los efectos que puede lograr el cine de ficción tradicional y el cine de ficción más moderno. De esta manera integra de manera equilibrada, en una relectura posmoderna de las estrategias señaladas, las dimensiones del documental y del cine de ficción que comúnmente están aisladas.

En síntesis, en *Un beso a esta tierra* confluyen el registro testimonial y la reconstrucción interpretativa, la presentación didáctica y las variantes del reportaje audiovisual, integrando de manera equilibrada la dimensión narrativa, la dimensión informativa y la dimensión poética del cine de viajes.

4.2.5 Conclusiones

En esta sección se ha mostrado la complejidad de la ficción posmoderna en la narrativa cinematográfica con ejemplos tomados exclusivamente del cine mexicano. Todo estudio del cine mexicano debe empezar por reconocer la importancia de la década de 1940 como un referente regional inevitable.

En la primera sección se ha establecido una comparación entre las películas humorísticas más representativas de esa década (1940) con las más conocidas de la década de 1990. A lo largo de este análisis comparativo se ha podido observar cómo la estética posmoderna retoma (en un contexto modernizado) las estrategias formales e ideológicas que han caracterizado al cine clásico.

En la segunda sección se ha señalado cómo una adaptación se toma las libertades necesarias para adecuar una historia al contexto de los espectadores. Y cómo, al hacerlo, llega a reformular los errores estructurales del texto literario para darle una proyección histórica que el original de la década de 1960 apenas intuía. La *herencia de sangre* a la que alude el subtítulo de la película podría ser interpretada, precisamente, como la herencia formal que el cine posmoderno retoma de la tradición literaria, con gran ventaja para el lenguaje audiovisual.

En el caso de *Danzón* y el correspondiente análisis del punto de vista de la cámara y el punto de vista de los personajes permite poner en evidencia la riqueza de una película que asume la espectacularidad del cine clásico sin por ello dejar de experimentar con la estructura narrativa. El cine de personajes cede su lugar al cine de miradas, es decir, un cine que narra la transformación del punto de vista de los personajes, gracias a una cámara atenta a la posible transformación de la mirada del espectador.

Esta película es especialmente significativa en la evolución del cine posmoderno en general, pues se produjo precisamente en 1982, que es el año de producción de *Blade Runner*, la película emblemática del cine posmoderno, y en la que se hibridizan las convenciones genéricas de la ciencia ficción y del *film noir* de la década de 1940. Y también ese año se produjo *Fiebre Latina (Zoot Suit)*, donde las estrategias metaficcionales

de carácter brechtiano están al servicio de una reivindicación simbólica de una comunidad marginada, en este caso, la comunidad chicana en la década de 1950.

En todas las películas estudiadas hasta aquí es posible reconocer las características de la estética posmoderna: hibridación genérica, espectacularidad con recursos brechtianos, metaficción tematizada, etcétera. Sin embargo, en la última sección de este capítulo se sigue una ruta completamente opuesta. Aquí se estudia una película de no-ficción (documental) con características innegablemente clásicas (una voz en off de carácter omnisciente, unas imágenes que acompañan didácticamente al texto, unos sujetos que son entrevistados frente a la cámara, etcétera). Pero precisamente este documental permite mostrar cuáles son las características del cine de ficción y del cine de no-ficción, y qué diferencias existen entre el documental clásico, el moderno y el posmoderno.

Un beso a esta tierra (1995) es un documental de corte clásico que no sólo produce los efectos del cine de ficción (gracias a la identificación con un protagonista), sino que también logra los efectos del cine documental moderno (es decir, fuertemente poético). Esta simultaneidad de los componentes clásico y moderno en el cine documental lo convierte, sin duda, en un documental posmoderno que se apoya en el principio de selección más que en el principio de propincuidad de la edición tradicional.

En síntesis, en esta sección se ha caracterizado la riqueza estética y la complejidad formal y estructural del cine posmoderno, tanto en la ficción como en la no-ficción. El cine posmoderno recicla, ironiza y en ocasiones subvierte el efecto de realidad que produce en los espectadores el cine clásico, y al hacerlo, contribuye a la creación de un paradigma emergente en las formas de mirar el mundo, y de transformarlo en el momento de poner en escena esta mirada. Éste es el privilegio de la ficción cinematográfica posmoderna.

Conclusión general

La hipótesis central de este trabajo ha consistido en postular la existencia de tres grandes paradigmas en la narrativa literaria y cinematográfica. Son los paradigmas de la narrativa clásica, la moderna y la posmoderna. A lo largo de la argumentación se ha podido demostrar la utilidad heurística de este modelo para estudiar las diversas aproximaciones teóricas al cine y a la literatura, y también ha permitido diseñar diversos modelos para el análisis de la ficción, la metaficción, la minificción y la intertextualidad en la narrativa posmoderna.

En otras palabras, este modelo paradigmático ha sido útil para producir diversas reflexiones, para diseñar diversos modelos de análisis y para reconocer la especificidad de diversos textos literarios y cinematográficos de naturaleza posmoderna. Es decir, el modelo ternario propuesto en este trabajo ha sido útil para contribuir al estudio de la narrativa contemporánea en los terrenos neurálgicos de los estudios literarios y cinematográficos. Es decir, en los terrenos de la teoría, la metodología y el análisis.

Hagamos un breve recuento del itinerario de este trabajo. Desde una perspectiva necesariamente metateórica aquí se han propuesto varias cartografías para observar las *aproximaciones teóricas* desarrolladas a lo largo del siglo XX para el estudio de la ficción posmoderna (# 1.1); de la literatura en general (# 2.2.1), y de la narrativa cinematográfica (# 2.3.1).

En el terreno de la *metodología*, en este trabajo he presentado una docena de modelos para el análisis de la ficción, tanto en cine como en literatura. Estos modelos tienen como objetivo reconocer la especificidad de la ficción posmoderna (#1.3); estudiar su dimensión intertextual (# 1.4), y observar las estrategias que la distinguen (# 1.5).

Los demás modelos presentados aquí permiten estudiar de manera sistemática cualquier texto narrativo de naturaleza literaria (# 2.2.2) o audiovisual (# 2.3.2); ubicar su lugar en términos de evolución literaria (#2.2.3) o cinematográfica (# 2.3.3); analizar las formas de la metaficción literaria (# 2.2.4) y audiovisual (# 2.3.4), y reconocer la especificidad de la minificción extrema en literatura (# 2.2.5) y en cine (# 2.3.5).

A continuación, en este trabajo se ha mostrado cómo algunos terrenos del análisis literario y cinematográfico comparten el empleo de sus categorías de trabajo. Éste es el caso del suspenso narrativo (# 3.1); la ironía ficcional (# 3.2); la ética y la estética (# 3.3), y las estrategias de la metaficción (# 3.4). Todo lo cual lleva a proponer un modelo para estudiar la traducción intersemiótica de la literatura al cine (# 3.5).

Por último, en el terreno del *análisis* de textos literarios y de secuencias cinematográficas, los ejercicios presentados aquí han puesto en evidencia la especificidad estética y la riqueza artística de diversas ficciones posmodernas, tanto en literatura como en cine. En el caso de la literatura aquí he estudiado algunos textos canónicos de la narrativa corta, ultracorta y serial en la literatura hispanoamericana contemporánea, de autores como Julio Cortázar (# 4.1.1), Jorge Luis Borges (# 4.1.2), Ana María Shua (# 4.1.3), Guillermo Samperio y otros (# 4.1.4). Y en el caso del cine mexicano, aquí he estudiado su evolución desde la perspectiva del humor y la ironía (# 4.2.1); un caso de adaptación de la literatura al cine (# 4.2.2); la subversión del punto de vista narrativo (# 4.2.3), y el empleo de los recursos del documental clásico para producir los efectos del cine de ficción (# 4.2.4).

En síntesis, en este trabajo he propuesto diversos materiales originales con los que pretendo contribuir a la reflexión teórica y metodológica sobre la ficción narrativa en general, y sobre la ficción posmoderna en particular.

En todos estos ejercicios de teorización y análisis se ha puesto en evidencia, de manera precisa, que (i) a pesar de las evidentes similitudes que existen en el empleo de algunas herramientas expresivas en el discurso literario y en el cinematográfico, cada una de estas formas de narración tiene una especificidad irreductible a los términos de la otra, y que (ii) en los casos de traducción intersemiótica se requiere el empleo de herramientas de análisis más complejas que las necesarias para estudiar únicamente un texto literario o una narración cinematográfica.

La pertinencia del modelo ternario (es decir, el que propone distinguir entre narrativa clásica, moderna y posmoderna) ofrece perspectivas epistemológicas y metodológicas de gran interés para el estudio de la ficción contemporánea, y su utilidad apenas empieza a ser explorada.

Bibliografía citada

1. Bibliografía Primaria

- Acosta, Andrés: *No volverán los trenes*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1998.
- Adoum, Jorge Enrique: *Entre Marx y una mujer desnuda*. México, Siglo XXI Editores, 1976.
- Agustín, José: *Inventando que sueño*. México Joaquín Mortiz, 1969.
- Arenas, Reinaldo: *El mundo alucinante*. México, Diógenes, 1969.
- Borbolla, Óscar de la: *Las vocales malditas*. México, Nueva Imagen, 2005 (1988)
- : *Ucronías*. México, Joaquín Mortiz, 1994.
- : *Manual de creación literaria*. México, Nueva Imagen, 2002.
- Borges, Jorge Luis: *Ficciones*. Buenos Aires, Sur, 1944.
- : *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960.
- : “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones* (1960). Volumen incluido en *Obras completas 1927-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Cabrera Infante, Guillermo: *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Calvino, Italo: *Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera, 1980 (1979).
- Carpentier, Alejo: *El recurso del método*. México, Siglo XXI Editores, 1974.
- Castellanos, Rosario: *Los convidados de agosto*. México, Ediciones Era, 1964.
- : *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Cortázar, Julio: *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Minotauro, 1962.
- : *Rayuela*. Barcelona, Edhasa, 1984 (1963).
- : *Final del juego*. México, Nueva Imagen, 1984 (2ª. ed., 1964).
- : *Libro de Manuel*. Barcelona, Edhasa, 1977 (1973).
- Denevi, Marco: *Falsificaciones*. Buenos Aires, Corregidor, 1996 (1966).
- Eco, Umberto: *El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1982 (1980).
- Elizondo, Salvador: *El grafógrafo*. México, Joaquín Mortiz, 1972.
- : *Camera lucida*. México, Joaquín Mortiz, 1983.

- Fuentes, Carlos: *Cambio de piel*. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- : *Cristóbal Nonato*. México, Joaquín Mortiz, 1987.
- : *Gringo viejo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Galeano, Eduardo: *Memoria del fuego*, 3 vols. México, Siglo XXI Editores, 1982, 1984, 1986.
- García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- Garrido, Felipe: *La Musa y el garabato*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Golwarz, Sergio: *Infundios ejemplares*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Huidobro, Vicente: *Cagliostro*, en *Obras completas*, ed. de Braulio Arenas. Santiago, Zig-Zag, 1963, 1008 ss.
- Ibargüengoitia, Jorge: *Los relámpagos de agosto*. México, Joaquín Mortiz, 1965.
- : *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- Manganelli, Giorgio: *Centuria. Cien breves novelas-río*. Barcelona, Anagrama, 1982 (1979).
- Mejía Valera, Manuel: *Adivinanzas*. México, UNAM, 1988.
- Monterroso, Augusto: *La Oveja negra y demás fábulas*. México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Pacheco, José Emilio: *Morirás lejos*. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- Paso, Fernando del: *Palinuro de México*. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- : *Noticias del Imperio*. México, Diana, 1987.
- Paz, Octavio: *Versiones y diversiones*. México, Joaquín Mortiz, 1974.
- : *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- : *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973.
- Pitol, Sergio: *El desfile del amor*. Barcelona, Anagrama, 1984.
- Poe, Edgar Allan: *Cuentos*, vol. 2. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial. Libros de Bolsillo, núm. 278, 1970.
- Queneau, Raymond: *Ejercicios de estilo*. Versión en español y estudio preliminar de Antonio Fernández Ferrer. Madrid, Cátedra, 1987 (1947).
- Rossi, Alejandro: *Manual del distraído*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1978).
- Sáinz, Gustavo: *Fantasmas aztecas*. México, Grijalbo, 1979.

-----: *Muchacho en llamas*. México, Grijalbo, 1987.

Samperio, Guillermo: *Gente de la ciudad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Shua, Ana María: *La sueñera*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996 (1984).

2. Bibliografía Secundaria

2.1 Teoría, análisis y crítica literaria

Abbot, H. Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Aínsa, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Biblioteca Románica Hispánica, núm. 348. Madrid, Gredos, 1986.

Alazraki, Jaime: “El texto como palimpsesto; lectura intertextual de Borges”, en *Hispanic Review* 52 (1984), 281-302. También publicado en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-estilo*. Biblioteca Románica Hispánica, núm. 112. Madrid, Gredos, 3a. ed., 1983, 428-56.

Alleman, Beda: *Literatura y reflexión*, vol. 2, Buenos Aires, Alfa, 1976 (1973).

Alter, Robert: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, The University of California Press, 1975.

Anderson Imbert, Enrique: “Cuentos enlazados”, en *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992, 115-119.

Araújo, Nara y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios): *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. México, UAM Iztapalapa / Universidad de La Habana, 2003, 806 p.

Barthes, Roland: *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa. México, Siglo XXI Editores. México, 1974 (1973).

-----: *S/Z*. Traducción de Nicolás Rosa. México, Siglo XXI Editores, 1980 (1979).

Beristáin, Helena: “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, en *Acta Poetica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, núm. 14-15, 1993-1994, 235-277.

Beverley, John; José Oviedo & Michael Aronna (eds.): *The Postmodernism Debate in Latin America*. Duke University Press, 1995.

- Bishop, John: *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1986.
- Block de Behar, Lisa: "Un lector leído", en *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI Editores, 1984, 182-196.
- Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila, 1977 (1973).
- Booth, Wayne: *A Rethorics of Irony*. Chicago, The University of Chicago Press, 1974.
- Borges, Jorge Luis: "El cuento policial", en *Borges oral*. Barcelona, Bruguera, 1983, 69-88.
-----: *Prólogo al libro de cuentos Los nombres de la muerte* (1964), de María Esther Vázquez, incluido en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, 167-169.
- Botton Burlá, Flora: *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México, UNAM, 1983.
- Brushwood, John: *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Buchanan, Rhonda: "Literature's Rebellious Genre: The Short Short Story in Ana María Shua's *Casa de geishas*", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, 56: 1-4, 1996, 179-192.
- Burgos, Fernando: *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.
- Carroll, Noël: "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)", en *October*, Masachussets Institute of Technology, Num. 20, 1982, 51-81.
- Castillo Durante, Daniel: *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Chambers, Ross: *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Colás, Santiago: *Postmodernism in Latin America. The Argentine Paradigm*. Duke University Press, 1994.
- Cornejo-Parriego, Rosalía: *La escritura posmoderna del poder*. Madrid, Fundamentos, 1993.

- Corrales Pascual, Manuel: *Iniciación a la narratología. Teoría. Método. Práctica*. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2001.
- Culler, Jonathan: *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978 (1975).
- : *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- Currie, Mark (ed.): *Metafiction*. London, Longman, 1995.
- Chatman, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990 (1978).
- Dahl Buchanan, Rhonda: "Entrevista a Ana María Shua", incluida en "Historiographic Metafiction in Ana María Shua's *El libro de los recuerdos*". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 48.2 (1998), 279-306.
- Dällenbach, Lucien: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991 (1977).
- Delany, Paul & George P. Landow (eds.): *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, The MIT Press, 1991.
- Dipple, Elizabeth: *The Unresolvable Plot. Reading Contemporary Fiction*. New York and London, Routledge, 1988.
- Dunn, Maggie y Ann Morris: *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. New York, Twayne Publishers, 1995.
- Eco, Umberto: *Apostillas a 'El nombre de la rosa'*. Barcelona, Lumen, 1984 (1983).
- Elizondo, Salvador: "La primera página de *Finnegans Wake*", en *Teoría del infierno y otros ensayos*. México, El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista, 1992, 155-162.
- Ellmann, Richard: *James Joyce*. Barcelona, Anagrama, 1991 (1959, 1982).
- Feinberg, Leonard: *Introduction to Satire*. Ames, Iowa State University Press, 1974.
- Filinich, María Isabel: "'Continuidad de los parques': lo continuo y lo discontinuo", en *Hispanamérica*, núm. 73, 1996, 113-120, incluido en su libro *La voz y la mirada*. México, BUAP / UIA / Plaza y Valdés, 1997, 102-109.
- Fish, Stanley: *Is There a Text in this Class? The Autonomy of Interpretive Communities*. Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. London, Penguin, 1976 (1927).
- Frank, Joseph: "Spatial Form Thirty Years After", en Jeffrey R. Smitten y Ann

- Daughistany (eds.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca & London, Cornell University Press, 1981, 202 – 243.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1975 (1957).
- Gamerro, Carlos: *Harold Bloom y el canon literario*. Madrid, Campo de Ideas, 2003.
- García Diez, Enrique y Javier Coy Ferrer (eds.): *La novela postmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1986.
- Genette, Gérard: “Metalepses”, en *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1980 (Seuil, 1972), 234-237.
- Gifford, Don & Robert J. Seidman: *‘Ulysses’ Annotated. Notes for James Joyce’s ‘Ulysses’*. Berkeley, University of California Press, 1968.
- Giovanolli, Renato (ed.): *Ensayos sobre ‘El nombre de la rosa’*. Barcelona, Lumen, 1987 (1985), 187-208.
- Glicksberg, Charles: *The Ironic Vision in Modern Literature*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1969.
- Greimas, Julien Algirdas: “Una mano una mejilla”, en *Revista de Occidente*, núm. 85, junio 1988, 31-37.
- Guglielmi, Nilda: *El eco de la rosa y Borges*. Buenos Aires, Eudeba, 1988.
- Hahn, Óscar: *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Borges, Cortázar, Huidobro y Lihn*. México, UNAM, 1984.
- Hawkins, Harriet: “Recursive symmetries in Shakespeare and modern genres”, *Strange Attractors. Literature, Culture, and Chaos Theory*. Hertfordshire, Prentice Hall, 1995, 103-106.
- Hebel, Udo J. (ed.): *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. New York, Greenwood Press, 1989.
- Herman, Luc & Bart Vervaeck: *Handbook of Narrative Analysis*. Antwerpen, Holanda, 2001. Traducido por los autores para The University of Nebraska Press, 2005.
- Hills, Rust: *Writing in General, and the Short Story in Particular*. Boston, Houghton Mifflin, 1977.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York & London, Routledge, 1985 (1980).

- : *A Theory of Parody*. New York, Methuen, 1985.
- : "Historiographic metafiction: 'the pastime of past time'", en *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London / New York, Routledge, 1988.
- : "Re-presenting the past", en *The Politics of Postmodernism*. London / New York, Routledge, 1989, 62-92.
- Ingram, Forrest L.: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1971.
- Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección, traducción y presentación de textos por Desiderio Navarro. La Habana, Casa de las Américas, 1997.
- Irwin, John T.: *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- Iser, Wolfgang: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jauss, Hans Robert: *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península, 2000 (1970).
- Kason, Nancy M.: *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos desplazantes*. México, CCyDEL, UNAM, 1994.
- Keen, Suzanne: *Narrative Form*. Houndmills, Palgrave MacMillan, 2003.
- Kennedy, Gerald (ed.): *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Koch, Dolores M.: "El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso". The City University of New York. Tesis doctoral, 1986, 232 p.
- Kroeber, Burkhardt: "El misterioso diálogo de dos libros", en Renato Giovanolli (comp.): *Ensayos sobre "El nombre de la rosa"*. Barcelona, Lumen, 1987 (1985), 80-89.
- Lauzen, Sarah: "Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title", en Larry McCaffery (ed.): *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, *Movements in the Arts*, num. 2, 1986, 93-116.
- Leal, Luis: *Breve historia del cuento mexicano*. México, Ediciones de Andrea, 1956. La

- Universidad Autónoma de Tlaxcala publicó una reedición en 1990, en su colección Destino Arbitrario, coordinada por el investigador Alfredo Pavón.
- Lefebvre, Henri: *Introducción a la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1971.
- Lodge, David: "Intertextuality (Joseph Conrad)", en *The Art of Fiction*. London, Penguin Books, 1992, 98-103.
- López, Óscar R.: *La narrativa latinoamericana: entre bordes seculares*. Medellín, Fondo Editorial Universitario, 2001.
- Lucy, Niall (ed.): *Postmodern Literary Theory. An Anthology*. Oxford, Blackwell Publishers, 2000.
- Madsen, Deborah L.: *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*. New York, St. Martin's Press, 1995.
- McCaffery, Larry (ed.): *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographic Guide*. New York, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1986.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. New York and London, Methuen, 1987.
- : *Constructing Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1992.
- Millás, Juan José: "Introducción a la novela policiaca", en E. A. Poe: *El escarabajo de oro y otros cuentos*. México, Red Editorial Iberoamericana, 1988, 9-31.
- Muller, John P. & William J. Richardson (eds.): *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Nash, Christopher: *World-Games. The Tradition of Anti-Realist Revolt*. New York & London, Methuen, 1994.
- Nash, Walter: *The Language of Humour. Style and Technique of Comic Discourse*. Essex, Longman, 1985.
- Navajas, Gonzalo: *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1996.
- Noguerol, Francisca: "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un fin de milenio", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, 56: 1-4, 1996, 49-66.
- Ortega, Julio: *Una poética del cambio*. Caracas, Ayacucho, 1991. Contiene los libros *La contemplación y la fiesta*, *Relato de la utopía* y *Una poética del cambio*.
- Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4. *De Borges al*

- presente*. Madrid, Alianza Universidad Textos, 2001.
- Paredes, Alberto: "Continuidad de los parques", en *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*. México, UNAM, 1988, 53-55.
- Pasco, Allan H.: *Allusion: A Literary Graft*. Toronto, University of Toronto Press, 1994.
- Pavlicic, Pavao: "La intertextualidad moderna y la postmoderna", en *Criterios. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín*, México, UAM Xochimilco / Casa de las Américas / UNEAC, 1993, 165-186. (Traducción del croata por Desiderio Navarro).
- Piglia, Ricardo: "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento" (1987), en el libro colectivo *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*. París, La Sorbonne, CRICCAL (Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine), 1987, 127-130.
- Pimentel, Luz Aurora: "Relaciones transtextuales y producción de sentido en el *Ulises* de James Joyce", en *Acta Poetica*, núm. 6, Otoño de 1986, UNAM, 81-108.
- Pinto, Margarita: "La novela policiaca y su futuro", en *Sábado de Unomásuno*, 13 de mayo de 1989.
- Poe, Edgar Allan: "Filosofía de la composición", en *Ensayos y críticas*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Portilla, Jorge: *La fenomenología del relajo*. México, SEP, 1984 (1966).
- Pulgarín, Amalia: *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid, Fudamentos, 1995.
- Prince, Gerald: *Dictionary of Narratology*. Lincoln & London, The University of Nebraska Press, 1987.
- Rama, Ángel: *La novela en América Latina*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986.
- Reis, Carlos & Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995.
- Rincón, Carlos: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995.
- Risco, Antonio: "Fusión de la ficción con la realidad: 'Continuidad de los parques' de Julio Cortázar", en *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid, Taurus, 1987, 367-376.

- Rodríguez, Jaime Alejandro: *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Santafé de Bogotá, Signos e Imágenes Editores, 1995.
- Rodríguez Vergara, Isabel: “El otoño del patriarca y la sátira menipea”, en *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid, Pliegos, 1991, 55-74.
- Rojo, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM Azcapotzalco, 1998.
- Roster, Peter: *La ironía como método de análisis literario*. Madrid, Gredos, 1978.
- Sarduy, Severo: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*. Barcelona, Buenos Aires, Ariel, 1995 (1993).
- Schick, Ursula: “Semiótica narrada o jeroglífico intertextual?”, en Renato Giovanolli (comp.): *Ensayos sobre ‘El nombre de la rosa’*. Barcelona, Lumen, 1987 (1985), 260-290.
- Shaw, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 1999.
- Silva-Cáceres, Raúl: *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. París, ONU, 1997.
- Sobejano-Morán, Antonio: *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- Stoicheff, Peter: “The Chaos of Metafiction”, en Katherine N. Hayles (ed.): *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, London, The University of Chicago Press, 1991, 85-99.
- Tasende Grabowski, Mercedes: *Palimpsesto y subversión: Un estudio intertextual de “El ruedo ibérico”*. Madrid, Huerga y Fierro, Editores, 1994.
- Thornton, Weldon: *Allusions in ‘Ulysses’. An Annotated List*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961.
- Tittler, Jonathan: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París, Seuil, 1981.
- Trabant, Jürgen: *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*.

- Versión española de José Rubio Sáez. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, núm. 235, Gredos, 1975.
- Tyler, Joseph M.: "Moëbius Strip and Other Designs Within the Verbal Art of Julio Cortázar", *La Chispa* '85, 1986, 361-367.
- Varas, Patricia: "Intertextualidad en el cuento 'Tema del traidor y del héroe' ", en *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 39, 1988, 90-97.
- Vázquez Cajero, Antonio: "El lector de 'Continuidad de los parques'. Un cuento de Julio Cortázar". Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas, Toluca, UAEM, 1992.
- Viñas, David: *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1976.
- Villanueva, Darío y José María Viña Liste: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Madrid, Austral, 1991.
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York, Methuen, 1984.
- Wilde, Alan: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981.
- Williams, Raymond y Blanca Rodríguez: *La ficción posmoderna en México*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.
- Zavala, Lauro: *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM Xochimilco, 1993.
- : *Cómo estudiar el cuento*. Guatemala, Palo de Hormigo, 2002.
- : *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. 2ª. ed., México, Nueva Imagen, 2005 (2004).
- : *Cartografías del cuento y la minificción*. 2ª. ed., Sevilla, Renacimiento, 2005 (2004).
- : *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2005.
- (ed.): *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*. 3ª. ed., Toluca, UAEM, 2000 (1993).
- (ed.): *Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 1993.
- (ed.): *Poéticas de la brevedad*. México, UNAM, 1996.

- (ed.): *La escritura del cuento*. México, UNAM, 1997.
- (ed.): *Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998.
- (ed.): *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía*. México, Ediciones del Ermitaño, 2000.
- (ed.): *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos. 7ª. ed.*, México, Alfaguara, 2006 (2000).
- (ed.): *Relatos mexicanos posmodernos*. México, Alfaguara, 2001.
- (ed.): *Minificción mexicana: 50 textos breves*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2002.
- (ed.): *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México, Alfaguara, 2002.
- (ed.): *Minificción mexicana*. México, Serie Antologías Literarias del Siglo XX, UNAM, 2003.

2.2 Teoría, análisis y crítica cinematográfica

- Agost, Rosa: *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona, Ariel Practicum, 1999.
- Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2001 (1999).
- Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*. Buenos Aires, Infinito, 1970.
- Aumont, Jacques: *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, Paidós, 2004 (2002).
- Aumont, Jacques *et al.*: *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1992 (1983).
- Aviña, Rafael: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, Océano / Conaculta / Cineteca Nacional, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge: *La aventura del cine mexicano*. México, Era, 1968.
- Bernal Merino, Miguel Ángel: *La traducción audiovisual. Análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Universidad de Alicante, 2002.
- Bertaccini, Tiziana: *Ficción y realidad del héroe popular*. México, Conaculta, 2001.
- Bonfil, Carlos y otros: *México íntimo y profundo*. Festival de Cine de Huesca, dedicado al

- cine documental mexicano. Huesca, Ediciones de la Filmoteca Española, 1999.
- Borde, R. y E. Chaumeton: *Panorama del cine negro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.
- Bordwell, David; Janet Steiger; Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985).
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London & NY, Routledge, 1992.
- Buckland, Warren: *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge University Press, 2000.
- Carroll, Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996.
- Chaume, Frederic: *Cine y traducción*. Madrid, Cátedra, 2005.
- Díaz Cintas, Jorge: *Teoría y práctica de la subtitulación*. Barcelona, Ariel Cine, 2005.
- Doane, Mary Ann: "The Dialogic Text: Filmic Irony and the Spectator". Ph. D. Dissertation, U. of Iowa, 1979.
- Eisenstein, Sergei: *La forma en el cine*. México, Siglo XXI, 1976.
- Goodwin, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Grodal, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Herederó, Carlos F. y Antonio Santamarina: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Mendoza, Carlos (coord.): *Documental: memoria y realidad*. Número especial de la revista *Estudios Cinematográficos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 24, diciembre 2003 – febrero 2004.
- Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968).
- : *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1977).
- : *Lenguaje y cine*. Traducción de Jorge Urrutia. Barcelona, Planeta, 1973 (1973).
- Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine, 1: Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1978 (1963).
- : *Estética y psicología del cine, 2: Las formas*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1978 (1963).

- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001, 99-138.
- Pilcher, Jeffrey M.: *Cantinflas and the Chaos of Modernity*. Wilmington, Scholarly Resources, 2001.
- Riambau, Esteve: *El cine francés, 1958-1998*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Salt, Barry: *Film Style Technology: History & Análisis*. Starword, Oxford University, 1992.
- Sánchez, Francisco: *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano, 1896-2002*. México, Conaculta / Cineteca Nacional / Juan Pablos, 2002.
- Silver, Alain & James Ursisni (eds.): *Film Noir Reader*. New York, Limelight Editions, 1996.
- (eds.): *Film Noir Reader Vol. 4: The Crucial Films and Themes*. New Jersey, Limelight Editions, 2004.
- Silverman, Kaja: *The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- Spicer, Andrew: *Film Noir*. Essex, Pearson Longman, 2002.
- Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York & Oxford, Columbia University Press, 1992 (1985).
- ; Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. London & New York, Routledge, 1992, 201-210.
- Tredell, Nicolas (ed.): *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*. Cambridge, Icon Books, 2002.
- Viñas, Moisés: *Historia del cine mexicano*. México, UNAM, 1987.
- Wollen, Peter: "The Hermeneutic Code", en *Semiotic Counter-Strategies. Readings and Writings*. London, Verso, 1982, 10-48.
- Wright, Will: *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley, The University of California Press, 1977.
- Zavala, Lauro: *Elementos del discurso cinematográfico*. 2ª. ed, México, Serie Libros de Texto, UAM Xochimilco, 2005 (2003).

2.3 Otro textos

Semiótica, filosofía del lenguaje, lingüística, teoría social, arquitectura, artes visuales, jurisprudencia, teoría del caos, estudios bíblicos, historia del libro, artes visuales, hipermedia, retórica, estética, teoría de la traducción, filosofía de las ciencias

- Arnheim, Rudolf: *El poder del centro*. Madrid, Alianza Forma, 1984 (1982).
- Balkan, J. M.: *Postmodern Jurisprudence*. London, Routledge, 1998.
- Barbieri, Daniele: *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993 (1991).
- Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978.
- Bartra, Roger: *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987.
- Boyarin, Daniel: *Intertextuality and the Reading of Midrash*. Indiana University Press, 1994.
- Briggs, John y David F. Peat: *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Barcelona, Grijalbo, 1999.
- Brown, Richard Harvey: *A Poetic for Sociology. Toward a Logic of Discovery for the Human Sciences*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1977.
- (ed.): *Writing the Social Text*. Amsterdam, Aldine de Gruyter, 1992.
- Butler, Christopher: *Postmodernism. A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press, 2002.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991 (1987).
- Connor, Steven: *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford, Basil Blackwell, 1989. (Hay traducción española: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996).
- Criterios. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín*. México, UAM Xochimilco / Casa de las Américas, UNEAC, 1993. Selección y traducción por Desiderio Navarro.
- Del Conde, Teresa: *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*.

- Sociedad Mexicana de Arte Moderno, México, 1992.
- Derrida, Jacques: *De la gramatología*. México, Siglo XXI Editores, 1971 (1967).
- Devereux, Georges: *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. México, Siglo XXI Editores, 1977 (1967).
- Draisma, Spike (ed.): *Intertextuality in Biblical Writings. Essays in Honor of Bas van Iersel*. Uitgeversmaatschappij J. H. Kok, Kampen (Holanda), 1989.
- Dunne, Michel: *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*. Jackson and London, University Press of Mississippi, 1992.
- Eco, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988 (1985).
- : *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992 (1990).
- Edmonds, David J. & John A. Eidinow: *El atizador de Wittgenstein*. Barcelona, Península, 2001 (2001).
- Fabbri, Paolo: *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*. Barcelona, Gedisa, 1999 (1998).
- Follari, Roberto: *Epistemología y sociedad. Acerca del debate contemporáneo*. Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones, 2000.
- Foster, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Buenos Aires, Kairós, 1987.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo XXI Editores, 1970 (1969).
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1991.
- Grafton, Anthony: *The Footnote. A Curious History*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University, 1989.
- Hjelmslev, Louis: *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1976 (1943).
- Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge, 1989.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or the Cultural Logics of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991 (1984).
- Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. New York, Rizzoli

- International Publications, sixth edition, 1991 (edición original, 1977).
- Klein, Julie Thompson: *Crossing Boundaries. Knowledge, Disciplinarity, and Interdisciplinarity*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1996.
- : *Interdisciplinarity. History, Theory, & Practice*. Detroit, Wayne State University, 1990.
- Kristeva, Julia: *Semiótica* (2 vols.). Madrid, Fundamentos, 1978.
- Landow, Georges P.: *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LeGuern, Michel: *La metáfora y la metonimia*. Cátedra, 1985 (1973).
- Locke, David: *La ciencia como escritura*. Madrid, Universitat de Valencia / Cátedra, 1997 (1992).
- Lyotard, Jean-Francois Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 (edición original en francés, 1979).
- : *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1990 (1986).
- MacLachlan, Gale & Ian Reid: *Framing and Interpretation*. Melbourne, Melbourne University Press, 1994.
- Merquior, José Guilherme: *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona, Ediciones Destino, 1978 (1977).
- Mowitt, John: *Text. The Genealogy of an Antidisciplinary Object*. Durham & London, Duke University Press, 1992.
- Ortiz, Áurea y María Jesús Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Picó, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Quevedo, Amalia: *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2001.
- Ricoeur, Paul: *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI Editores, 1996 (1990).
- Rose, Margaret A.: *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Rose, Mark: *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.

- Sasoon, Donald: *Becoming Mona Lisa. The Making of a Global Icon*. New York, Harcourt, 2001.
- Schulz, William R. & Lewis L. B. Fried: *Jacques Derrida. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*. New York & London, Garland Publishing, 1992.
- Schwartz, Hillel: *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York, Zone Books, 1996.
- Sokal, Alan y Jean Bricmont: *Fashionable Nonsense. Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*. New York, Picador, 1998.
- Stratton-Pruitt, Suzanne (ed.): *Velázquez's Las Meninas. Masterpieces of Western Painting*. Cambridge University Press, 2003.
- The Bible and Culture Collective: *The Postmodern Bible*. Yale University Press, 1995.
- Thiher, Allen: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.
- Torres Sánchez, María de los Ángeles: *Estudio pragmático del humor verbal*. Valencia, Universidad de Cádiz, 1999, 43.
- Turkle, Sherry: *Jacques Lacan. La irrupción del psicoanálisis en Francia*. Buenos Aires / Barcelona, Paidós, 1983 (1979).
- Wallis, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001 (1996).
- Watzlawick, Paul: *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Gedisa, 1988 (1981).
- : *¿Es real la realidad?* Barcelona, Herder, 1979 (1976).
- White, Hayden: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (1973).
- : *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992 (1987).
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen*. Edición bilingüe. Traducción al inglés por G.E.M. Anscombe. Oxford, Basil Blackwell, 1958 (1953), 83.
- : *Investigaciones filosóficas / Philosophische Untersuchungen*. Edición bilingüe.

- Traducción al castellano por Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 1988 (1958).
- Zavala, Lauro: *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. 3ª. ed., Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006 (1998).
- Zecchetto, Victorino (ed.): *Seis semiólogos en busca de lector*. Buenos Aires, Ediciones La Crujía, 1999.
- Zizek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1991.

Filmografía citada

- Allen, Woody: *Bananas*, Estados Unidos, 1971.
- Allen, Woody: *Manhattan*, Estados Unidos, 1979.
- Allen, Woody: *Stardust Memories*, Estados Unidos, 1980.
- Allen, Woody: *Zelig*, Estados Unidos, 1983.
- Allen, Woody: *The Purple Rose of Cairo*, Estados Unidos, 1985.
- Allen, Woody: *Hollywood Ending*, Estados Unidos, 2002.
- Altman, Robert: *Nashville*, Estados Unidos, 1975.
- Altman, Robert: *Short Cuts (Vidas cruzadas)*, Estados Unidos, 1989.
- Antonioni, Michelangelo: *Blow Up*, Inglaterra, 1966.
- Aronofsky, Darren: *Pi*, Estados Unidos, 1998.
- Beneix, Jean-Jacques: *Diva*, Francia, 1981.
- Berliner, Alain: *Ma vie en rose*, Bélgica, 1997.
- Berman, Sabina e Isabelle Tardan: *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, México, 1995.
- Bertolucci, Bernardo: *Last Tango in Paris*, Italia, 1973.
- Buñuel, Luis y Salvador Dalí: *Un chien andalou*, Francia, 1928.
- Bustillo Oro, Juan: *El rey del barrio*, México, 1949.
- Cazals, Felipe: *Digna*, México, 2004.
- Contreras, Miguel: *La vida inútil de Pito Pérez*, México, 1943.
- Cortés, Busi: *El secreto de Romelia. Herencia de sangre*, México, 1988

- Costa Gavras: *Amen*, Francia, 2002.
- Cuarón, Alfonso: *Sólo con tu pareja*, México, 1991.
- Dante, Joe: *Gremlins 2*, Estados Unidos, 1990.
- De Palma, Brian: *The Untouchables*, Estados Unidos, 1987.
- Duras, Marguerite: *India Song*, Francia, 1976.
- Eisenstein, Sergei: *El acorazado Potemkin*, Rusia, 1927.
- Ephron, Nora: *Sleepless in Seattle*, Estados Unidos, 1995.
- Estrada, Luis: *La ley de Herodes*, México, 1998.
- Fellini, Federico: *Otto e Mezzo*, Italia, 1963.
- Fellini, Federico: *The Interview*, Italia, 1992.
- Fernández Violante, Marcela: *Estudio Q*, México, 1980.
- Fernando, Jorge: *Sexo, amor e traiciao*, Brasil, 2003.
- Flaherty, Robert: *Nanook of the North*, Estados Unidos, 1922.
- Fricke, Ron: *Baraka*, Inglaterra, 1992.
- Gilliam, Terry: *Brazil*, Inglaterra, 1985.
- Godard, Jean-Luc: *A Bout de Souffle*, Francia, 1961.
- Godard, Jean-Luc: *Sympathy for the Devil*, Francia, 1969.
- Godard, Jean-Luc: *Tout va Bien*, Francia, 1972.
- Godard, Jean-Luc: *Prénom: Carmen*, Francia, 1983.
- Goldberg, Daniel: *Un beso a esta tierra*, México, 1995.
- Gómez Landero, Humberto: *El gran Makakikus*, México, 1944.
- Hitchcock, Alfred: *The Rope*, Estados Unidos, 1948.
- Hitchcock, Alfred: *Psycho*, Estados Unidos, 1962.
- Ivens, Joris: *Rain*, Inglaterra, 1929.
- Jarman, Derek: *Blue*, Inglaterra, 1993.
- Kasdan, Lawrence: *Body Heat*, Estados Unidos, 1982.
- Keaton, Buster: *Sherlock, Jr.*, Estados Unidos, 1923.
- Kubrick, Stanley: *2001: A Space Odyssey*, Estados Unidos, 1968.
- Kurosawa, Akira: *Trono de sangre*, Japón, 1957.
- Kusturica, Emir: *Underground*, Checoslovaquia, 1997.
- Luna, Bigas: *La mujer del Titanic*, España, 1997.

- Lynch, David: *Mulholland Drive*, Estados Unidos, 2000.
- Martínez Solares, Gilberto: *Aquí está el detalle*, México, 1940.
- McCarey, Leo: *An Affair to Remember*, Estados Unidos, 1957.
- McTiernan, John: *Last Action Hero*, Estados Unidos, 1993.
- Mitry, Jean: *Pacific 231*, Francia, 1944.
- Montero, Rafael: *Cilantro y perejil*, México, 1995.
- Montgomery, Robert: *Lady in the Lake*, Estados Unidos, 1946.
- Mosquera, Gustavo: *Moebius*, Argentina, 1996.
- Natali, Vincenzo: *The Cube*, Estados Unidos, 1998.
- Nolan, Christopher: *Memento*, Inglaterra, 2000.
- Novaro, María: *Danzón*, México, 1982.
- Ophüls, Marcel: *The Sorrow and the Pity*, Francia, 1970.
- Pekar, Harvey & Joyce Grabner: *American Splendor*, Estados Unidos, 2004.
- Porter, Edwin S.: *The Great Train Robbery*, Estados Unidos, 1904.
- Potter, Rally: *Orlando*, Australia, 1993.
- Puenzo, Luis: *Old Gringo*, Estados Unidos, 1989.
- Reggio, Godfrey: *Kooyaniskatsi*, Estados Unidos, 1982.
- Reggio, Godfrey: *Powaqqatsi*, Estados Unidos, 1988.
- Resnais, Alain: *Hiroshima, mon amour*, Francia, 1959.
- Resnais, Alain: *L'année dernière à Marienbad*, Francia, 1961.
- Resnais, Alain: *Nuit et brouillard*, Francia, 1955.
- Riefenstahl, Leni: *Triumph of the Will*, Alemania, 1936.
- Ross, Gary: *Pleasantville*, Estados Unidos, 1998.
- Rouch, Jean: *Chronique d'un été*, Francia, 1962.
- Sariñana, Fernando: *Todo el poder*, México, 1999.
- Scott, Ridley: *Blade Runner*, Estados Unidos, 1982.
- Schroeter, Werner: *Eika Katappa*, Alemania, 1969.
- Serrano, Antonio: *Sexo, pudor y lágrimas*, México, 1998.
- Silver, Marisa & Ken Kwapis: *He Said, She Said*, Estados Unidos, 1991.
- Singer, Bryan: *The Usual Suspects*, Estados Unidos, 1995.
- Sneider, Roberto: *Dos crímenes*, México, 1993.

Stone, Oliver: *Natural Born Killers*, Estados Unidos, 1994.

Tarkovski, Andrei: *Solaris*, Rusia, 1972.

Truffaut, Francois: *Tirez sur le pianiste*, Francia, 1960.

Truffaut, Francois: *L'enfant sauvage*, Francia, 1970.

Valdez, Luis: *Zoot Suit*, Estados Unidos, 1982.

Vertov, Dziga: *El hombre de la cámara*, Rusia, 1929.

Wachofsky, Andy & Larry: *The Matrix*, Estados Unidos, 1999.

Welles, Orson: *Citizen Kane*, Estados Unidos, 1942.

Wilder, Billy: *Sunset Boulevard*, Estados Unidos, 1950.

Zwigoff, Terry: *Crumb*, Estados Unidos, 1994.