**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**

**CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES**

# "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO"

**TESIS**

para obtener el grado de

**Doctora en Humanidades**

Presenta

**Mtra. Karla Valeria Bustamante Román**

Directora de tesis

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Cuernavaca, Morelos a 11 de diciembre de 2024**

El Doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos está acreditado en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT,



*Índice*

Introducción ..... 1
Capítulo 1: La pragmática literaria ..... 11
1.1 Principales diferencias entre los estudios narratológicos y los estudios pragmáticos ..... 11
1.2 La literatura y los actos de habla ..... 24
Capítulo 2: Comunicación y recepción en el texto literario ..... 36
2.1 Macroestructura y microestructura según Van Dijk ..... 36
2.2 Del texto a la acción: Ricoeur ..... 50
2.3 Estéticas de la recepción ..... 66
Capítulo 3: "Estética del efecto", "performatividad" y "simulacro" en el marco de la pragmática literaria y las estéticas de la recepción ..... 75
3.1 Concreción y reconstrucción ..... 76
3.2 Actualización y participación ..... 83
3.3 Distancia estética ..... 87
3.4 Performatividad en el siglo XX y XXI ..... 94
3.5 La performatividad: actividad en el arte y la literatura ..... 102
3.6 Performatividad y acción vinculante ..... 104
3.7 Antecedentes clásicos del simulacro ..... 115
3.8 El simulacro en la modernidad y la posmodernidad ..... 119
Capítulo 4: "Performatividad" en *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El Camino de Santiago* ..... 136
4.1 Elementos performativos ..... 136
4.2 Actos performativos ..... 141

4.3 Performatividad contra discurso ..... 148

4.4 Cuerpo y performatividad ..... 162

4.5 La escritura del cuerpo ..... 167

4.6 Hacia la construcción de una identidad literaria desde el cuerpo ..... 175

Capítulo 5: "Simulacro" en *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El Camino de Santiago* ..... 181

5.1 La imagen-simulacro ..... 181

5.2 El anacronismo de la imagen y el horizonte de expectativas ..... 203

5.3 Metaficción y ecos narrativos ..... 212

Capítulo 6: "Estética del efecto" en *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago* ..... 231

6.1 El lector implícito y las estructuras apelativas ..... 231

6.2 Intertextualidad y estética del efecto ..... 264

Conclusiones ..... 278

Referencias bibliográficas ..... 285

*Introducción*

La investigación realizada tuvo como objetivo estudiar tres novelas mexicanas contemporáneas de tema fotográfico, *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, *El camino de Santiago* (2000) de Laurent Kullick y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, con la finalidad de demostrar el alcance "perlocutivo" y la estética del efecto. Se parte de la idea de que la relación entre la iconicidad y la textualidad motiva la creación de "espacios vacíos" que configuran al lector implícito, los cuales posteriormente son concretizados por el "lector empírico" o "lector real". El enfoque metodológico principal se centró en discutir los asuntos de performatividad, recepción y efecto estético.

La tesis aborda un vacío significativo en la literatura académica en torno a las novelas de tema fotográfico escrita por mujeres, un campo que ha sido insuficientemente explotado desde la perspectiva intermedial. Aunque se han hecho estudios sobre la imagen en la narrativa, pocos se han centrado en explicar cómo las fotografías y otros medios funcionan como herramientas discursivas en el texto literario que confrontan a los espacios de silenciamiento y subversión discursiva. Este análisis busca resolver esta laguna examinando cómo las novelas que integran elementos fotográficos no sólo representan un diálogo entre palabra e imagen, sino que también permiten que voces marginalizadas encuentren agencia a través de la performatividad del lenguaje, la corporalidad y la intertextualidad.

Las tres autoras son escritoras mexicanas contemporáneas de trayectoria reconocida. Valeria Luiselli ganó el *American Book Award* en el 2018 gracias a su ensayo titulado *Los niños perdidos* (2016) que es el antecedente de la novela *Desierto Sonoro* (2019), Laurent Kullick ganó el Premio Nuevo León de Literatura en 1999 por su novela

*El camino de Santiago* (2000), Rivera Garza es, de las tres, la que cuenta con una trayectoria más prolífera en el mundo de las letras mexicanas pues es acreedora de múltiples premios y distinciones, además de una valorada trayectoria académica en el departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Houston. Su novela *Nadie me verá llorar* (1999) fue ganadora de dos premios, el Premio Internacional IMPAC-CONARTE-ITESM en 1999 y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001), recientemente ha sido premiada en la categoría de Memoria del Premio Pulitzer (2024). Ahora bien, más allá del reconocimiento por la facturas de sus obras, y para efectos del estudios aquí propuesto, se considera que las tres novelas elegidas responden a configuraciones semejantes, y por lo tanto, a estructuras apelativas basadas en la configuración de espacios vacíos que resultan de la relación entre las posibilidades expresivas del lenguaje visual, escrito y sonoro para construir un éxodo sonoro-visual (Luiselli, 2019), una reconstrucción de la memoria (Laurent Kullick, 2000) y una narración icónico-textual (Rivera Garza, 2019) y son, a su vez, textos que buscan la reacción del lector ante la realidad configurada.

De este modo, puede decirse, es lo que se mostrará a lo largo del estudio, que las novelas que se han elegido son performativas en dos sentidos distintos; el primero ─el más evidente─, es que las novelas invitan al lector a reaccionar de manera crítica ante los signos expuestos (fotográficos, icónicos y sonoros) y el segundo ─en un sentido más complejo─, es que estas obligan a su receptor a interpretar estos signos con el fin de completar el sentido del texto.

La tarea de narradoras como Luiselli, Rivera Garza y Laurent Kullick es presentar en el texto literario las estructuras subyacentes que soportan una fuerte carga ideológica por medio de un lenguaje renovado pues la preocupación principal de su escritura es, por un lado, la exploración del subconsciente, la locura, la realidad fragmentada, la

enajenación del hombre moderno y por otro, la exploración del lenguaje para apelar a su receptor. Es en la lectura de estas novelas que el lector aprehende e interpreta el mundo narrado, siendo partícipe de este y manteniendo una relación de cooperación, pues en tanto el texto configura, el receptor interpreta; en tanto se interpreta, el texto avanza hacia su perlocución.

Atendiendo a estas premisas, la tesis pretende hacer uso de las estéticas de la recepción y la pragmática para buscar nuevas posibilidades de aproximación al texto literario que mantiene una relación entre la fotografía y la literatura alejándose de dos mecanismos de análisis bastante agotados y que se enlistan a continuación 1) Diferenciar entre signo artístico y signo literario —pues ninguno es plenamente "puro"—, y, 2) Hacer un análisis comparativo entre las técnicas del lenguaje literario y artístico. Para proponer, en cambio, aterrizar los términos de *Efecto estético*, *Performatividad* y *Simulacro* en el marco de las *estéticas de la recepción* y dialogar con otros como *lector implícito*, *perspectivas esquemáticas* y *espacios vacíos* que trabajan asociativamente. *Efecto estético* con *lector implícito*; *performatividad* con *perspectivas esquemáticas* y *simulacro* con *espacios vacíos.* Con lo anterior, se busca responder a la pregunta general ¿Cómo se construye la performatividad en novelas de tema fotográfico y por qué es necesaria la intervención del lector implícito en la concreción de los espacios vacíos para articular la estética del efecto de un texto literario-intermedial? Para responderla, surgen algunos cuestionamientos previos como ¿Qué tipo de concreciones hace el lector al enfrentarse a un texto intermedial? ¿Cómo se construyen los lugares de indeterminación? ¿De qué modo el tiempo complejiza la narración en relatos de tema fotográfico? ¿Cuáles son las perspectivas esquemáticas que invitan al lector a reaccionar ante los signos fotográficos, icónicos y sonoros? ¿Es posible que la fotografía sirva como signo para apelar a la memoria y configurar un sujeto individual? Si es así, ¿Cómo lo hace?, ¿Por qué las

narradoras mexicanas construyen relatos que operan desde la corporalidad y cuál es la relación del "cuerpo" con la foto? Y finalmente, ¿El texto literario salva las contradicciones de la imagen-simulacro o las usa a su favor para crear efectos estéticos? Estas preguntas competen a capítulos específicos que serán descritos en las líneas posteriores.

La metodología de esta investigación partirá, en un inicio, del uso de la teoría de *los actos de habla* de Austin para tener un acercamiento a las novelas desde la pragmática, si bien el acercamiento a los actos locutivos e ilocutivos de las novelas sólo servirán como base de análisis para su interpretación, serán los perlocutivos los actos de habla más importantes a atender pues son estos los que vínculo con las estéticas de la recepción.

En mi tesis de maestría titulada *De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicano contemporáneo* (2019) esbocé históricamente la relación que mantenía la fotografía y la literatura y cómo de ese encuentro surgieron nuevas formas de relación, vinculación e intertextualidad. El corte de aquel análisis era semiótico y se utilizaban las categorías de ícono, índice y símbolo, así como la poética visual para demostrar qué tipo de signo era cada fotografía y qué papel fungía dentro del mundo literario construido. Ese acercamiento me permitió enfocarme en la capacidad temática que la fotografía aporta a la literatura, pero no me fue posible ahondar en los alcances pragmáticos del texto literario que se construye a partir del uso de fotografías referenciadas y, ahora, no sólo de fotografías, sino de mapas y sonidos que se recrean en el texto mediante la écfrasis.

Visto desde este enfoque el tema a tratar en este trabajo es original porque plantea el análisis de textos literarios contemporáneos *de tema fotográfico* desde los actos de habla en su macronivel y parte del entendido que A) la vinculación entre el lenguaje literario y el fotográfico aunque no es contemporánea sí plantea nuevos discursos de apreciación narrativos y emotivos, B) Estos textos de tema fotográfico *Desierto sonoro*,

*El camino de Santiago* y *Nadie me verá llorar* configuran nuevas formas de narrar y de leer, C) El lector implícito de estas novelas concretiza dos veces, en la primera el signo, y en la segunda la estructura y D) son textos que generan metadiálogos con la Literatura y el Arte.

Aunque no es la intensión de este trabajo hacer un análisis de las diferencias entre el lenguaje fotográfico y el literario sí es importante partir de sus posibilidades de configuración y comunicación para crear sentido, además de señalar los elementos paratextuales que fomenten ese sentido. *Desierto sonoro*, por ejemplo, se construye a partir de cajas de archivos. Estas cajas que pertenecen a tres de sus cuatro personajes contienen archivos visuales y sonoros: imágenes, fotografías, mapas, audios, notas y canciones que sirven para narrar el acontecer de los personajes y su relación con la tribu (es decir, con la familia). En *El camino de Santiago* se evoca el recuerdo fotográfico —y se encuentra en ese recuerdo la motivación para narrar— a partir del uso de fotografías que sí son reales dentro de la diégesis y otras tantas que son inventadas por sus instancias narrativas. En *Nadie me verá llorar* los *paratextos* son los retratos fotográficos y los expedientes médicos de los internos del manicomio de La Castañeda.

A pesar de que se hará uso de la semiótica para indagar sobre la producción de sentido que crean estos signos (fotografías, mapas, expedientes) y su recepción en los personajes no se debe olvidar que el propósito de este trabajo es demostrar que los conceptos de "efecto estético", "performatividad" y "simulacro" permiten el análisis de novelas intermediales, además, enfocarse en la macroestructura permitirá: A) Una aproximación a la polifonía de las novelas. El relato en estas se construye a través de voces distintas motivadas por la fotografía, en este sentido hay voces que emiten actos locutivos e ilocutivos al enfrentarse al referente impreso, icónico, sonoro y otras voces que sufren su perlocución. B) El análisis de esta recepción permitirá una discusión

metaliteraria pues será interesante demostrar cómo la perlocución de esos signos repercute en la construcción narrativa del relato pues si la motivación es icónica, sonora o bien, testimonial y esta es fragmentada y evoca —además— un recuerdo polifónico ¿Cómo es posible construir una historia sólida desde la fragmentación? y, C) se concluirá con un análisis del acto perlocutivo que está generando el texto narrativo con su lector, pues este es invitado a recibir el mundo referenciado y llenar los *espacios vacíos* que el texto motivó ¿Cómo nos posicionamos frente a las fotografías? ¿Cómo se configura la historia personal a partir de los referentes visuales y sonoros? ¿De qué forma el relato hace uso de estos signos para construir individuos sociales? ¿Cómo evocamos nuestro recuerdo? Y, cuando el recuerdo es evocado ¿Cómo se convierte a su vez en un acto perlocutivo? ¿Esta perlocución tiene límites? ¿Qué clase de discursos se confrontan en esta perlocución? Richard Ohmann dice que "Los actos perlocutivos incluyen las consecuencias de mi acto de hablar y solamente tengo un control limitado sobre tales consecuencias" (1975, 23), y que "La obra literaria despierta y ordena los sentimientos del lector, y difiere en esto de la obra discursiva o científica que se dirige primordialmente a las creencias del lector" (19) en los textos que se analizarán en este trabajo de investigación ocurre los mismo, los personajes tienen un control limitado sobre esas consecuencias, pero como lectores también, pues el texto nos está apelando de manera constante.

De modo que los capítulos se recapitulan de esta manera:

En el primer capítulo se abordará la distinción entre los estudios narratológicos y los estudios de pragmática literaria. Aunque el enfoque principal de este trabajo de investigación se sitúa en el ámbito de la pragmática literaria, es indispensable hacer una revisión de los estudios narratológicos para comprender cómo las contribuciones de los formalistas rusos fueron fundamentales para concebir el texto literario como un objeto

lingüístico privilegiado. Estos formalistas fueron los primeros en señalar que la característica esencial del texto literario reside en su naturaleza lingüística, idea que posteriormente fue desarrollada por extenso por la pragmática literaria. Por ello, en ese primer capítulo resulta pertinente realizar un análisis histórico que permita clarificar en qué consisten los estudios narratológicos, así como sus contribuciones y limitaciones, con el fin de argumentar que el análisis del texto literario como una unidad de sentido social, estético y comunicativo es viable gracias a la pragmática literaria.

En el segundo capítulo se abordará la pregunta ¿Qué acciones se realizan durante la recepción e interpretación de un texto literario? Para responder a ello, se identificarán las acciones que ocurren los niveles funcional y estructural del texto para luego analizar cómo las acciones comunicativas se relacionan con las estructuras de este. El enfoque adoptado para estos planteamientos se basará en dos obras clave: *Estructuras y funciones del discurso* (1980) y *Pragmática y Comunicación Literaria* (1987) de Teun A. Van Dijk. Posteriormente, en el apartado 2.2, se revisará la reflexión hermenéutica y fenomenológica de Paul Ricoeur con el propósito de expandir la pregunta inicial hacia ¿Qué acciones intervienen en la construcción e interpretación de un texto literario, y de qué manera contribuyen a la formación de un sujeto capaz de interactuar con el mundo del texto? Cabe destacar que Ricoeur plantea abordad estas cuestiones a través de las categorías de tiempo, acción y metáfora, explorando el vínculo entre texto y acción. Finalmente, en la tercera parte del capítulo, se incorporarán los aportes de las estéticas de la recepción para examinar las interacciones que ocurren entre el texto y el lector, describiendo el proceso por el cual este último se involucra con el texto a partir de los "espacios vacíos" que la narración deja. La intervención del lector consiste, por un lado, en reconstruir los significados implícitos en el texto y por otro, en cuestionar y transgredir los códigos y normas presentes para aproximarse a la obra.

En el tercer capítulo se ampliará el contenido del apartado "2.3" ya que se revisa concretamente 1) cómo es que algunos de los conceptos previamente discutidos en ese apartado, tales como "espacios vacíos", "lector implícito/ lector ideal", "efecto" y "horizonte de expectativas" fueron inicialmente expuestos por Ingarden y mantienen su enfoque fenomenológico; 2) se expone de manera detallada cómo se lleva a cabo la "concreción" de un texto literario; y finalmente, 3) se presenta el concepto de "efecto y la noción de distancia estética. Esto permite establecer un vínculo entre los antecedentes de las estéricas, la propia teoría de la estética de la recepción y conectar estos temas con estudios intermediales contemporáneo, que están influenciados por la performatividad y el simulacro.

En el cuarto capítulo se responderán a las interrogantes ¿De qué manera las novelas intermediales subvierten el tema de la fotografía? ¿Cómo se crea el efecto estético de una novela intermedial? ¿Qué ventaja narrativa le suma a la "concreción" del texto literario la imagen-simulacro? ¿Se puede hablar de performatividad en un texto literario? ¿Por qué las narradoras mexicanas construyen relatos que operan desde la corporalidad? ¿El texto literario de tema fotográfico salva las contradicciones de la imagen-simulacro o las usa a su favor para crear efectos estéticos? El objetivo de este capítulo es demostrar cómo las novelas *Desierto sonoro, Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago* exploran la performatividad de la fotografía en el texto literario y a través de la categoría del "cuerpo" para abordar dos temas centrales: por un lado, el proceso de construcción de identidades y cuerpos femeninos, y por otro, la manera en que la escritura femenina ha desafiado los discursos normativos establecidos.

En el quinto capítulo se analizará el concepto de "simulacro" en las tres novelas. El enfoque del análisis parte del siguiente esquema, en primer lugar, se describirá cómo se manifiesta el fenómeno de la imagen-simulacro en los textos literarios; después se

plantea la cuestión de anacronismo de la imagen y el horizonte de expectativas, con el objetivo de debatir el choque que la imagen provoca entre los tiempos narrativos, es decir, cómo el pasado de la imagen irrumpe en el presente efectivo del relato. Finalmente se reflexionará sobre a metaficción como un elemento clave en las novelas y cómo se configuran "los ecos narrativos" que son un mecanismo de repetición tanto en la escritura como en la imagen. Este capítulo permite responder a las preguntas ¿Cómo y para qué se produce la imagen-simulacro en la literatura mexicana contemporánea escrita por mujeres que aborda el tema fotográfico y ¿Qué aportes estéticos le proporciona la imagen-simulacro a los textos literarios?

En el último capítulo de tesis bajo las categorías de "concreción y reconstrucción" se pretende entender cómo se construye el sentido de estas novelas y cómo es que el "ensamblaje de sentido" que las novelas proponen interceptan la participación lectora. De modo que se da cuenta de ¿Cuáles fueron las estructuras apelativas que han sido seleccionadas y privilegiadas en las novelas? Y ¿Qué se logra al priorizarlas o al optar por determinadas estructuras? Para responder a estas preguntas, se pone atención en primer lugar al estilo literario, a la organización de sus capítulos a los títulos y paratextos, al uso de la intertextualidad, a la incorporación de diversos medios, al dialogo que se establece entre estos medios y textos y, en segundo lugar, se puntualiza el dilema que atraviesa a las tres novelas ¿Cómo se recupera la voz de los que han sido silenciados, desplazados, encerrados? Para responder a esta pregunta, la última parte del capítulo se enfoca en restituir la agencia de las narradoras de las tres novelas pues hacen un gran esfuerzo por reconocer aquellos discursos de poder que las subordinan para contrarrestarlos con nuevos caminos de intermediación que permiten recuperar su capacidad de acción y su discurso manifiesta formas de resistencia y empoderamiento frente a estructuras patriarcales de poder ¿cómo lo consiguen? Con su cuerpo y habla,

habilitando estas dos herramientas recuperan su agencia y reescriben su identidad, convirtiéndose así en voces contestatarias que contrarrestan el ejercicio de "silenciamiento" al que fueron sometidas y que se explican mediante la noción de acto de habla.

# Capítulo 1: La pragmática literaria

## 1.1 Principales diferencias entre los estudios narratológicos y los estudios pragmáticos

En este capítulo se explicará la diferencia entre los estudios narratológicos y los pragmáticos literarios. Si bien el enfoque de esta tesis es desde la pragmática literaria, la recapitulación de los estudios narratológicos es necesaria para entender cómo los aportes de los formalistas rusos fueron cruciales para comprender al texto literario como un objeto lingüístico privilegiado. Ellos fueron los primero en asumir ─particularmente Jakobson─ que lo característico del texto literario es su carácter lingüístico y este hecho fue desarrollado posteriormente por los estudios pragmáticos literarios. Por lo anterior, en este capítulo de tesis conviene hacer un recorrido de corte histórico que permita aclarar en qué consisten los estudios narratológicos, cuáles fueron sus aportes y sus limitaciones para defender el análisis del texto literario como una unidad de sentido comunicativo-social, tarea que es posible gracias a la pragmática literaria.

### *Los estudios narratológicos*

Los formalistas rusos aportaron grandes consideraciones sobre la forma y función del texto literario. Una de las obras pilares para entender la función del texto literario es *Lingüística y poética* (1981). En esta obra Jakobson se pregunta cuáles son las condiciones para que un texto sea considerado un objeto con valor artístico, es decir, cuáles son los criterios o los rasgos lingüísticos de la función poética. Otra obra relevante para entender el modo en que los formalistas asumían lo literario es la compilación de textos de Todorov titulada *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1980). En esta obra se recapitula la historia del Círculo de Moscú y el interés por crear una ciencia de la

poética. El mismo Jakobson reconoce los aportes de Bajtín y Propp en estos terrenos, sin embargo, dichos aportes no serán discutidos en este trabajo. Para iniciar este recorrido de corte histórico, es necesario distinguir lo que entienden los formalistas por *poético*. En *Questions de Poétique* (1973) Jakobson se cuestiona

> Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? en ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. Pourquoi tout cela est-il nécessaire? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet? Parce qu'a a cote de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A es A), la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A) est nécessaire; cette antinomie est inévitable car sans contradiction, il n'y a pas de jeu automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt (1973, 123).

La reflexión metalingüística de Jakobson sobre el carácter poético esboza una de las características fundamentales del texto literario. En el texto literario, la referencia se encuentra dentro de él, no afuera. Los signos que se entretejen en el texto no son "indiferentes de la realidad" pero sí que contienen su propio mérito, su propia lectura del mundo al no mantener una relación directa con esta. Además, para los formalistas un texto literario no debe ser explicado a partir de la figura del autor, ni a partir del contexto histórico y social, esta es otra característica fundamental que distingue el análisis formalista de otras escuelas que los anteceden, pues ellos proponen el esquema de forma y función en el signo literario (1980, 14). En la *forma* se analizan los elementos de construcción, composición, uso de figuras retóricas y la construcción de significado, mientras que, en la *función* está el sentido y la interpretación. Para Todorov, el formalismo es una teoría que enriquece el análisis literario en tanto asume que los elementos que lo conforman están dentro de su virtualidad y configuran experiencias de acercamiento:

> En realidad, el nivel del relato constituido por los elementos lingüísticos sirve de significante al mundo virtual, a los caracteres de los personajes y a los valores metafísicos. El creador se encuentra también inmerso en esta red (no en su personalidad concreta, sino en una imagen indisolublemente integrada en la obra); su sensibilidad es un significado suplementario. El método elegido no limita nuestro objeto: en efecto, podemos integrar en el análisis todo nivel de significación que encontremos útil de aislar: el carácter del código nos indicará los medios y las técnicas a utilizar. esto prueba, una vez más, la riqueza del camino propuesto por el formalismo (1980, 17).

Otro de los aportes más ricos de los formalistas a la teoría literaria fue privilegiar *el mensaje* en el texto literario partiendo de su estructura formal y temática. Para los formalistas, el ejercicio de separar las partes que conforman un texto literario era fundamental para conocerlo y para reconocer su función poética. Román Jakobson fue quien estableció las funciones del lenguaje en su texto "Lingüística y poética" (1981) y abrió un camino importante hacia la función poética y la literariedad. La literariedad debe entenderse como las propiedades esenciales que todo texto considerado "literario" tiene; los formalistas detectaron que la literatura no es que sea un "desvío" de la norma ─como lo pensaba la teoría retórica─, sino una *función* y por ello atendieron a esta como una de sus peculiaridades, además, sumaron otras propiedades como "la desautomatización", "lo estético" y el "dinamismo" del mensaje literario. Sobre la función poética, era fundamental para Jakobson identificar el o los criterios lingüísticos específicos de la literatura para configurar el estatus del texto literario ─no se olvide que Jakobson era lingüista, y su interés en la literatura es desde la perspectiva del habla─. Así, más que establecer una definición conceptual sobre lo poético, suma los siguientes criterios; uno de estos es el "desarrollo metafórico" técnica del texto literario similar al "principio de continuidad" de Saussure, este último, según Yvancos ocurre porque:

> El signo lingüístico es arbitrario, parecería que la lengua así definida, es un sistema libre, organizable a voluntad, dependiente únicamente de un principio racional. Su carácter social, considerado en sí mismo, no se opone

> precisamente a este punto de vista […] y, sin embargo, no es eso lo que nos impide ver la lengua como una simple convención, modificable a voluntad de los interesados: es la acción del tiempo, que se combina con la de la fuerza social; fuera del tiempo, la realidad lingüística no es completa y ninguna conclusión es posible […] pero la continuidad implica necesariamente alteración, el desplazamiento más o menos considerable de las relaciones (1980, 103-104).

Dialogando con el principio de continuidad, Jakobson elabora su propuesta del "desarrollo metafórico", en la que el texto literario hace uso de dos figuras retóricas, la metonimia y la metáfora puestas en el texto a fin de "desautomatizar" la percepción. De modo que un texto literario no se reduce a una "desviación de la norma", sino a un entramado complejo de relaciones supralingüísticas. Otro criterio relevante es la capacidad que tiene el texto literario para crear "emotividad" y aquí se encuentra una coincidencia importante entre los estudios narratológicos y los pragmáticos. Jakobson fue muy atinado al considerar el proceso de recepción como un fenómeno necesario y relevante entre el texto y lector pues, aunque no habla como tal de "recepción" sí habla de "percepción", la percepción que el receptor goza al decodificar un mensaje doblemente codificado pues hay un ordenamiento formal y metafórico, esto se explicará a fondo en el capítulo tres de la tesis "*Performatividad, Estética del efecto* y *Simulacro en el marcode la pragmática literaria y las estéticas de la recepción"*.. Finalmente, un últimocriterioque aportó el formalismo ruso es la consciencia del texto literario de no aspirar a la referencialidad, sino a crear su universo de referencias.

Pozuelo Yvancos haciendo una lectura de Jakobson resume la relevancia del signo literario del siguiente modo

> La involucración en la definición del signo poético de la esfera de la recepción actualiza constantemente la poeticidad del signo, en sentido positivo y negativo, y deja abierta la posibilidad de una lexicalización o de un uso poético de tal signo […] Tal involucramiento de la esfera de la percepción en la definición del signo poético es consustancia a la noción de

> desautomatización por cuanto ésta supone en el signo poético una ruptura de la unión habitual de signo objeto, ruptura que ha de ser efectivamente sentida como tal (convergencia de dos sistemas) para el efecto estético que consiga (1980, 104).

En el texto literario impera el dinamismo, para los formalistas era fundamental que todo texto literario fuera proteico y dinámico, en el sentido que buscara el reordenamiento de su forma y sus funciones. El hecho literario es construible, edificable, cambiante, la literariedad también contempla la actualización del mensaje, o, mejor dicho, la vigencia del mensaje literario, construible también en la experiencia de lectura. Pozuelo Yvancos rescata que

> La literariedad de un texto será entendida en estrecha relación con la capacidad de sustraerse al automatismo de lo esperado y predecible mediante la inclusión en él mismo de elementos inesperados o impredecibles, elementos por lo demás, los del contexto y los del texto, no exclusivamente verbales (en el sentido en que interviene en la determinación de la "situación" una consideración histórica e histórico-literaria nunca marginable) (1980, 130).

En resumen, los formalistas detectaron que el texto literario agrupa elementos de diversidad lingüística a fin de privilegiar el mensaje con un fin estético, el texto literario asume, al menos, dos funciones, la estética y la metalingüística y converge con otras como la emotiva y conativa.

La narratología, en cambio, es una teoría que propone categorías útiles para analizar un texto literario. Estos conceptos vienen de una tradición retórica y surgen del interés por explicar cómo está construido el texto literario en aspectos formales, técnicos y estructurales. Según Mieke Bal, en los estudios narratológicos se entiende por texto literario:

> Un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula

> es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan (1985, 13).

Esta definición de texto literario, aunque es breve ya enuncia una característica relevante a considerar en los estudios narratológicos: la diferencia entre *historia* y *fábula*, propuesta por Bal. La primera hace referencia a la serie de acontecimientos que ocurren de manera cronológica en el plano ficcional del texto. La segunda, se refiere al modo en que estos acontecimientos son presentados al lector. Además, la teoría narratológica concibe otros conceptos como: aspectos, actores, agentes, focalización, acontecimientos y tiempo. Esta distinción a la que alude Bal está presente en el formalismo ruso, fábula y *sjuzhet*, términos que describen la construcción narrativa. Así como *historia* y *discurso* deGenette, el primero es la sucesión de acontecimientos en el relato y el segundo es el enunciado narrativo ya sea oral o escrito. Estas distinciones son el pilar sobre el que reposa la teoría literaria. Para una revisión extensa de los términos es necesario consultarel texto de Bal *Teoría de la narrativa* (1985) o bien, *Figuras I, II* y *III* (1966-1989) de Gérard Genette.

Una de las críticas más duras a la narratología es reducir la complejidad del texto narrativo a herramientas que no hacen posible su interpretación, sino su aparente "explicación". Ricoeur, por ejemplo, advierte que el texto literario no es exclusivamente técnico, no se reduce a su forma ni a su contenido, sino que detona la interpretación y se pregunta si "para preservar la significación de la obra, no hay que subordinar la técnica narrativa al objetivo que lleva al texto más allá de sí mismo, hacia una experiencia, fingida, sin duda, pero no obstante irreductible" (1987, 157). El objetivo de este trabajo de tesis no es utilizar a la narratología como una herramienta metodológica, sino mostrarla como un antecedente y una práctica dentro de los estudios literarios cuyos aportes han sido replanteados por otras escuelas y pensamientos. Por lo anterior, se considera

importante no dejar de lado que los formalistas rusos ya veían en el texto literario un campo lingüístico importante que debía ser estudiado a profundidad y que sus aportes permitieron en gran medida los estudios posteriores, particularmente los estudios pragmáticos literarios, que se esbozarán a continuación. Si la interpretación de un texto narrativo es un proceso subjetivo habría que explicar, por un lado, cuál es la ontología de "lo literario" y por otro, buscar un camino viable hacia la recepción del texto literario. Lo primero se abordó en los párrafos anteriores, mientras que, lo segundo se desarrollará en el capítulo dos de esta tesis "Comunicación y recepción en el texto literario".

*La pragmática literaria*

La pragmática es una rama de la lingüística que se ocupa de la interpretación del significado en determinado contexto comunicativo. La lingüística moderna inició con los aportes de Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General* y su distinción entre lengua, habla y lenguaje. Sus aportes se centraron principalmente, en explicar la lengua como un sistema de signos que permiten la comunicación, mientras que, la pragmática se centró en estudiar las condiciones de comunicación. En la obra mencionada antes, Saussure explica que la lengua es

> […] a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos […] es una totalidad en sí y un principio de clasificación (1945, 34).

Es imperativo rescatar el carácter social, adquirido y convencional de la lengua, esto quiere decir que, la lengua es una ejecución heredada de la comunidad lingüística en la que el hablante crece. El habla, en cambio:

> es un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1, las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código

> de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2, el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar esas combinaciones" (1945, 38)

En síntesis, el habla es el acto individual de ejecución de ese sistema de signos. Sin embargo, en su capítulo "lingüística de la lengua" y "lingüística del habla", Saussure establece que lengua y habla no pueden estudiarse individualmente.

> La lengua es necesaria para que el habla sea inteligible y produzca todos sus efectos; pero el habla es necesaria para que la lengua se establezca; históricamente el hecho de habla precede siempre. ¿Cómo se le ocurriría a nadie asociar una idea con una imagen verbal, si no se empezara por sorprender tal asociación en un acto de habla? […] por último, el habla es la que hace evolucionar a la lengua: las impresiones recibidas oyendo a los demás son las que modifican nuestros hábitos lingüísticos. Hay, pues, interdependencia de lengua y habla (1945, 64-65).

Los partícipes de este proceso, llamado por Saussure "lingüística del habla", serán receptor, emisor, mensaje y canal comunicativo ─todos estos componentes del circuito del habla─. La lengua y el habla mantienen una relación de dependencia, pues no pueden estudiarse la una sin el otro. Si bien Saussure todavía no habla de pragmática, sus aportes sobre la lingüística del habla fueron los pilares para los estudios posteriores e impulsaron el interés por entender lo que ocurre entre estas figuras: receptor, emisor, contexto y mensaje.

Con este antecedente se entiende que la lengua lleva actos comunicativos complejos que no sólo le corresponden a la gramática, sino a un ámbito de estudio más amplio: la pragmática. En esta disciplina es necesario considerar algunos aspectos que están en el centro de la comunicación, o bien, en el *uso* del lenguaje. A la interpretación de los enunciados dichos en determinado contexto comunicativo hay que sumarle la intención, el mensaje, el principio de cooperación, el habla, el conocimiento del hablante, la decodificación del oyente, entre otras consideraciones que se discutirán más adelante cuando se detallen las corrientes de la pragmática. Hasta ahora, se ratifica que los

emisores y receptores en un acto de comunicación no sólo participan, sino que crean significados, es decir, producen lenguaje.

Dado que los actos de comunicación son tan complejos, existen variadas tradiciones pragmáticas, entre ellas, la filosofía del lenguaje, la pragmática lingüística, la pragmática literaria y la pragmática de la performatividad y actos de habla, entre otras. Por ahora, se ahondará brevemente en las primeras dos y después se explicarán con mayor detalle las últimas. La primera, que tiene su origen en el Círculo Lingüístico de Viena, busca hacer frente al análisis lógico del lenguaje para luego atender a otras categorías que lo configuran, por ejemplo, las presuposiciones y las implicaturas. También, se encarga de trazar algunos conceptos que atraviesan al lenguaje como "referencia" y "verdad", dice Searle en *Actos de habla* (1990) que "La filosofía del lenguaje es el intento de proporcionar descripciones filosóficamente iluminadoras de ciertas características generales del lenguaje, tales como la referencia, la verdad, el significado y la necesidad" (1990, 14). Se menciona a esta como antecedente de la pragmática justo por su carácter autorreflexivo y por su necesidad de centrar las bases del problema de la representación en el lenguaje. La segunda, la pragmática lingüística es la encargada de ofrecer una herramienta del lenguaje a la comunicación literaria. Lleva el adjetivo "lingüística" para diferenciarla de sus otras tradiciones y estudia:

> […] En principio, formas de producir significado que no entran por derecho propio en el dominio de la semántica: el subsistema estudiado por la pragmática no es totalmente lingüístico, es decir, no está siempre inserto en las estructuras de la lengua (1990, 28).

La pragmática, entonces, analiza los fenómenos que ocurren en el lenguaje en uso, es decir, en la comunicación y que no pueden ser vistos desde ámbitos fonéticos, gramáticos ni semánticos, acciones que ocurren en la comunicación entre hablantes como suponer,

implicar e interpretar le competen a la pragmática. Quizá, dos de los aportes necesarios para entender la pragmática son el "Principio de cooperación" de Grice (1975) y, el manual de Levinson *Pragmática* (1983). Grice establece que en todo intercambio comunicativo es necesaria la intervención y cooperación de los interlocutores sin que esto sea un acuerdo explícito. De hecho, el principio de cooperación es un acuerdo implícito entre hablantes que permite el desarrollo exitoso de una conversación. "Haga que su contribución a la conversación sea, en cada momento la requerida por el propósito o la dirección del intercambio comunicativo en el que usted está involucrado" (1975, 45). Grice sentencia pues que el intercambio de información sea recíproco para completar el circuito del habla; además establece cuatro máximas ─proposiciones que favorecen el intercambio de información─ que son: cantidad, calidad, relación y manera. En ese mismo orden, las máximas se refieren a contribuir lo necesario en una conversación, que la contribución sea cierta, que a su vez tenga relevancia con el tema tratado y que se eviten las ambigüedades.

Levinson, por su parte, intenta ofrecer varias definiciones de la pragmática, defendiendo el protagonismo de la disciplina y su importancia en el éxito de una conversación, así afirma que, "la pragmática es el estudio de aquellos principios que explican por qué ciertas oraciones son anómalas o no son enunciados posibles" (1989, 6), con esto busca demostrar que el campo de la pragmática está fuera de la sintaxis y la gramática, y que, ciertos enunciados en determinados contextos comunicativos generan interpretaciones variadas, interpretaciones que están sujetas a sus contextos de enunciación.

Más adelante, continua:

> Otra clase de definición que podría ofrecerse sería que la pragmática es el estudio del lenguaje desde una perspectiva funcional, esto es, que intenta explicar facetas de la estructura lingüística haciendo referencia a influencias

> y causas no-lingüísticas […] la gramática (en el sentido amplio que incluye la fonología, la sintaxis y la semántica) se ocupa de asignar un significado a las formas lingüísticas independientemente del contexto, mientras que la pragmática se ocupa de la posterior interpretación de estas formas en un contexto" (1989, 6-7).

En ello radica la importancia de los estudios pragmáticos, en reparar que los enunciados dichos y/o escritos en un contexto conversacional pueden escaparse o generar relaciones de significación alejadas de su significado gramatical-sintáctico o, dicho de otro modo, alejadas del terreno de la lengua, pues en toda conversación impera, en un primer momento, la información intencional, seguida de la información referencial y finalmente la información codificada. *El sentido* es lo que atraviesa a esta información y está presente en el terreno del habla. Las aportaciones de la pragmática al estudio de lenguaje han dado como resultado identificar que cuando dos hablantes mantienen una conversación no sólo se codifica y decodifica información, sino que en el mensaje están insertas otras cualidades de interacción como la intencionalidad, la presuposición, la cooperación, las implicaciones, las inferencias y el sentido que moderan la interpretación.

Dicho lo anterior, corresponde ahora explicar en qué consiste la pragmática literaria. Un texto literario es ante todo un medio de comunicación, en el que es posible la interacción entre el texto y el receptor. La pragmática literaria se consolida con T. A. Van Dijk y la publicación de "The pragmatics of literary communication" en *Studies in the pragmatics of discourse* (1987) este es un texto clave para entender el cambio entre los estudios narratológicos y los estudios pragmático-literarios. Los narratológicos centran su atención en el análisis de forma, contenido y estructura del texto, lo que implica dejar a un lado el proceso de la recepción, mientras que los pragmáticos demandan la atención en los procesos de comunicación entre el texto literario y el receptor. Para Van Dijk "no sólo son importantes las estructuras del texto literario, sino también sus funciones, así como las condiciones de producción, elaboración, recepción, etc. (1987,

176) de modo que, no está demeritando el trabajo de los estudios narratológicos, sino destacando que no se debe ignorar el fenómeno de comunicación que ocurre en el texto literario gracias a que sus funciones están en interacción con el lector. El autor señala, además, que un texto es, ante todo, un producto cultural y social "se parte del supuesto de que en la comunicación literaria no sólo tenemos un texto, sino de que la producción (y la interpretación) de dicho texto son acciones sociales (1987, 176). Por tal motivo se debe considerar que un texto literario está configurado con otras funciones del lenguaje que no son exclusivas de la literatura y que en la interpretación de un texto literario también participa de manera constructiva el lector quien llega a concretizar sus emociones, experiencias, vivencias y condiciones sociales y culturales. Pero ¿en qué aspectos debe fijarse la pragmática de la comunicación literaria? Van Dijk propone los siguientes:

i) ¿Qué tipo o tipos de acción se llevan a cabo en la producción de textos literarios?
ii) ¿Cuáles son las condiciones de propiedad de dichas acciones?
iii) ¿Cuál es la estructura del contexto en cuyos términos se define la propiedad?
iv) ¿Cómo se relacionan las acciones literarias y su contexto con las estructuras del texto literario? (1987, 178).

Estas son solo cuatro de ocho preguntas que se plantea Van Dijk, y que le sirven para exponer cómo debe entenderse el texto literario como un acto de habla, pues la propuesta de Austin[1] ─que se explicará por extenso en el apartado 1.2─ le sirve a Van Dijk para entender al texto literario como un acto de habla particular, que llamará "macroacto de habla". Por supuesto que el texto de pragmática de la comunicación literaria retoma las

[1] Una serie de conferencias compiladas en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), título original *How to do things with words* en las que se desarrolla la teoría de los actos de habla, en esta se argumenta que al ejecutar un enunciado también se lleva a cabo una acción, pues el lenguaje parte de una intención comunicativa que espera una respuesta perlocutiva.

funciones del lenguaje de Jakobson y parte de la consideración de que el texto literario tiene una función poética presente en su *mensaje*. Pero, no deja de lado las condiciones de producción en las que se enmarca, pues es importante atenderlas. El texto literario es un producto cultural que tiene la intención de ser discutido y valorado:

> Nuestra literatura sigue perteneciendo a la clase en la que también incluimos nuestros chistes, bromas, chistes verdes o canciones. Las diferencias con estos tipos de comunicación, pues, no son tanto pragmáticas cuanto sociales: la literatura ha sido, como ya se ha sugerido, institucionalizada; se publica, los autores gozan de un estatus específico, es reseñada en artículos y revistas especializadas, tiene un lugar en los libros de texto, es discutida, analiza, etc. (1987, 183).

Van Dijk pone a la literatura en un nivel simbólico, cercano a otras manifestaciones del lenguaje como los chistes, refranes y canciones, por otro, señala que la literatura difiere de estas por su institucionalización, pero, esta institucionalización a su vez permite la apertura del texto literario hacia la interpretación, la obra entonces es intervenida por el lector y la crítica, el ejercicio de la interpretación es proteico pues es inacabado, sin embargo, no debe dejarse a un lado que la interpretación del texto literario debe darse en el macronivel, es decir, en el texto literario entendido como un todo. El autor dice insiste al respecto:

> Debería recordarse brevemente que la función pragmática de los textos literarios tal como se ha expuesto anteriormente sólo se ha definido en el macronivel. Esto es, el texto solamente posee una función "literaria" cuando es considerado como un todo. Puede muy bien darse el caso de que en el micronivel de las respectivas oraciones se ejecuten otros actos de habla, como, por ejemplo, afirmaciones, preguntas, peticiones, etc. (1987, 186).

Así la pragmática literaria se encargará de ayudar al análisis y la discusión entre el texto, entendido como un mensaje total, y el lector─ receptor quien no sólo decodificará la función y la intención del texto, sino que lo hará bajo la condición de verosimilitud, una de las cualidades más representativas del texto literario. Para recapitular, estos son los

aspectos que la pragmática atenderá en el texto literario: 1) apreciación, 2) recepción, 3) conocimiento y reconocimiento y, finalmente 4) perspectiva. Dos aspectos más de suma relevancia son el concepto de *macro* y *micro* estructura del texto literario que seexplicarán en el siguiente capítulo.

Es innegable hasta aquí que, si bien los estudios narratológicos y pragmáticos son distintos, tienen encuentros importantes. La narratología aportó *categorías* de análisis que son esenciales en el estudio del texto literario, mientras que, la pragmática aportó *procesos, esta última* sumó aportes significativos a los estudios narratológicos al considerar al texto como un lugar de encuentro, dinamismo y de intercambio entre texto, lector y mensaje. La narratología se fijó en los elementos formales y estructurales del texto, la pragmática literaria en los procesos comunicativos y de interpretación. Este recorrido de la teoría literaria permitió nuevos enfoques y perspectivas sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX y le dio la bienvenida a otras escuelas y tradiciones como el posestructuralismo, las estéticas de la recepción, la teoría poscolonial, entre otras.

## 1.2 La literatura y los actos de habla

La pragmática de la performatividad y los actos tiene su auge con la publicación del libro *How to do things with words* (1962) ─título original─ de J. L. Austin, el libro recoge doce conferencias pronunciadas en Harvard en las que esboza su teoría de los actos de habla. La relevancia de las conferencias radica en la importancia de atender a las acciones que desempeñamos al ejecutar nuestro lenguaje natural. En el lenguaje hay intenciones y funciones que obligan a los hablantes a actuar de determinada manera y, por ende, se demuestra que esos enunciados no pertenecen a un nivel descriptivo del lenguaje. Es importante atender a la teoría de los actos de habla en este trabajo de tesis porque permite interpretar los textos literarios elegidos como macro actos de habla configurados con

espacios vacíos, estructuras de intermedialidad y perspectivas esquemáticas que requieren ser atendidas por el lector.

Cualquier producción de texto ya sea oral o escrita está construida por un mensaje, el mensaje a su vez se formula con enunciados que se construyen a partir de consideraciones ortográficas, sintácticas, semánticas y pragmáticas. Se puede decir que, las primeras dos corresponden a una lógica de normas y ordenamientos preestablecidos, mientras que las últimas responden a un nivel de ejecución, de intenciones y sentidos. Austin afirma que "a menudo, también usamos expresiones en modos que, por lo menos, están más allá del ámbito de la gramática tradicional" (47, 1962) los enunciados al ser emitidos por los hablantes indican en qué condiciones y bajo qué intenciones debe atenderse el sentido de estos. Para distinguirlos, Austin los identifica como "realizativos" porque son enunciados que desde un punto de vista puramente gramatical utilizan la primera persona del singular y la conjugación en indicativo de la voz activa (31, 1962). Pero, más allá de sus cualidades gramaticales es fundamental resaltar el carácter performativo de algunos enunciados, una cualidad que no sólo se configura desde lo gramatical, sino desde la intención del hablante. Por otro lado, estos enunciados se distinguen de otros porque:

A) No "describen" o "registran" nada, y no son "verdaderos o falsos"; y
B) El acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo (49, 1962).

El inciso *A* se refiere a que los enunciados realizativos no están funcionando como certificados de la realidad, por tanto, no pueden ser comprobados, mientras que, en el inciso *B* se explica que el hablante al momento de expresar el enunciado realizativo está a su vez ejecutando una acción puesto que tiene la facultad de hacerlo, por ejemplo, nombrar, bautizar y prometer. Así, los enunciados se pueden estudiar como actos de habla

ya que están llevando a cabo acciones que dinamizan el triángulo de la comunicación pues obligan a sus receptores a actuar de determinada manera. Más adelante, Austin explica cuál es la importancia de diferenciar entre los realizativos y otros tipos de enunciados.

> ¿Cómo llamaremos a una oración o a una expresión de este tipo? Propongo denominarla oración realizativa o expresión realizativa, o para abreviar, un "realizativo" […] deriva, por supuesto de "realizar", que es el verbo usual que se antepone al sustantivo "acción". Indica que emitir la expresión es realizar una acción y que está no se concibe normalmente como el mero decir algo (51, 1962).

Austin sugiere que tanto una oración ─desde el punto de vista sintáctico─ como una simple expresión pueden formar actos de habla siempre y cuando tengan la cualidad realizativa, ya sea por la conjugación en indicativo o por expresiones contractuales como "te apuesto que" o "declaro que..." (51, 1962), estos enunciados promueven una transacción de significados y de respuestas que van más allá de lo verbal, pero, es importante reconocer que la respuesta puede ser contraria a la que el hablante esperaba, pues en todo proceso de comunicación puede haber fallas.

> Lo primero que hay que recordar es que, como al emitir nuestros realizativos, estamos sin duda y en un sentido correcto "realizando acciones", entonces, en cuanto tales, esas acciones estarán expuestas a toda gama de deficiencias a las que están expuestas las acciones en general […] En otras palabras, las acciones en general (aunque no todas) están expuestas a ser realizadas por la fuerza, o por accidente o debido a este o a aquel tipo de error, o en otras circunstancias que permitirán calificarlas de no intencionales (66, 1962).

Lo anterior quiere decir que, en todo proceso de comunicación puede haber errores de comprensión en la recepción de los actos de habla puesto que no se debe olvidar que la unidad mínima del lenguaje es el signo lingüístico y este mantiene una relación arbitraria entre significado y significante. Es posible entonces que, un acto de habla sea

asumido, rechazado o contradicho, entre múltiples posibilidades más, pues el lenguaje acontece dependiendo de las intenciones de los hablantes, sin embargo, que un acto de habla genere una respuesta "no intencional" no significa que el proceso de comunicación se agote, es probable que el mensaje sea reformulado por el hablante y dicho nuevamente. Esta concepción del lenguaje en el marco de la pragmática resultó una visión renovada en el siglo XX pues generó otro camino a discutir apartado de la tradición del lenguaje vista desde la filosofía. En este último camino, muchos fueron los textos que partieron delas preguntas ¿Se puede captar la naturaleza de lo real y expresarlo por medio del lenguaje? (Platón), ¿El lenguaje es el medio de expresión del hombre o el hombre es el medio de expresión del lenguaje? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades? (Nietzsche), ¿No será que la lengua se comunica a sí misma y que las cosas hablan a través del hombre? (Benjamin) o, si el lenguaje estructura y ordena el pensamiento ¿media la palabra cuando estamos construyendo sentido? (Derridá) En el camino de la pragmática, se atienden a preguntas del tipo ¿Cómo construimos el sentidoen el texto? ¿Por qué el sentido de un enunciado puede variar en el contexto comunicativosi las palabras permanecen igual? Si los textos (literarios o no) son portadores de significados ¿Cómo le hacen para contener esas significaciones? Y, para que los significados de los textos se refuncionalicen ¿Es necesario el proceso de lectura? ¿Cómoes posible que al expresar enunciados hagamos cosas? Wittgenstein, por ejemplo, demostró la cercanía entre estos dos caminos al sostener que el lenguaje es el método parallegar al conocimiento y que "es importante comprender el funcionamiento del lenguaje ordinario porque, básicamente, los problemas filosóficos nacen de confusiones e incomprensiones en el uso de este (25, 1962). Dos caminos que si bien pertenecen a tradiciones distintas no se pueden negar sus encuentros significativos ni tampoco negar

que sus aportes han permitido generar nuevas discusiones y entender muchas de nuestras manifestaciones literarias y artísticas.

Searle en 1980 hizo una revisión de los postulados de Austin y sumó a la teoría algunas consideraciones de gran relevancia en tanto a la estructura y la referencia en los actos de habla. Pero ¿Por qué a un filósofo del lenguaje como Searle le interesaba ahondar en el estudio de los actos de habla? en las primeras hojas de su obra *Actos de habla* dice que:

> La razón para concentrarse en el estudio de los actos de habla es, simplemente, ésta: toda comunicación lingüística incluye actos lingüísticos. La unidad de la comunicación lingüística no es, como se ha supuesto generalmente, el símbolo, palabra, oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien la producción o emisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla […] Más precisamente, la producción o emisión de una oración-instancia bajo ciertas condiciones constituye un acto de habla, y los actos de habla son unidades básicas o mínimas de la comunicación lingüística (26, 1980).

Lo que se asume en esta cita es que en el circuito de la comunicación antes de la codificación del mensaje hay una intención previa que el hablante oculta y/o resguarda en su mensaje, por tanto, la unidad mínima de la comunicación no es el signo lingüístico, sino un proceso intrínseco y complejo. Cuando en el apartado anterior ─el 1.1─ se hablaba del circuito de la comunicación de Jakobson se explicaba que un emisor produce su mensaje a partir de referencias configuradas en el código, referencias que ─dicho sea de paso─ pertenecen al mundo físico actual y al mundo posible, es decir, referencias que se adquieren de la realidad y de la ficción, luego, el mensaje atraviesa un canal comunicativo y llega al receptor quien es el encargado de decodificar el mensaje y mandarlo a su mundo de referencias, de este modo, el circuito del habla se completa y se repite en tanto la comunicación siga fluyendo. La teoría de los actos de habla aporta al

menos, tres reflexiones en torno a este circuito y son las siguientes. La primera es que antes de que el receptor elija el código en el que configura su mensaje hay una necesidad comunicativa ─no confundir con función─, es decir, una motivación por la cual el emisor manda su mensaje al receptor. La segunda es que cuando el emisor configura ciertos enunciados como prometer y declarar ejecuta una acción, es decir hay un acto performativo en tanto se está realizando lo que se dice. Mientras que, la tercera reflexión es que el emisor al ejecutar un acto de habla está anticipando la respuesta y/o la acción que su receptor tendrá y ante esta anticipación ordena su mensaje de determinada manera, con el fin de recibir la respuesta que espera. Esta última reflexión es imperativa para atender el mensaje en el texto literario. En el proceso de comunicación entre texto literario y lector el mensaje está configurado, además, con una función, esta es la función poética. La función poética privilegia el mensaje en su afán de enfatizarlo y embellecerlo promoviendo la creación de estructuras y figuras que se alejan de la norma con el propósito de generar un efecto estético en el lector (destinatario), lo interesante de estudiar a la literatura como un macroacto de habla es que se puede evidenciar que el texto literario proyecta los escenarios de significación de modo tal que anticipa y/o encamina la interpretación del lector, pero, lo más relevante quizá sea que el texto literario es consciente de que su alcance perlocutivo pueda variar con el paso del tiempo. Pero ¿cómo, entonces, es posible que el texto literario anticipe y/o condicione la interpretación del lector? Vodicka en su texto "The history of the Echo of literary works" que forma parte de *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (1942) señala la importancia del "encuentro" entre lector y texto literario a partir del concepto de "concretización" de Ingarden

> Si consideramos la condición histórica de la estructura tal y como está contenida en la obra, por un lado, y la secuencia de desarrollo del cambio de la norma literaria por otro, nos damos cuenta del hecho de que no sólo los

> pasajes insuficientemente explícitos, sino también el efecto estético de la obra como totalidad, y por tanto también su concretización, están sometidos a cambio constante. Tan pronto como la obra es percibida sobre la base de su integración en otro contexto (un cambio del estado lingüístico, otras exigencias literarias, una estructura social cambiada, una nueva serie de valores espirituales y prácticos), aquellas cualidades de la obra que antes no habían sido percibidas como estéticamente efectivas son entonces cuando pueden serlo, así que una evaluación positiva se puede basar en razones completamente opuestas (Vodicka 1942, 79)

La literatura también considera que sus circunstancias de comunicación dependen del contexto de interpretación. El texto en su acto locucionarios el responsable de preconfigurar sentidos que el lector "concretizará", lo mismo ocurre con la obra literaria pensada como una totalidad sometida a los cambios canónicos y al devenir de los movimientos artísticos. Su calidad como texto literario será comprobada cuando supere la prueba del tiempo y logre comunicarse no sólo con su generación sino con generaciones de lectores que no sean contemporáneas a este.

Ahora bien, al hablar de actos de habla no basta con diferenciar entre un acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo, es preciso considerar de qué manera una teoría de los actos de habla contribuye a ahondar en las implicaciones de sentido que se generan en la producción de significados y cómo estas dinamizan el proceso de comunicación. Al considerar el texto literario como un macro acto de habla se puede estudiar que a medida que el texto configura ciertas intenciones estructurales y significantes se producen ciertos efectos de recepción y que, además, el texto puede estar ya anticipando el tipo de lector que necesita para configurar el sentido de la obra literaria. Esto se aclarará más adelante, una vez que se haya descrito la clasificación de los actos de habla y la idea de "macroacto" de Van Dijk.

Austin distingue tres actos de habla: el locutivo, ilocutivo y perlocutivo. El primer acto, locutivo, se refiere al acto de emitir oraciones, esta emisión consta de tres operaciones: el acto fónico, que como su nombre indica consta de la articulación de sonidos, el acto fático, que consta de la emisión de palabras con una estructura gramatical lógica y, el acto rético, en el que se encuentra la semántica de la estructura gramatical. El segundo acto, el ilocutivo hace referencia a la intención del emisor que está implícita en el enunciado, es decir, lo que el hablante realmente quiere decir, cuál fue su motivo. Finalmente, el tercer acto, perlocutivo, se refiere al efecto que produce en el receptor el enunciado. Es entonces la respuesta al este. Austin señala las diferencias entre un acto y otro en la conferencia número VII: "llamo al acto de 'decir algo' en esta acepción plena y normal [de] realizar un acto locucionario" (141), en tanto al ilocutivo establece que:

> Para determinar qué acto ilocucionario estamos realizando, tenemos que determinar de qué manera estamos usando la locución […] formulando una advertencia, anunciando un veredicto o propósito, dictando sentencia, concertando una entrevista, o haciendo una exhortación o una crítica, haciendo una identificación o una descripción (145-146).

Lo que demuestra que tras cualquier enunciación habrá una motivación precargarda en el mensaje que espera obtener una determinada respuesta; finalmente, es en el acto perlocucionario donde ocurre la respuesta, en este se observa si el receptor actúa de acuerdo con las expectativas que tenía el emisor o si el receptor no interpreta el sentido con el que el acto cargaba.

> Bastante a menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos […] llamaremos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto perlocucionario (148).

Aunque Austin se rehusaba a que su teoría fuera utilizada en el análisis literario, no se puede negar la utilidad de esta tanto en el proceso de construcción del texto como en el de recepción, tanto Van Dijk como Ricoeur vieron las posibilidades. Austin no cree viable el análisis de los textos literarios a partir de los actos de habla porque

> Hay usos "parásitos" del lenguaje, que no son "en serio", o no constituyen su "uso normal o pleno". Pueden estar suspendidas las condiciones normales de referencia, o puede estar ausente todo intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, todo intento de obtener que mi interlocutor haga algo (151).

Ya se verá en el desarrollo de la tesis que no es verdad que el texto literario no configure actos perlocucionarios, de hecho, si tiene la autonomía de pensar en un lector implícito es porque de cierta manera se espera también que este lector concretice las intuiciones que el texto guarda en sus líneas. Pero, para Austin el acto de leer un libro no correspondería a un acto de comunicación real puesto que el acto locutivo llegó al lector de forma impresa una vez que el texto fue publicado por lo que no hay un intercambio presencial de información. En el análisis de este trabajo de investigación se verá que pese a la distancia temporal entre el lector y el texto sí hay un intercambio de significaciones.

Hasta aquí se ha visto que la pragmática literaria defiende que la literatura puede estudiarse como una forma de comunicación y, por tanto, como un acto de habla especial. Existe otro autor que encuentra ventajas significativas al atender a la literatura como acto de habla. Este es Richard Ohmann quien advierten que al estudiar la literatura como acto de habla lo que se privilegia es el discurso. Así, se propuso reformular el concepto de Literatura:

> El hecho de que una obra literaria sea una estructura mental, por el hecho de ser una estructura lingüística, me lleva a dar el siguiente paso. Entre las muchas cosas que puede ser una obra literaria, es sin duda alguna (y ellos es importante) una cosa hecha de lenguaje. Para ser más concretos es un discurso en el más amplio sentido del término, que incluye todos los 'trozos' de habla

> y de escritura emitidos sin interrupción por un hablante o escritor individual […] el discurso es el género de la literatura" (1987, 15).

Las líneas anteriores fueron escritas por Ohmann en su búsqueda por realizar una definición de "literatura" que estuviera alejada de la teoría literaria, esto porque le parece que las definiciones de literatura se centran en la forma y contenido y dejan fuera un fenómeno importante que atender, este es su capacidad comunicativa. Aunque corta, la definición que Ohmann hace de la literatura es acertada pues, en efecto, el discurso literario reproduce las formas de habla (este rasgo puede verse en los diálogos de los personajes) y de escritura (rasgo en el que predominan condiciones estilísticas), sin embargo, no debe asumirse que su trabajo promueve un análisis de los enunciados de determinada obra literaria, pues este ejercicio sería interminable y puramente descriptivo, lo que promueve es dar parte del modo en que el lector se relaciona con la literatura, asumiendo un papel de partícipe en "la construcción imaginaria de un mundo" (1987, 33)

> De un modo especifico, una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc. Así cabría decir que la obra literaria es mimética también en un sentido amplio: "imita" no sólo una acción (término de Aristóteles), sino también una localización imaginaria, vagamente especificada, para sus cuasi actos de habla (1987, 29).

El papel del lector será el de decodificar para interpretar el sentido del texto y en esta labor hace uso de sus competencias de lenguaje y su imaginación, el lector experimenta la perlocución del texto. Teniendo en cuenta lo anterior, el texto literario necesita comunicarse con lo extratextual para potenciar su dinámica semiótica y dar paso a la apreciación y luego al encuentro entre obra y lector. De hecho, el contenido del texto

es perceptible gracias a encuentros diversos entre los signos internos y externos de la obra y las intervenciones del lector.

Al inicio de su texto *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1995) Ricoeur manifiesta que los resultados a los que llega su discusión en torno al problema del lenguaje no serían posibles sin los avances de la lingüística moderna (15) Luego de hacer una revisión de las aportaciones del lenguaje que van desde Durkheim, Saussure y Wittgenstein advierte que:

> El lenguaje ya no aparece como la mediación entre mentes y cosas. Constituye un mundo en sí mismo, dentro del cual cada elemento sólo se refiere a elementos del mismo sistema, gracias a la interacción de oposiciones y diferencias constitutivas del sistema (1995, 20).

Es decir, que el lenguaje es un sistema que se basta a sí mismo y que es, además, proteico. Todo esto en el marco de las problemáticas que quiere sostener en los cuatro ensayos que conforman este título, en este concluye que "la distinción entre semántica y semiótica es la clave para abordar el problema total del lenguaje" y que "el discurso es el acontecimiento del lenguaje" (22-23). En esta última es clara su cercanía con la teoría de Austin y su inquietud principal respecto a la teoría de los actos de habla se centra en descifrar lo siguiente:

> ¿Cómo puede el carácter del discurso, que ha de ser de constatación o de ejecución, ya sea un acto de declarar algo o de ordenar, desear, prometer o advertir algo, ser comunicado o entendido? Planteado más radicalmente, ¿podemos comunicar el acto de habla como un acto ilocutivo? (1995, 31).

Al menos, en el terreno de la literatura y la poesía sí, esta pregunta la contesta páginas más adelante gracias a sus aportes sobre la metáfora y el símbolo. Para Ricoeur una teoría de la interpretación debe atender a la metáfora y al símbolo para determinar de qué manera a) un texto literario es excedente de sentido y b) si la literatura opera un

lenguaje hipotético (73) más no por ello inferior, pues el texto literario en sus múltiples configuraciones de lo simbólico permite dar lugar a "nuevas formas de ser en el mundo, de vivir en él y de proyectarle nuestras posibilidades más profundamente íntimas (1995, 73). De modo que esta configuración hipotética del lenguaje en el texto permite nuevas experiencias que cosechan en el texto y se trasladan a lo simbólico:

> Para concluir esta discusión de la dialéctica entre acontecimiento y sentido, podemos decir que el lenguaje es en sí el proceso por el cual la experiencia privada se hace pública. El lenguaje es la exteriorización gracias a la cual una impresión se trasciende y se convierte en una expresión o, en otras palabras, la transformación de lo psíquico en lo noético (33).

En este sentido, siempre habrá un excedente de sentido en el texto literario que posibilita la intervención del lector, tal intervención consiste en resolver la forma del texto, sus sentidos y funciones, así como sus intenciones, permitir la suspensión referencial del mundo en aras de la reescritura del mundo ficcionalizado y resolver la interpretación del texto literario

En el siguiente capítulo de esta tesis "comunicación y recepción en el texto literario" se verá de qué manera el concepto de macroestructura funciona para entender el texto literario como un acto de comunicación qué dinamiza el encuentro entre texto-lector, sumado a esto será necesario atender a las estéticas de la recepción para entender de qué manera el lector participa en la interpretación de un texto, concretando los sentidos de la obra.

# Capítulo 2: Comunicación y recepción en el texto literario

## 2.1 Macroestructura y microestructura según Van Dijk

En este capítulo se responderá a la pregunta ¿Qué acciones se llevan a cabo en la recepción e interpretación del texto literario? Para ello se delimitará que acciones ocurren en el nivel funcional y estructural del texto para luego, explicar cómo se relacionan las acciones comunicativas con las estructuras del texto literario. El enfoque a estos planteamientos partirá ─principalmente de dos textos─ *Estructuras y funciones del discurso* (1980) y *Pragmática y comunicación literaria* (1987) de Van Dijk. Luego, siguiendo el planteamiento inicial, en el apartado 2.2 de este capítulo, se revisará la reflexión hermenéutica y fenomenológica de Paul Ricoeur con el objetivo de ampliar la pregunta detonadora hacia ¿Qué acciones ocurren en la construcción y la interpretación de un texto literario y de qué manera contribuye a la construcción de un sujeto capaz de interactuar con el mundo del texto? No se debe ignorar que Ricoeur propone abordar estos cuestionamientos desde las categorías de tiempo, acción y metáfora el vínculo entre texto y acción. Finalmente, En la tercera parte del capítulo, el 2.3 se tomarán en cuenta los aportes de la *estética de la recepción* para dar cuenta de las interacciones que ocurren entre texto y lector y así describir el proceso mediante el cual el lector se une al texto partiendo de los "espacios vacíos" que encuentra en la narración. Su intervenciónconsiste, por un lado, en reconstruir los sentidos implícitos que no están dichos en esta y,por otro lado, abordar los códigos y criterios que el lector transgrede tanto como las normas que cuestiona para lograr acercarse al texto.

*¿Qué acciones se llevan a cabo en la producción y recepción de textos literarios?*

Uno de los primeros autores en señalar la comunicación en el texto literario y utilizar a la pragmática como una herramienta de análisis fue Van Dijk con la publicación de dos textos, uno *Pragmática de la comunicación literaria* (1987), en el que se reúnen nueve trabajos que oscilan entre dos propuestas de análisis, en una, se estudia a la literatura en el marco de las teorías de los actos de habla y en otra, se estudia a la literatura en el marco de la teoría de la comunicación, ambos caminos llegan a conclusiones similares: la literatura tiene un alcance perlocutivo importante y puede formar parte de la teoría del discurso porque se debe dar cuenta de sus funciones, su naturaleza y su recepción. En el segundo título *Estructuras y funciones del discurso* (1980) a través de seis conferencias, Van Dijk esboza la utilidad de la pragmática y de la gramática del texto para atender a las cuestiones de fondo y forma en la obra literaria, entendida esta como discurso.

Pero ¿Por qué es necesaria la inclusión de la pragmática a los estudios literarios? En el capítulo anterior se habló de la apertura de los estudios literarios hacia otras ramas del lenguaje, inclusión que se debe particularmente a dos motivaciones, primero porque a mediados del siglo anterior hubo una gran inclinación a los estudios interdisciplinarios y segundo porque fueron evidentes carencias teóricas y epistemológicas que dieran cuenta del proceso de comunicación que se da en la lectura del texto literario. La mayoría de los estudios daba cuenta de lo que acontece en el fondo y la forma del texto literario sin considerar la figura del lector, pieza clave en la recepción e interpretación del texto.

Para inaugurar esta discusión, es importante considerar que para la pragmática literaria un texto con fines estéticos como el literario carece de fuerza ilocucionaria ─Austin lo anticipaba en *How to do things with words* (p. 56)─ porque sus condiciones de comunicación son "ficticias", además, tanto Austin como Searle ejemplificaban su teoría con enunciados simples enmarcados en un acto de comunicación tradicional,

mientras que, las obras literarias son textos complejos, no sólo porque corresponden a una dimensión mayor de análisis pues una obra literaria no sólo es la suma de muchos enunciados, sino porque esos enunciados bien podrían corresponder cada uno a un acto de habla de distinta clase. Por ello, Van Dijk decide estudiar al texto literario como "macroactos" de habla. En el texto *Pragmática y comunicación literaria* (1987) Richard Ohmann considera que el texto literario sí tiene actos ilocutivos pero miméticos:

> Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética […] una obra literaria imita intencionalmente (o relata) una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos (1987, 28-29).

Ya se tratará de responder hacia el final de esta discusión si esos actos ilocucionarios miméticos no resultan ser más significativos que los tradicionales pues superan la prueba del tiempo. Es evidente que la interpretación de un texto literario ocurre hasta que inicia el proceso de lectura, es decir, el discurso literario se actualiza hasta que es leído, hay una temporalidad importante que destacar allí pues será el lector el encargado de darle vigencia al discurso, pero, para que esto ocurra, el texto literario debe estar bien cimentado en sus microestructuras de modo que el acto ilocucionario -aunque mimético- no sólo conserve su intención, sino que repercuta en el plano del contenido que se expresa en el texto para que la participación del lector sea mayor. Así el lector no sólo lo interpreta reconstruyendo las proposiciones intencionales del texto, sino que lo aprehende pues confronta el mundo narrado con su experiencia del mundo real. Más adelante se desarrollará más ampliamente esta idea con las *estéticas de la recepción.*

Otra distinción fundamental es que Austin y Searle prestaban exclusiva atención a la comunicación oral, por supuesto que, la literatura moderna es recibida de forma

escrita. Con esto en mente, este primer acercamiento busca no sólo dar cuenta del hecho literario, sino de sucesos pragmáticos mucho más complejos que ocurren en la relación ficción-lector. Para atender, entonces, a los procesos pragmáticos que se dan entre el texto literario y el receptor se debe partir del pacto de ficción, este primer acuerdo implícito en el que el lector decide comenzar a leer el texto y creer todo lo narrado como posible bajo las condiciones de verosimilitud. A partir de aquí comienzan a ser evidentes las acciones que suceden en el proceso de comunicación texto-lector: 1) el texto literario ha asumido que habrá un lector y configurará sus actos ilocucionarios para este lector implícito, si bien es imposible que el texto literario sepa qué tipo de lector decodificará el mensaje sí que le plantea ciertas condiciones de interpretación tanto estructurales como funcionales, Pérez Esáin en el artículo "El pacto literario como lugar de encuentro" (2013) señala al respecto del lector implícito lo siguiente

> Ese lector es implícito al discurso, se encuentra dentro de él como un tú al que el autor ha decidido contar su historia. En el momento de la escritura se firma así un pacto entre el autor real y lector implícito que hasta cierto punto mediatiza la lectura. La actualización del pacto supone la emergencia de una gran cantidad convenciones que se actualizan. Participar en el discurso es poner en marcha nuestra entera conciencia de las instituciones, vínculos sociales, obligaciones, responsabilidades, modales y ceremonias (2013, 26).

Participar en el discurso literario es la siguiente acción, puesto que 2) el lector acepta el pacto de ficción, por tanto, 3) la actualización de este pacto durante su proceso de lectura será otra de las acciones que lleva a cabo el lector, pues bien, puede decidir no continuar con su proceso de lectura. Por otro lado, así como hay un lector implícito también hay un autor implícito que es reconstruíble durante la lectura:

> Al igual que el autor implícito, el lector implícito puede estar o no en el texto y es reconstruíble a través del proceso de lectura. A diferencia del autor implícito, el lector implícito se encuentra permanentemente presente en la mente del autor real hasta el punto de convertirse en uno de los factores que

> dirigen su actividad. Este tipo de lector es tanto una realización interna del texto como su actualización operada a través del acto de lectura. No obstante, estas dos figuras no se hallan presentes en el texto en el mismo nivel que los personajes o que narrador en una novela, pero se actualizan por medio del pacto cada vez que la obra literaria, sea en su creación o en su recepción se convierte en discurso literario (2013, 27).

Lo anterior refiere que tanto autor y lector implícito no pueden ser detectados en la narración textual, sino en el discurso, por supuesto que hay casos de autoficcionalidad[2], pero esa es otra discusión. En tanto, aunque el lector identifique la figura del autor es imposible que se comunique con este, 4) la comunicación se da con el texto literario, el lector real sostiene el proceso de comunicación a través de él o los narradores y es él ─el lector─ quien recibe los actos de habla.

> Partiendo de estos actos, el lector puede sacar inferencias de muchos tipos: quién es el hablante, qué papeles desempeña, en qué tipo de sociedad vive, si es digno de confianza, qué tipo de relación intenta establecer entre él mismo y su oyente o lector, en qué acciones no verbales se encuentra supuestamente implicado y así sucesivamente. El lector hace esos juicios, en gran medida, haciendo actuar su conocimiento tácito sobre las condiciones de realización de los actos ilocutivos (1987, 45-46).

En otros términos, el lector al posibilitar la comunicación literaria da paso a su conocimiento del mundo e interpreta los actos de habla que recibe, estos lo llevan a emitir opiniones y juicios que no son ni apresurados ni urgentes, pues nunca llegan a delimitarse, al contrario, se van construyendo paralelo a la narración. Además, es el lector quien configura las intuiciones de estos actos de habla, en el habla real el receptor cuenta con otros recursos que le ayudan a la interpretación del mensaje, como la respuesta a su enunciación y la comunicación no verbal, en cambio, en su proceso de lectura, el lector tiene que ser más participativo, tiene que hacer uso de sus facultades perceptivas y cognitivas, así como de su capacidad crítica para hacer posible la interpretación. Esto lo

[2] Para entender cómo se construye el discurso autoficcional consultar Casas, Ana. "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias." *La obsesión del yo*. Vervuert Verlagsgesellschaft, 2010. 193-212.

lleva a la siguiente operación, 5) la participación emotiva o sencillamente, la evocación de las emociones. Diversos estudios sugieren que la literatura tiene la capacidad de generar lectores críticos y empáticos ante situaciones diversas de la vida real, también, se ha demostrado desde los estudios literarios que el lector cumple un rol de suma importancia en la interpretación de un texto[3]. Estos estudios van desde la teoría literaria, la pragmática literaria y los estudios cognitivos. La evocación de los sentimientos es fundamental para lograr interpretar la trama de los textos narrativos, en el texto "The affective value of fiction: presenting and evoking emotions" se sugiere que:

> Gauging and responding to the characters emotions is important for understanding the plots of novels, which are often driven by the conflicting desires of the characters. Readers' emotions are also evoked by reading works in which there is no explicit depiction of the character's emotions. Empirical studies have demostrated that reads supply the emotions implied in a story, irrespective of whether these are thematised or not. This has, again, been recognised by authors and critics before it was empirically tested (2017, 39).

Las emociones están presentes en los actos enunciativos de los personajes, que son, evidentemente, recibidos por el lector en su proceso de lectura, al tiempo que decodifica las emociones de los personajes evoca las propias, así cosecha su experiencia

[3] Véase Hirsch, E. D. "Objective Interpretation." *PMLA*, vol. 75, no. 4, Modern Language Association, 1960, pp. 463–79, https://doi.org/10.2307/460609. En este artículo se defiende que todo texto literario es, en principio, comunicable y que es la crítica quien se encarga de inaugurar dicha la comunicación, además, todo texto literario propositivo posibilita una autocrítica que lleva al lector a la interpretación. Por otro lado, el artículo busca contrastar el ejercicio de la crítica frente al interpretativo, el primero se encarga de los significados textuales e implícitos en el texto, el segundo de los significados relevantes del texto que concuerdan con valores estéticos. En otro texto, Hasley, Louis. "THE INTERPRETATION OF BELIEFS IN LITERATURE." *CLA Journal*, vol. 5, no. 2, College Language Association, 1961, pp. 95–105, http://www.jstor.org/stable/44328142 resalta la importancia de un escritor crítico que logre sentar en el texto las bases intuitivas para que el lector logre juicios más objetivos frente a un texto ontológicamente subjetivo. En el último que señalaré, Nünning, Vera. "The Affective Value of Fiction: Presenting and Evoking Emotions." *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, edited by Ingeborg Jandl et al., Transcript Verlag, 2017, pp. 29–54, https://doi.org/10.2307/j.ctv1wxt3t.5, se habla de cómo las emociones suscitas por el lector frente a un texto ficticio han atraído la atención de diversas disciplinas como la filosofía, la psicología, y la neurociencia pues estas no terminan en el acto lector, sino que se manifiestan posteriormente y tienen una influencia positiva en los procesos cognitivos.

de lo leído. Esto ocurre gracias a que el lector pone pausa a su mundo real para asumir el mundo ficticio narrado, a su vez, el sumergirse en este le permite ser más receptivo ante la trama, incluso, se ha demostrado que, posterior a su proceso de lectura, el lector es capaz de evocar esas emociones y logra realizar asociaciones afectivas y culturales entre lo leído y lo vivido. Finalmente, las emociones provocadas por los textos narrativos no sólo son más intensas, sino provechosas, pues al enfrentar al lector a situaciones en las que quizá nunca se haya enfrentado le otorga la empatía para afrontarlas con un impacto distinto o bien, a analizar una misma situación desde distintos ángulos:

> The shift between focalizers often implies a shift between empathically following the characters 'thoughts and actions on the one hand, and a critical distance to the character on the other. Especially in multiperspective novels which show the events from the point of view of several characters, readers are induced to alternately take several -often contradictory- perspectives on the same situation. Reading fiction practices the ability to recognise affiliations and contrast between different perspective and to relate them to each other (2017, 48).

La cita anterior demuestra que el impacto de la literatura en el lector es profundo y que lo lleva incluso a generar intuiciones emotivas respecto a los sentimientos de los otros, así como a generar intuiciones de estructuras y sentidos, que son las últimas acciones comunicativas que se analizarán en este apartado.

Se espera también que la lectura evoque un placer, justo como Barthes lo suscitaba en "Sobre la lectura" (1987), la lectura debe ser lúdica pues posibilita en el lector el placer por las palabras y el placer por la escritura (p.37), el proceso de lectura lleva al lector, según Barthes a una reconstrucción fuera del texto pues lo motiva a elaborar asociaciones a propósito de la forma simbólica del texto. De modo que, las emociones al vincularse con las microestructuras generan una lectura heterogénea, pero no por ello desorganizada, el lector necesita de esas macroestructuras para asumir el texto. En este sentido, la

siguiente acción comunicativa que se realiza en la lectura es la 6) decodificación de las micro y macroestructuras, líneas más adelante se desarrollará por extenso en qué consisten, pero sí que es necesario resaltar su importancia para que exista un límite estructural. El lector puede darle rienda suelta a su interpretación e incluso a su intervención con el texto sin salirse de estos límites estructurales. Así se lleva al lector a uno de los escenarios más gratificantes de su proceso, este es 7) la configuración de sentidos, si bien este punto se desarrollará por extenso en el siguiente inciso 2.2 se adelanta aquí que el texto literario es el encargado de construir estructuras sintáctico-semánticas cargadas de sentido que se extienden hacia el receptor para que él las configure, ¿Cómo lo logra? El lector asume el universo referenciado y lo yuxtapone a su experiencia de mundo, así sostiene una relación con el texto, en tanto este ofrece sus estructuras, el lector las deconstruye y cosecha los "sentidos" semántico e interpretativos del texto. En resumen, estas son los ocho puntos que manifiestan la comunicación entre texto literario y lector que la pragmática literaria permite profundizar:

1. Preconfiguración de un lector implícito (quien será el encargado de decodificar los actos de habla)
2. El pacto de ficción
3. La actualización del pacto
4. El proceso de comunicación (texto-lector)
5. La evocación de sentimientos
6. La decodificación de micro y macroestructuras
7. La configuración de sentidos (concreciones)
8. La intertextualidad

La intertextualidad (8) es un término propuesto por Julia Kristeva en "Word, Dialogue and Novel" (1986), aunque no es un término gestado en la pragmática, sino en los estudios

posestructuralistas literarios el término da cuenta de la comunicación tácita que se da en los textos literarios que pertenecen a la misma tradición. La definición de Kristeva es la siguiente "a Mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces thar of intersubjectivity, and poetic language in read as at least double" (85). El término abrió un gran camino de posibilidades en los estudios literarios, particularmente en dos direcciones, una, enfocadaen las posibles influencias literarias presentes en los textos ─incluyendo aquellas en las que se cuestiona el grado de inspiración o plagio de un texto a otro─ y otra, enfocada enlas relaciones entre textos y fotografías, es decir interacciones entre el lenguaje literario y el lenguaje plástico. Para Kristeva era imperativo dar cuenta de la comunicación que untexto sostiene con otros pues esto permite pensar que la interacción e interpretación con el texto está lejos de ser individual, al contrario, resulta más provechoso pensar que el texto literario o cualquier objeto discursivo jamás está completo, sino en continuaconstrucción.

> If one grants that every signifying practice is a field of transposition of various signifying systems (an inter-textuality), one then understands that its "place" of enunciation and its denoted "object" are never single, complete and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated. In this way polysemy [multiple levels or kinds of meaning] can also be seen as the result of a semiotic polyvalence -an adherence to different sign systems (1980, 59-60).

Dicho esto, se puede ver que el término es muy ilustrativo para dar cuenta de la comunicación que hay en el texto literario, el texto no sólo dialoga con el lector, sino con otros conjuntos de textos que lo anteceden, las relaciones de comunicación se vuelven más dinámicas y amplias. El texto se vuelve así productor de diálogos, de referencias, de sentidos y por supuesto, de experiencias.

Estas son las acciones comunicativas más relevantes entre el texto literario y el lector, el propósito de señalarlas en este capítulo es para demostrar que la pragmática literaria ─lejos de cerrarle la puerta a otras propuestas teóricas─ las recibe para explicar un fenómeno tan complejo como el de la comunicación en el texto literario. Esta apertura ha generado provechosos resultados en los estudios literarios pues da cuenta de las relaciones entre la producción de un texto literario, su receptor y el contexto de la comunicación. Se evidencia que el texto literario es un objeto que se actualiza gracias al proceso comunicativo y que esta actualización da cuenta, además, de otros niveles que serán explicados a continuación.

*Microestructura, macroestructura y superestructura ¿Cómo se relacionan las acciones literarias con las estructuras del texto literario?*

En este apartado se entenderá de qué manera las microestructuras, macroestructuras y superestructuras se relacionan con las acciones literarias del texto y ayudan a la construcción de sentidos. Este último apartado es fundamental para hacer una crítica al trabajo de Van Dijk e introducir la propuesta de Ricoeur e Iser, pues estas estructuras (micro, macro y supra) son entendidas como parte fundamental del discurso, pero dejan de lado posibilitan la idea de lector quien es el encargado de recibirlas, procesarlas, jerarquizarlas e interpretarlas.

Es imperativo admitir que el término "macroestructura" de Van Dijk no es un término que sirva exclusivamente para *comprender* el significado o los sentidos globales del discurso (del texto literario), también, es una aproximación que funciona para*entender el proceso* mediante el cual *se construyen los asuntos del texto* y *sus sentidos*, dicho esto vale la pena señalar que el mismo Van Dijk aseguraba el aprovechamiento de

las macroestructuras para analizar manifestaciones visuales como la fotografía, las historietas y películas (1980, 56):

> Así es que las macroestructuras son esenciales en cualquier modelo cognoscitivo que dé cuenta a la vez de la producción y comprensión de discurso, de la observación de episodios, de la participación y la interpretación, de la solución de problemas y del pensamiento en general (1980, 56).

En capítulos posteriores se discutirá si lo anterior permite una aproximación enriquecedora a textos literarios que reflexionan sobre la producción de sentido de las imágenes.

Al inicio de su conferencia II: "Macroestructuras semánticas" Van Dijk define macroestructura de la siguiente manera "Las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como 'tema' o 'asunto' del discurso" más adelante continúa "si queremos especificar el sentido global de un discurso, tal sentido debe derivarse de los sentidos de las oraciones de discurso, esto es, de la secuencia proposicional que subyace en el discurso" (1980, 45), mientras que las "microestructuras" son:

> Como hemos introducido el término técnico 'macroestructura' para poder dar cuenta de este tipo de contenido global de un discurso, también emplearemos el de 'microestructura' para denotar la estructura *local* de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas (1980, 45)

Se puede ver que estas dos categorías macro y micro pueden servir para distintos tipos de discursos, no sólo el literario, sin embargo, atender a estas dos categorías en el texto literario aporta información significativa para su recepción, pues atiende, principalmente al contenido temático del texto. Si bien, el formalismo ruso ya aportaba categorías de

análisis para explicar el fenómeno literario, como se vio en el capítulo anterior, fue Jackobson quien concluyó que incluso la literatura es un fenómeno del lenguaje (un uso especial, un "desvío") que hace uso de la función estética. Pero, los formalistas no centraban su atención en el contenido temático de la literatura, sino en sus formas. Terry Eagleton señala que:

> El formalismo era esencialmente la aplicación de la lingüística al estudio de la literatura; y como la lingüística en cuestión era de tipo de formal, enfocada más bien a las estructuras del lenguaje que en realidad se dijera, los formalistas hicieron a un lado el análisis del "contenido" literario (donde se puede sucumbir a lo psicológico o a lo sociológico), y se concentraron en el estudio de la forma literaria […] los formalistas, por consiguiente, vieron el lenguaje literario como un conjunto de desviaciones de una norma, como una clase de violencia lingüística (1988, 6-8).

Por lo anterior, las categorías de Van Dijk resultan ser bastante útiles para realizar un ejercicio de análisis más completo de lo que ocurre en el proceso de comunicación literaria. Sin embargo, esta investigación no va encaminada al análisis individual de cada una de las oraciones que construyen un texto (las microestructuras), ─por supuesto que, un análisis sintáctico aporta información relevante para entender cuál es el orden del discurso─ sino a la relación y la interacción que hay entre estas y que aportan sentido a la macroestructura. Tampoco está interesada en la aprehensión individualizada que cada receptor puede hacer del texto, sino en la comunicación que se da entre texto-lector para entender cómo se construye la performatividad en novelas de tema fotográfico y cuál es el papel que el lector implícito tiene en la concreción de espacios vacíos. Por esta razón es importante entender cómo las estructuras internas del texto -tanto las micro, macro y supraestructuras- articulan las bases de interpretación.

Las nociones de “tema” en un discurso están dadas por las macroestructuras, pues son estas las encargadas de entretejer redes de información que configuran el sentido o la trama en el caso de los textos literarios.

> Así es que el vínculo entre microestructura y macroestructura debe ser una relación particular entre dos secuencias de proposiciones, es decir, en términos técnicos, una proyección semántica (*mapping*). Las reglas de la proyección semántica se llamarán, de aquí en adelante, macrorreglas. Hacen explícita la manera en que se puede derivar el tema o asunto de un discurso, por lo menos en la semántica (gramatical); en un modelo de la comprensión cognoscitiva del discurso, como vemos las cosas son más complejas (1980, 46).

Este último análisis le compete a la psicolingüística, rama de la psicología que se encarga de estudiar los procesos cognitivos que intervienen al procesar información lingüística. Lo interesante de la propuesta revisada aquí es el carácter no lineal de la idea de macroestructura, si bien es cierto que el sentido del discurso es equivalente a la suma de las proposiciones que se proyectan en las oraciones desplegadas en el texto, estas están direccionadas a su vez a la interpretación que dependerá en todo caso del grado de información que el receptor lector tenga del asunto tratado así como su grado de participación, por lo anterior, es importante asumir aquí una distancia respecto a la propuesta de Van Dijk. Para este, el receptor lector logra hacerse cargo de las macroestructuras por la carga semántica, en cambio, para Iser el lector lo logra por su grado de intervención y sensibilidad con el mundo ficticio narrado, argumento que se tratará posteriormente.

Hace falta señalar un último término, el de “superestructura”, este se refiere a la identificación de características específicas de distinto tipos de discurso, es decir, a sus formas.

> Una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la forma global de un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos. Tal superestructura, en muchos respectos parecida a la "forma" sintáctica de una oración, se describe en términos de categorías y reglas de formación. entre las categorías del cuento figuran, por ejemplo: la introducción, la complicación, la resolución, la evaluación y la moraleja. Las reglas determinan el orden en que aparecen, así el orden canónico (normal) de la superestructura de un es el orden en que acabamos de mencionar las categorías narrativas (53).

La noción de superestructura es equivalente a la de *forma*, en esta se espera que el texto presente características específicas en su construcción esquemática y de contenido, por ejemplo, su intención poética, su grado de ficcionalidad, el uso estético de su lenguaje, su literariedad, su carácter imitativo, así como su verosimilitud, entre otros rasgos formales.

A continuación, se presenta un esquema que ejemplifica la propuesta de Van Dijk:

Superestructura= forma / función

Macroestructura = tema

Macroacto = propósito

Microestructura = disposición sintáctica

Microacto = intenciones comunicativas (que propician la interacción)

Esquema 2. Basado en Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1980.

En el anterior esquema se señala que, la "superestructura" da cuenta de la forma del texto, la "macroestructura" de la noción de tema, los "macroactos" posibilitan funciones conversacionales, interaccionales y cognoscitivas (75) que reflejan el propósito comunicativo del discurso, las "microestructuras" son las disposiciones sintácticas elegidas en la construcción de un texto, es decir "la estructura de las oraciones y las

relaciones de conexión y de coherencia entre ellas"(45) y los "microactos" son los actos de habla individuales en el texto.

Se ha visto que trabajar con las herramientas de la pragmática literaria abre un campo de visibilidad hacia la comunicación en el texto, identifica las condiciones de producción, le otorga protagonismo a la participación del lector y dinamiza la interpretación de los textos, pero no llega a la "concretización", no asume que la obra literaria está en la "realización", en el *encuentro*; no en el texto ni en el lector. La obra *es* obra cuando el lector *detona* las conexiones del texto y las pone a trabajar, en esto radica su performatividad, una performatividad inagotable pues cada proceso de lectura dinamizará nuevas conexiones y no dar por sentado "el sentido" del texto literario.

## 2.2 Del texto a la acción: Ricoeur

El objetivo de esta segunda parte del capítulo es ampliar la explicación de las acciones comunicativas que ocurren en el proceso de lectura de un texto literario y hacer una revisión del pensamiento crítico de Ricoeur para identificar cómo se organizan las relaciones y las funciones que se configuran entre el discurso y la narración. Se espera que hacia el final del capítulo se hayan proyectado los límites y las posibilidades del uso de la hermenéutica en este trabajo de investigación para así proponer, por un lado, una reflexión sustancial en torno a los diálogos que se generan entre texto literario y lector y por otro, considerar de qué modo el "mundo del texto" transforma el mundo del lector de modo tal que le permite llegar a facultades de la sensibilidad humana que son atravesadas por el tiempo y la narración.

Uno de los principales autores en los estudios de hermenéutica y fenomenología es Paul Ricoeur, rescata de sus antecesores Heidegger y Gadamer la posibilidad de situar

a la hermenéutica entre la problematización crítica y la epistemología. en tanto, Su obra se ha caracterizado por proponer una gran reflexión sobre la función narrativa y una metodología que permite entender el texto literario en su nivel funcional para demostrar la capacidad propositiva del lenguaje al seleccionar y organizar sus unidades discursivas y generar efectos estéticos y éticos. Así, destacan tres preocupaciones primarias de la función narrativa en sus trabajos, estas son 1) la de resguardar la capacidad dinámica de los usos del lenguaje ─*Del texto a la acción* (2001), particularmente capítulo I y II─, 2) señalar y anticipar modalidades discursivas presentes en las narraciones literarias ─*Escritos y conferencias 2* (2012), sobre todo el capítulo "la metáfora y el problema central de la hermenéutica y en *Sí mismo como otro* (1996) obra en la que señala que "la literatura es un amplio laboratorio donde se ensayan estimaciones, valoraciones, juicio de aprobación y de condena por lo que la narrativa sirve de propedéutica de la ética" (109)─ y 3) abordar la triada tiempo, trama y metáfora, elementos fundamentales que están presentes en todo texto literario ─*Tiempo y narración* I, II y III (1998, 1999 y 2000)─ . En cuanto a su apuesta por la filosofía de la acción debe reconocérsele que siempre tuvo una profunda inquietud por *la praxis*, basta con repasar algunos de sus títulos ─*El conflicto de la interpretación* (1969), *La metáfora viva* (1975), *Tiempo y narración* (1985), *Freud: una interpretación de la cultura* (1985) y, *Del texto a la acción* (1986) ─ para dar cuenta de lo anterior. Analiza, por ejemplo, dicotomías como causa-motivo, acción/agente, fuerza-sentido interpretación-comprensión, que están presentes en la ficción narrativa y repercuten tanto en la interpretación de un texto, como en la sensibilidad del hombre. En particular, dos de los títulos mencionados anteriormente soportan su propuesta sobre la "Teoría de la acción" estos son *Del texto a la acción* (1986), libro que recopila algunos de los textos y las ideas ya propuestas en *Le conflit des interpretations* (1969) y que ofrece un gran panorama sobre el eje oscilatorio entre

hermenéutica y fenomenología, y hermenéutica del texto a la acción. En este título, a través de diversos artículos y conferencias Ricoeur confronta discurso y narración para demostrar cómo ambos interfieren en la acción humana, repercutiendo en el imaginario y lo ético. El otro título *Sí mismo como otro* responde a las preguntas ¿Quién realiza las acciones en el texto literario? y ¿Qué señalan estas acciones sobre su agente? (1996, 36). Las respuestas a estas preguntas surgen de la necesidad de identificar una identidad narrativa, categoría que se construye gracias a la concepción del tiempo. Cuando hay relato este está atravesado por el tiempo, el relato refiere a una serie de acciones y acontecimientos concatenados y ejecutados por un agente, quien a su vez se ve modificado por las situaciones enmarcadas en el texto, de modo que, el lector al identificar al agente y verlo atravesado por las acciones del texto no sólo juzga la responsabilidad de sus acciones frente a sí mismo y frente a los otros personajes sino que, el lector logra sentirse aludido y reflexiona sobre su propia identidad.

*El mundo del texto*

Al iniciar un análisis sobre lo que ocurre tanto en la construcción de un texto literario como en su proceso de lectura es necesario partir de la pregunta ¿Cómo se elabora el mundo del texto? Y ¿Cuál es la conexión entre el mundo del texto y el mundo representado? Para luego incorporar una más ¿Cuál es el funcionamiento de "la realidad" en la literatura? Si en el primer capítulo se hizo una revisión de corte histórico sobre las propuestas formalistas y estructuralistas que se ocuparon sobre las funciones del texto literario, aquí vale la pena entender que el texto literario es un producto lingüístico privilegiado porque en él atraviesan mecanismos de construcción de la obra y complejas relaciones subjetivas, éticas y culturales. El texto literario está formado por una estructura profunda que comunica la referencia textual y las referencias implícitas. Sin embargo,

¿Cómo se construye la referencia en el texto? y ¿Cómo es posible que esta referencia sea comunicable al lector? La respuesta de Ricoeur es que la referencia es una especie de significado de *segundo grado* elaborado gracias a *la mimesis* y es accesible a través de la configuración del tiempo y de la trama.

> Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y por la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberadauna referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt* y Heidegger con la de ser-en-el-mundo (1986, 107).

Para el filósofo francés el problema que plantea la literatura no es un problema menor pues la referencia de la obra debe ser actualizable o, como rescata de los románticos, la obra literaria debe tener la capacidad de hacerse contemporánea al lector. En concreto, ¿Cuáles son los aportes que Ricoeur hace sobre la descripción de "texto" literario? A mi parecer son tres, primero complejiza la función referencial, segundo, asume "una memoria reflexiva sobre los códigos éticos y valores que se heredan de la literatura porque "el escrito conserva el discurso y lo convierte en un archivo disponible para la memoria individual y colectiva" (129) y tercero, elabora una distinción entre comprender e interpretar un texto literario. A continuación, se abordarán la primera y la última.

Ricoeur señala que en el discurso oral el problema de la referencia no es tan complejo como en la literatura, pues emisor y receptor comparten una realidad y el lenguaje les da la posibilidad de resolver cualquier interferencia o situación comunicativa al momento, en cambio, en la comunicación entre el texto y el lector esto no es posible porque, explica:

> Con la escritura, las cosas comienzan a cambiar; ya no hay situación común al escritor y al lector; al mismo tiempo, las condiciones concretas del acto de mostrar ya no existen. Sin duda, esta eliminación del carácter mostrativo u

> ostensivo de la referencia hace posible el fenómeno que llamamos literatura, donde toda referencia a la realidad dada puede ser suprimida (1986, 107).

Por lo anterior, la figuración de la trama y el tiempo en el texto narrativo es fundamental para que la comunicabilidad sea legible y el lector aprehenda un *sentido* de lo leído. De hecho, para Ricoeur esta eliminación demostrativa de la referencia es la condición principal para que el texto literario *sea*. Además, hay géneros literarios cuya enmienda principal es alejarse de las referencias del mundo real como es el caso del género de ciencia ficción, existen otros textos literarios, por ejemplo, que al incorporar descripciones de fotografías juegan e interfieren con la dimensión temporal figurada en ellos ─como el caso de las novelas que se revisarán en los capítulos posteriores─ y con esto llevan al lector a proyectarse tanto en el texto narrativo como en su mundo real de modo mucho más crítico

> Esta dimensión referencial absolutamente original de la obra de ficción y de poesía plantea, en mi opinión, el problema hermenéutico fundamental. Si ya no podemos definir la hermenéutica por la búsqueda de otro y de sus intenciones psicológicas que se disimulan *detrás* del texto, y si no queremos reducir la interpretación a la deconstrucción de las estructuras ¿qué es lo que queda para interpretar? Mi respuesta será: interpretar es explicitar el tipo de *ser-en-el-mundo* desplegado ante el texto (2001, 107).

Hay entonces una originalidad en el planteamiento del uso del lenguaje, en la ordenación de esquemas que soportan los acontecimientos y en la construcción de la referencia de modo que sería reduccionista asumir que el lector solo decodifica y comprende, hace aún más, pues *se proyecta* en el texto, despliega un carácter ético sobre lo que acontece en el texto y su propio acontecer. El posicionamiento que Ricoeur toma con su pensamiento es similar al de los románticos, como estos se niega a entender la lectura de un texto literario desde el psicologismo, es decir, determinar el texto a partir de la psicología de su autor, por el contrario, pone en relieve el carácter abierto de la literatura

y la posibilidad de la imaginación, esta dota de consciencia al lector sobre sí mismo que le permite al lector involucrarse en el mundo narrado, recrearlo y mediarlo en relación con su experiencia de mundo real.

> El mundo del texto del que hablamos no es pues el del lenguaje cotidiano; en este sentido, constituye un nuevo tipo de distanciamiento que se podría decir que es de lo real consigo mismo. Es el distanciamiento que la ficciónintroduce en la captación de lo real. Lo hemos dicho, un relato, un cuento, unpoema tienen referente. Pero este referente está en ruptura con el del lenguaje cotidiano; mediante la ficción, mediante la poesía, se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de ser en el mundo; ficción y poesía se dirigen al ser, no ya bajo la modalidad del ser-dado, sino bajo la modalidad del poder-ser. Por eso mismo, la realidad cotidiana es metamorfoseada gracias a lo que se podría llamar las variaciones imaginativas que la literatura opera en lo real (2011, 108).

No cabe duda de que Ricoeur está retomando de Heidegger su concepto de "ser en el mundo" pues le aporta a la figura del lector la capacidad de reflexionar*se* frente al texto literario, al tiempo que permite interpretar los momentos fundamentales de ser en el mundo, el relato permite comprender la esencia del ser y su existencia. En resumen, cómo el ser se relaciona consigo mismo, con lo otro y con las acciones del texto a las que accede en el acto de lectura.

*Tiempo y trama*

Particularmente en *Tiempo y Narración I*, *II* y *III*, Ricoeur se propone abordar la relación entre trama y temporalidad. Su tesis es que el tiempo se configura como experiencia humana en tanto se proyecta en un modo narrativo "lo que denominamos tiempo humano, no es otra cosa que el tiempo narrado" (2011, 102) para demostrar lo anterior yuxtapone el tiempo en el discurso histórico y en el narrativo, demostrando que no es tarea sencilla

definir “el tiempo” pero sí es evidente que este es fundamental para la construcción de la trama:

> La mediación entre tiempo y narración la constituyo precisamente al construir la relación entre los tres modos miméticos. Esta misma mediación es la que pasa por las tres fases de la mimesis. Con otras palabras: para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración debo establecer el papel mediador de la construcción de la trama entre los estadios de la experiencia práctica que la precede y que la sucede […] seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado (2011, 115).

La mediación entre el tiempo y la trama serán explicados en las próximas líneas, en *mimesis I*, *II* y *III* pues antes de llegar a este abordaje, Ricoeur reconstruye los conceptos de “trama” y “tiempo”; en el primero retoma a Aristóteles, en el segundo a San Agustín. En “la trama” se enfoca en demostrar cómo la organización de los acontecimientos es imperativa en la construcción de los personajes y en cómo repercute, finalmente, en la *refiguración*, pues Aristóteles en *La poética* señala que la tragedia debe generar compasión en los espectadores. En cambio, del “tiempo” le interesa abordar la imposibilidad de definirlo y aprehenderlo para demostrar cómo su configuración es un privilegio exclusivo de la narración, es decir, del relato, es este el que asume la capacidad de borrar las paradojas del tiempo, ¿Cuáles son estas paradojas? “El tiempo no tiene ser, puesto que el futuro *no es* todavía, el pasado *ya no es* y el presente *no permanece*” (39). No se debe olvidar que Ricoeur llega a esta problematización del tiempo gracias a las aporías del San Agustín, en particular cuando este se pregunta “¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo al que lo pregunta, no lo sé” (300). Si es cierto que el tiempo no se puede definir, entonces ¿qué se puede hacer con él? La respuesta es que *es posible entramar* con el tiempo, hay una profunda vinculación entre la trama y el tiempo, son funciones indisociables en el relato, ¿qué hace el lector

ante estas? Proyectarse. Podemos dar cuenta del tiempo, desplegarlo en pasado, presente y futuro, ayer, hoy y mañana, pero este despliegue no es tan simple, se desborda pues el pasado *no es* nada porque es inaprensible, el futuro *todavía no es*, y el presente *se escapa* en el devenir. El tiempo es una figura que permite entender las limitaciones de nuestra lógica y las problemáticas de nuestro ser.

Es claro que una de las preocupaciones presentes en su obra es el "carácter temporal de la experiencia humana" pues todo relato, tanto ficcional como histórico, se configura en el tiempo (*Tiempo y narración*), pero el componente temporal no basta para hacer un relato, hay que considerar la configuración de la trama:

> La elaboración de la trama consiste, principalmente, en la selección y en la disposición de los acontecimientos y de las acciones narradas que hacen de la fábula una historia 'completa y entera' (1450 b), que consta de principio, medio y fin […] la trama es el conjunto de combinaciones mediante las cuales los acontecimientos se transforman en una historia o -correlativamente- una historia se extrae de acontecimientos. La trama es la mediadora entre el acontecimiento y la historia. Lo que significa que nada es un acontecimiento si no contribuye al avance de una historia. […] Un acontecimiento no es sólo una incidencia, algo que sucede, sino un componente narrativo (192).

Si bien la configuración de la trama se encuentra en el nivel funcional del texto literario y no en el comunicativo, es importante reservarla porque el lector no tendría qué refigurar en su proceso lector, ni habría lugar para la comprensión ni la interpretación. Hay que entender también que Ricoeur propone el término "paradigma" para referir a la práctica narrativa que se ocupa de la elaboración de la trama pues se juegan procesos de distanciamiento, dinamismo y renovación lo cual resulta muy interesante en el proceso interpretativo pues la obra literaria conoce los esquemas narrativos propuestos por la tradición literaria y decide conservarlos o corromperlos, proponiendo así una dinámica de lectura que el lector resolverá ya sea porque a este lo entusiasme o lo defraude.

*Mimesis I, II y III*

Para demostrar cómo "la trama" y "el tiempo" son elementos indispensables en el relato propone hablar de mimesis I, II y III. Entiende por *mimesis I* o *prefiguración* al momento antes de la configuración de la trama, para que haya despliegue de los acontecimientos es importante introducir la mimesis, ─que según Aristóteles─ ocurre en la prefiguración se asume que hay un consenso implícito de lo que son los elementos narrativos y sus funciones como narrador, agente, acciones, acontecimientos, cambios, entre otros elementos que serán configurados en la mimesis II. Este reconocimiento de los elementos narrativos no sólo está presente en la mente del autor, sino en los géneros literarios y el lector también sabe reconocerlos. Es una especie de despliegue tácito que está a la espera de su configuración.

La mimesis II se refiere al momento de la configuración, aquí se disponen los acontecimientos con una lógica de sentido. Esto quiere decir que los acontecimientos formulados durante la narración no tienen un orden azaroso, por el contrario, responden a dos órdenes. El primero es que están configurados de modo tal que contribuyen al entendimiento de la trama; el segundo orden refiere a la disposición de acontecimientos, estos deben ser completamente entendibles en tanto que la obra literaria refleja una unidad de sentido. Pero ¿Cómo se configura este sentido? con la ayuda de la sintaxis que hace posible esta inteligibilidad, pero también con el esquema de la función narrativa, aquí es donde se elaboran las estructuras de sentido, donde intrínsicamente se gestan las preguntas ¿Qué es lo que se busca provocar en el receptor y de qué modo se puede lograr? ¿Qué estructura lógica es útil para dar ciertos sentidos? El texto narrativo se enfrenta a todas estas interrogantes y se confronta tanto con la tradición literaria como con los géneros y aquí es donde los aportes de *mimesis I*, *II* y *III* contribuyen mucho en esta discusión porque las novelas referidas en este trabajo se configuran de modo muy

particular, pues juegan con diversos géneros: el testimonio, el diario y el archivo e introducen écfrasis fotográficas, es decir, la disposición de los acontecimientos no sólo está en función de la trama sino que esta está mediada por las fotografías que se disipan en la narración, estas fotografías interrumpen, contribuyen o ponen en pausa el entramado para conseguir fines distintos, logrando alejarse de los esquemas narrativos más tradicionales involucrando medios textuales y visuales y logrando una fin estético propositivo y dialógico.

*La mimesis III* es el paso entre el mundo configurado y la *refiguración* durante el proceso de lectura. La configuración de la *mimesis II* no tendrá ningún despliegue sino se proyecta en un lector, es como si se abriera una puerta entre el mundo del texto y el mundo del lector, esta idea está abordada en "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar

> Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado con una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo […] Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte (2011, 391).

El texto literario no es una totalidad cerrada, es una totalidad que se potencializa durante el acto de lectura. Cortázar en este magistral cuento "Continuidad de los parques" narra el proceso lector, por un lado, se pone en pausa la relación del lector con su mundo real para encontrarse en el mundo ficticio narrado, por otro lado, el texto se aprehende, el lector se lo apropia, lo actualiza, lo resignifica. Las referencias del texto literario se vuelcan al mundo del lector y este recibe tanto su estructura cómo sus funciones.

¿Qué es, según la propuesta metódica de Ricoeur refigurar? Si la trama, según la revisión anterior, se encarga de configurar el modo de actuar del personaje literario y lo dota de una personalidad, le da la posibilidad de tomar decisiones dentro de su mundo narrado, de enfrentar los acontecimientos y reponerse o no a estos, la refiguración le ofrece al lector asumir una distancia de la trama que le permita conocerse a sí mismo al situarse dentro del conflicto relatado y cuestionarse qué haría ante dicha situación. Este distanciamiento pone en evidencia dos cosas, una que el lector no sólo está decodificando el texto, sino interpretándolo, pero ¿Cómo lo interpreta? Aproximándose a este y a su vez manteniendo la distancia de su subjetividad, que le permite la segunda, esto es, situarse en el plano del texto o bien, situarse en una posibilidad aparente y cuestionarse de qué modo actuaría ante tal acontecimiento y de qué modo ha actuado en acontecimientos reales similares a los configurados en su trama, esto quiere decir que se abre la posibilidad de dialogar con la consciencia, se evidencia, por tanto, que el lector, mediante su proceso de lectura, activa o actualiza sus funciones perceptivas, intelectuales y afectivas. Ricoeur se pregunta "¿Cuál es la contribución de la poética del relato a la problemática del sí mismo?" (1999, 222) y se responde "¿No hemos aprendido los recovecos de la envidia, los ardides del odio y las modulaciones del deseo en los personajes surgidos de la creación poética […]?" y en *Del texto a la acción* (1986), dice: "¿Qué sabríamos del amor y del odio, de los sentimientos éticos y, en general de todo lo que llamamos el yo si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la literatura?" probablemente no habría saberes universales, estos saberes son posibles gracias a la *identidad narrativa* y ¿Cómo se construye dicha identidad? Gracias al distanciamiento con el texto, a la posibilidad de asombro, al "extrañamiento" que se gesta en el tiempo transcurrido en el relato y en el tiempo transcurrido en el proceso de lectura. El tiempo es el tema en *Tiempo y narración* es el elemento fundamental para la construcción de dicha *identidad narrativa* que hace

posible a su vez la *refiguración*, no *se es el mismo* cuando se lee; tampoco *se es el mismo* cuando años después relees el libro que te acompañó en otro momento de tu vida, la identidad narrativa es inacabada, está en constante construcción y su arquitecto principal es el tiempo. El texto literario es el mediador entre el ejercicio inacabado de la construcción y comprensión de sí mismo, el texto literario a través de la refiguración permite al lector verse como otro y verse a sí mismo. Hay un proceso de alteridad. El relato configura a otro en el mundo de la ficción con el que es posible que ni siquiera se comparta una misma época, pero sí la experiencia de lo humano, cuando el lector se acerca al otro gracias a la ficción y lo ve tomar decisiones se cuestiona a su vez las propias;al leer al otro se confiesa frente a este. Por supuesto que la imaginación tiene que conducirdicha acción interpretativa, pues el mundo del texto debe ocuparse de detonar la capacidad imaginativa del lector.

*Sentido, comprensión* e *interpretación*

El texto literario configura sus referencias en su universo simbólico. Gracias a la imaginación, las referencias contenidas en el texto adquieren sentido y son viables siempre que se figuren bajo *la verosimilitud*.

> En este estadio, la referencia se mantiene como en suspenso: la acción imitada es una acción *sólo* imitada, es decir, fingida, inventada. Ficción es *fingere* y *fingere* es hacer. El mundo de la ficción, en esta fase de suspensión, sólo es el mundo del texto, una proyección del texto como mundo (194).

Es interesante lo citado aquí, pues cuando se discutía al inicio de esta tesis los aportes de los formalistas rusos se hacía principal hincapié en la función estética del lenguaje y su característica de alejarse de la "norma", pero en aquella tradición antecesora no se hablaba todavía del "mundo de la ficción", asumir el termino de "mundo de la ficción" o "mundo del texto" es admitir que mientras el lector interpreta hace una pausa a su mundo real para

sumarse al mundo propuesto por el texto literario, mundo que *produce* sus referencias, en esto, Ricoeur está de acuerdo con Austin, pero no asume que la poesía o la literatura en general sea un "uso parasitario del lenguaje", por el contrario, lo que se produce va más allá del sentido y de la interpretación de un texto, se produce un *yo resignificado*

> Lo que finalmente me apropio es una proposición de mundo, que no está detrás del texto, como si fuera una invención oculta, sino delante de él, como lo que la obra desarrolla. Comprender es comprenderse ante el texto. No imponer al texto la propia capacidad finita de comprender, sino exponerse al texto y recibir de él un *yo* más vasto que sería la proposición de existencia que responde de la manera más apropiada a la proposición de mundo […] el *yo* es constituido por la cosa del texto (2001,109).

Se puede ver en la cita anterior que el proyecto hermenéutico de Ricoeur es muy perspicaz pues retoma de Freud la noción del *yo* y la pone al centro del ejercicio de la ficción, no objetualiza al sujeto, se detiene a explicar que la subjetividad del lector se conoce y se potencia en el terreno de la ficción. Es allí donde la subjetividad se construye, se problematiza, se cuestiona, se sabe. Pero ¿Qué es el *yo* en la teoría de Freud? *En psicología de las masas y análisis del yo* (1982) Freud demuestra que en toda instancia psíquica se encuentra el yo, encargado de autopercibir al individuo y llevándolo a su autocrítica

> […] Suponemos en todo individuo, una organización coherente de sus procesos psíquicos, a la que consideramos como su Yo. Este Yo integra la conciencia, la cual domina el acceso a la motilidad, esto es la descarga de las excitaciones en el mundo exterior, siendo aquella instancia psíquica, que fiscaliza todos sus procesos parciales, y aun adormecida durante la noche, ejerce a través de todo ella, la censura onírica (1982, 249).

Tampoco hay en el proceso de interacción entre texto-lector censura onírica, al contrario, hay apertura hacia la proposición, una suma de identidades detonadas por el texto orientan al lector a situaciones emergentes; de modo que este, al desplegar*se* en el texto no tiene

ninguna prisa por llegar a interpretaciones urgentes ─no sólo porque su experiencia con el mundo real ha sido pausada─, sino porque el texto lo ha situado en los bordes de la trama a la que debe darle el sentido desde su experiencia de mundo real y mundo del texto. Así como en Freud el *yo,* registra el modo de actuar y lo contrasta con un ideal, Para Ricoeur es fundamental que el texto literario haga lo mismo con su lector, esta idea está desarrollada por extenso en *Sí mismo como otro*, particularmente en el quinto y sexto estudio "La identidad personal y la identidad narrativa" y en "El sí y la identidad narrativa". En síntesis, en estos capítulos Ricoeur se aleja de lo propuesto en *Tiempo y narración III*, en aquel texto afirmaba que la construcción de la identidad se hace más legible cuando se utilizan modelos narrativos, es decir, "tramas", en estos dos capítulos de *Sí mismo como otro* la discusión va hacia la explicación de lo que ocurre cuando se construye una acción en armonía con el *sí*, en el sentido de la identidad y su permanencia en el tiempo (1996, 109), se toman, de hecho, dos caminos. El primero explica cómo la identidad-mismidad adquiere matices de inestabilidad y variabilidad (1996, 139), el segundo, muestra cómo la mismidad e ipseidad del personaje se relaciona con los otros personajes frente a las acciones concatenadas en la trama. Al contrario de la propuesta de Ricoeur, la de Freud ofrece el ejercicio inacabado de la construcción del *yo*:

> El narcisismo de la infancia es remplazado en el adulto por la devoción a un yo ideal que se forma en su interior, y sugiere luego la posibilidad de que exista una "instancia psíquica particular" cuyo cometido sea "observar de manera continua al yo actual" midiéndolo con el yo ideal del yo (1923, 10).

Por supuesto que esta comparación entre el "yo actual" y "el ideal del yo" para Ricoeur tendrá un matiz ético que alcanza su máxima en el séptimo estudio "el sí y la intencionalidad ética" porque permite al lector reflexionar sobre las acciones que constituyen su identidad, pero no debe dejarse de lado que lo anterior es posible gracias a la autonomía "semántica del texto" que es la posibilidad de que el texto adquiera un

sentido distinto al que su autor originalmente pensó, esta autonomía es trilateral porque asume la intención del emisor, la recepción del lector y las circunstancias sociales y culturales en que se produjeron (2012, 31)

> El solo hecho de que el texto esté abierto, según Gadamer, a cualquiera que sepa leer, implica que el autor del discurso oral ceda su lugar a un autor invisible y en última instancia a un auditorio limitado e indeterminado; aquí empieza la aventura desconocida del texto (2012, 29)

La diferencia entre el lenguaje oral y el escrito es que en el primero los verbos comprender y explicar son casi sinónimos, pues la oralidad permite una interacción distinta entre los involucrados: emisor, receptor y mensaje tienen una comunicación directa que se beneficia por la inmediatez del discurso, en el segundo, en el lenguaje escrito no ocurre así pues las circunstancias de comunicabilidad difieren muchísimo, ya sea porque el texto ha tomado una autonomía semántica, porque escritor y lector no comparten un mismo campo semántico, ni espacial, ni cultural, ni temporal o porque ha desaparecido la intención original del texto. Sin embargo, estas dificultades parecen serlo solo en apariencia pues "la literatura, en el sentido etimológico de la palabra, explota indefinidamente esta brecha y crea una situación totalmente diferente a la de la comprensión dialógica" (2001, 153) la diferencia entre comprender y explicar tiene un gran alcance en los escritos de Ricoeur y la elabora desde Dilthey. Los lectores tienen dos opciones de lectura, la primera es "permanecer en la suspensión del texto, tratarlo como un texto sin mundo y sin autor y explicarlo entonces por sus relaciones internas por su estructura" (2001, 135) o, "levantar la suspensión del texto, acabar el texto en palabras y restituirlo a la comunicación viva, con lo cual lo interpretamos" (135) pero, el ideal de lectura en Ricoeur sería posibilitar estas dos actitudes mencionadas, de lo contrario, al tomar exclusivamente la primera, el lector permanece en el mundo del texto y no logra proyectarlo a su mundo real, es decir, fuera del mundo de la ficción, por el contrario, al

tomar sólo la segunda actitud no habilitamos la apertura del mundo ficcional hacia el discurso oral, en el que compartimos nuestra experiencia del mundo, no habría continuidad con el texto.

> La interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera, o, incluso, comienza a comprenderse […] Hermenéutica y filosofía reflexiva con aquí correlativas y reciprocas. Por un lado, la autocomprensión misma pasa por el rodeo de la comprensión de los signos de la cultura en los cuales el yo se documenta y se forma; por el otro, la comprensión del texto no es un fin para sí misma, sino que mediatiza la relación consigo mismo de un sujeto que no encuentra en el cortocircuito de la reflexión inmediata el sentido propio de su vida (2001, 141).

La interpretación se vincula con la identidad narrativa porque asume una identidad móvil, modificada por el tiempo, una identidad que es reflexiva porque hace un análisis de los signos culturales que recibe y que, por tanto, lo constituyen, por otro lado, mediatiza estos signos en relación con las historias recibidas por la literatura y las narraciones propias, se apropia de estos sentidos para revertirlos a lo contemporáneo, a lo actualizable. El sujeto de la acción a través de la imaginación encuentra una libertad creativa pero también una dimensión ética, en tanto la comprensión es entendida de tal forma "comprender sería establecer entre el alma del lector y la del autor una comunicación, incluso una comunicación, semejante a la que se establece en un dialogo cara a cara" (2001, 153). La situación dialógica entre texto-lector está como hemos visto en este capítulo cargada de esquemas y funciones desplegados en el texto que permiten la intervención activa por parte del lector para detonar el dialogo y el encuentro, dichas acciones van desde las enunciadas en la primera parte: *preconfiguración, pacto de ficción, actualización del pacto, los procesos de comunicación, la evocación de los sentimientos, la decodificación de las micro* y *macro estructuras*, *la configuración de sentidos* y la i*ntertextualidad,* hasta

las dichas en esta segunda parte: *prefiguración*, *configuración*, *refiguración*, *construcción de una identidad narrativa*, *proyección en el mundo del texto* e *interpretación*.

## 2.3 Estéticas de la recepción

Para finalizar este capítulo metodológico se revisará las estéticas de la recepción, el propósito, como se señaló en un inicio es vincular las acciones que ocurren en el acto de lectura con las "concreciones" que el lector hace de los "espacios vacíos" dispuestos en el texto literario. Es de suma importancia abordar de qué forma se reconstruyen los sentidos y qué ocurre durante el despliegue de proyecciones que el lector realiza con el texto. Lo anterior es relevante también porque no debe olvidarse que las novelas a analizar juegan con el lenguaje fotográfico y en este sentido, trazan disposiciones temporales diversas, tales como la evocación del recuerdo, la interrupción en los acontecimientos de la trama, la reconstrucción de archivo, la reproducción de imágenes y testimonios, entre otros juegos de construcción. Las fotografías dispuestas en los textos literarios ─*Desierto sonoro (2019)*, *Nadie me verá llorar (1999)* y *El camino de Santiago (1999)* ─ son al igual que el recuerdo esporádicas espontáneas, enmarcadas en su temporalidad. Son imágenes que se evocan y desaparecen luego de ser narradas. Detonan, por supuesto, sentimientos y trazan un camino respecto a quiénes somos, de dónde se viene y hacia dónde se va. De modo que, para darle cierre a este capítulo metodológico, en este apartado se expondrán los últimos cuestionamientos que tendrán respuesta en los capítulos consecuentes.

*Las estéticas de la recepción* centraron su estudio en la relación entre texto y lector, la conferencia inaugural que dio inicio a la propuesta de *las estéticas* fue la de Robert Jauss pronunciada en Constanza en 1967, titulada "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", con esta marca una distancia del estructuralismo, teoría que

centraba su atención al texto, y de otras teorías literarias para darle un protagonismo a la figura del lector, para Jauss era innegable la relación que el texto mantiene con su lector, pues es quien posibilita el dialogo.

Una de las tesis que sostienen *las estéticas de la recepción* es que el lector es el principal responsable en la generación de significantes ya que es encargado de construir los sentidos del texto. Si bien es cierto que, desde los románticos, había un fuerte interés por poner al texto en circulación y detonar la crítica, no es, realmente, hasta los aportes de *las estéticas* que el lector se convierte en el responsable de atribuir significados. Es él quien interpreta a la obra haciendo un juego de construcción entre su identidad personal y la identidad narrativa, habilitando lo que la obra es capaz de contar.

En la obra, *Verdad y método* (1977) Gadamer se cuestiona sobre el verdadero papel de la hermenéutica en las ciencias humanas y en particular de la literatura y en el arte,

> A primera vista, las artes plásticas parecen dotar a sus obras de una identidad tan inequívoca que sería impensable la menor variabilidad en su representación. Lo que podría variar no parece pertenecer a la obra misma y posee en consecuencia carácter subjetivo. Por el lado del sujeto pueden introducirse restricciones que limiten la vivencia adecuada de la obra, pero por principio estas restricciones subjetivas tienen que poder superarse. Cualquier obra plástica tiene que poder experimentarse como ella misma 'inmediatamente', esto es, sin necesidad de más mediaciones (1977, 182-183).

En relación con la cita anterior, la lectura es un proceso intrínseco, un ejercicio que apela a la interioridad del lector, sujeto a la sensibilidad y las capacidades interpretativas del lector. De modo que, aunque el texto literario sea siempre el mismo, intervienen las expectativas de significados que el lector espera encontrar, por ejemplo, su bagaje cultural, su experiencia con el mundo real y el distanciamiento que logra con el texto para

asumirlo y aprehenderlo con una actitud colaborativa y capaz de sorprenderse. Cuando el lector se proyecta *ante* el texto, como se había sugerido desde la propuesta de Ricoeur, el texto literario muestra su principal paradoja: la posibilidad de ser proteico y nunca llegar a una sola resolución, sino a un desplazamiento múltiple que no se agota y que logra renovarse. Siguiendo lo propuesto por Gadamer es que Jauss sugiere describir el proceso mediante el cual el lector *se hace uno* con el texto, partiendo de los espacios presentes en este y reconstruyendo aquellos sentidos que no están dichos por el texto, de modo que se puedan identificar aquellos criterios en los que el lector ha transgredido al texto y ha cuestionado sus formas y sus funciones. En "Experiencia estética y hermenéutica literaria" Jauss señala que la tarea de la hermenéutica literaria es

> Diferenciar metódicamente las dos formas de recepción, es decir, por un lado, aclarar el proceso actual, en el que se concretiza el efecto y el significado del texto para un lector actual, y por otro reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de diferentes épocas. La aplicación debe ser entonces la exigencia de medir el efecto actual de una obra de arte en la historia previa de su experiencia y formar el juicio estético de las dos instancias: efecto y recepción (1986, 75).

De esta manera, Jauss sugiere que todo texto literario está sujeto a un "horizonte de expectativas" tanto en su recepción sincrónica y diacrónica, esto es, porque es posible entender el efecto estético que la obra literaria produjo en un lector actual y porque hace visible también la comprensión histórica de la recepción del texto (1986, 76). Si reconstruimos el horizonte de expectativas de un texto literario es posible identificar cómo fue recibida la obra en un tiempo y espacio determinado, para luego señalar cómo esa recepción ha cambiado a través de los años. Pero, lo que resulta más provechoso resaltar es cómo para Jauss es importante rescatar cuál es la función social del arte y de la literatura en el sentido que propone una forma de ver y entender el mundo, en este

punto, su propuesta se articula muy bien con la de Ricoeur. Por otro lado, para Jauss es necesario pasar de una *teoría estética* a una *teoría del efecto*, entendiendo "el efecto" como:

> *Efecto*, como el aspecto de concretización, condicionado por el texto y recepción como el aspecto de la concretización, condicionado por los destinatarios del significado, como dos horizontes: el intra-literario,implicado por la obra y el del mundo vital, traído por el lector de una sociedad determinada, para reconocer cómo se encadenan la expectativa y la experiencia y si ahí se produce un aspecto con un nuevo significado (1986, 78).

No debe entenderse de manera negativa que *el efecto* está "condicionado" por el texto, entendámoslo como propuesto y articulado en el texto, de modo que el lector llega a él recuperándolo y dialogando de forma crítica entre el horizonte "intra-literario" y su horizonte extraliterario, o, dicho de otro modo, integrar el horizonte de expectativas del texto literario a su experiencia con el mundo, promoviendo una "liberación" o una "emancipación" de la consciencia del lector. El aspecto de "concretizar" es un concepto propuesto por Roman Ingarden y se revisará por extenso en el siguiente capítulo. Si el lector es capaz de reconstruir el *horizonte de expectativas* del texto, lo cual involucra identificar la crítica de la obra desde su publicación, la valoración de los lectores, las ideas y discusiones surgidas por el texto y es capaz también de construir el horizonte de experiencia, es decir, las expectativas personales producidas por su proceso lector entonces tiene la capacidad de hacerse cuestionamientos que transfiguren el contexto de su vida en el sentido que la obra se le presenta como una experiencia, una apertura hacia un intercambio ilimitado de saberes, de experiencias y de sensibilidades ¿cómo lo logra? Con la hermenéutica literaria:

> […] concibo la hermenéutica literaria como la tarea de entender la relación de tensión entre el texto y la actualidad como un proceso en el que el nuevo

> dialogo entre autor, lector y autor restaura la distancia temporal en el ir y venir de pregunta y respuesta, de respuesta original […] y que concretiza el sentido siempre de una manera diferente y con ello de una manera siempre más rica (83).

Es la hermenéutica literaria que le permite enterarse de las interpretaciones que se le han dado a la obra, pero a la vez, tomar distancia de estas para generar la propia, también, como rescata la cita anterior, le es posible producir preguntas que vinculan al texto leído con otros textos y por tanto, se promueve la generación de nuevos cuestionamientos. De hecho, el mismo Jauss discute con la propuesta de Iser, por lo que es importante señalar que es Iser quien asume que un texto alcanza el estatuto de *obra* cuando se produce ─justamente─ una totalidad de sentidos, son los lectores quienes están construyendo a la obra, pues estos al ser apelados por la estructura de los textos, son los encargados de realizar las operaciones sugeridas por el texto para interpretarlo.

Wolfang Iser, autor precursor de *las estéticas de la recepción*, defiende la idea de "lector implícito" figura que supone un *lector ideal* en todo texto literario, de modo más explícito, el "lector implícito" asume que todo texto literario ha sido escrito para un destinatario real capaz de deconstruir las estructuras y los sentidos propuestos por el texto y al mismo tiempo transgredir estos sentidos llevándolos a una proyección real. Para Iser no basta con que el lector busque los significados contenidos en el texto (1989, 133), sino que esté a la altura de las exigencias del texto literario: conectando el texto con las experiencias propias gracias a "los espacios vacíos" desplegados en el texto y no prescindir de las "perspectivas esquemáticas, sino concretizándolas con sus intuiciones de modo que se tenga una participación real con el texto (1989, 137-139).

El texto tiene "espacios vacíos" ─o, "lugares de indeterminación" según la nomenclatura de Ingarden─ donde se gesta la estructura apelativa, estos "lugares de

indeterminación" son posibles gracias a que el texto literario no reproduce objetos reales, los produce, en el sentido performativo descrito en el primer capítulo, según Iser:

> La realidad de los textos literarios no se basa en reproducir realidades existentes, sino en preparar intuiciones de la realidad. Pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más recalcitrantes que se dan en consideración de la literatura. La realidad de los textos es siempre construida por ellos mismos y, por lo tanto, una reacción a la realidad (1989, 136)

Los textos literarios tienen un lenguaje declarativo que no solo los hacen portadores de sentidos, sino portadores de estructuras apelativas que están dispuestas para que el lector reaccione a su mundo conocido. A estas estructuras, el lector atiende en un sentido ideal puesto que se presume tiene la capacidad de hacerlo. Puede "indagar en las significaciones contenidas en los textos literarios" (133) cuando "recorre las perspectivas del texto que le son ofrecidas, lo que permanece es su propia experiencia, a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto le transmite" (136). Hay que considerar aquí que la propuesta de Iser y Jauss se distinguen porque el primero asume un lector ahistórico, mientras que el lector del segundo es ─como se señaló líneas antes─, histórico y actual. En resumen, hay dos perspectivas en *las estéticas de la recepción* a considerar, la de Jauss y la de Iser. El primero argumentaba que tradicionalmente, en la historia de la literatura se había desplazado la figura de "el lector" y los estudios literarios se habían enfocado exclusivamente en la historia personal de los autores y el contexto social de las obras, ignorando que en el proceso de lectura es el lector quien interviene activamente en la realización de significado. En el caso de Iser, la perspectiva no es tan distinta, el lector le da vida al texto en su proceso de lectura, actualizando el significado del texto, esto lo hace encontrando los espacios estimulantes en el texto literario y conectando los significados representados en el texto con las experiencias de su mundo

real. Para entender cómo ocurre lo anterior, sugiere los conceptos de "lector implícito y "perspectivas esquemáticas" que se han mencionado líneas antes y que se citan aquí.

> Una teoría de los textos literarios evidentemente ya no es capaz de prosperar sin la inclusión del lector. Pero esto significa que el lector ha avanzado a ser la 'referencia sistemática' de aquellos textos que cobran su pleno sentido sólo en los procesos de reelaboración que ellos mismos han ocasionado. Pero ¿qué clase de lector es el aquí presupuesto? […] El lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo (1987, 64)

Esto supone entonces que todo texto literario se escribe asumiendo que habrá un lector, es por ello por lo que, deben generarse las condiciones necesarias de actualización del contenido del texto que produzcan los sentidos. Al admitir que el texto de ficción "cobra vida" cuando es leído se asume entonces que se ha pensado ya en la figura de un lector que inicia el acto de lectura, sitúa al lector en las estructuras del texto para poder orientarlas hacia la producción de sentido, al lector se "le obliga a tomar un punto de mira, que a su vez permite producir la integración solicitada de las perspectivas del texto" (1987, 65). Al ocupar "un punto de mira" el lector atraviesa el texto construyendo el horizonte de referencias que se plantean en las perspectivas de este, se abre la posibilidad de transitar en nuevos horizontes de significados, se invita a la actualización, a la generación de preguntas y de respuestas, a la interactividad y a la proyección de significados, a la correspondencia, el lector asume los sentidos del texto de forma participativa relacionándose con ellos.

Paralelo a la figura de "lector implícito" aparece la de "perspectivas esquemáticas", según Iser:

> Hay objetos literarios cuando el texto despliega una multiplicidad de perspectivas que producen paso a paso el objeto y simultáneamente lo

> concretizan para la intención del lector. Llamaremos a estas perspectivas, siguiendo un concepto acuñado por Ingarden "perspectivas esquemáticas" porque cualquiera de ellas pretende dar cuenta del objeto no de modo provisional o accidental, sino de modo representativo (1989, 137).

Durante el proceso de lectura, se producen dichas perspectivas esquemáticas en las que el lector va llenando los espacios vacíos o, también, puede prescindir de estos, lo idóneo es que el lector le dé una alternativa al texto leído, lo que producirá un extrañamiento y una inquietud que lo lleva a generar significados configurados, se recrean los actos del texto al generar expectativas, pero también al interrumpirlas tiene la posibilidad de recrearlas. El ejercicio es inagotable y así se produce la experiencia estética:

> La eficiencia de un texto literario viene producida por la aparente evocación y posterior negación de lo conocido. Lo que al principio parecía una afirmación de nuestras suposiciones nos lleva a nuestro rechazo de ellas, contribuyendo así a prepararnos para una reorientación. Y solo cuando dejamos atrás nuestras ideas preconcebidas y abandonamos el refugio de lo conocido es cuando estamos en condiciones de cosechar nuestras experiencias (237).

El proceso lector no es un acto ininterrumpido, está atravesado por expectativas e ideas preconcebidas que luego son reemplazables, es ahí cuando el vínculo entre lector y texto es aún más fuerte porque se produce el encuentro.

Para cerrar la discusión se señala que ambos autores contribuyen a entender la complejidad del proceso de lectura en el sentido que reconstruyen la experiencia literaria que el lector mediatiza. El lector en su papel de receptor no realiza una actividad pasiva, al contrario, concretiza los sentidos y las estructuras textuales con su horizonte de expectativas, de modo que habilita el efecto gestado en el texto. En los siguientes capítulos de análisis se buscará responder a los siguientes planteamientos, ¿Qué tipo de concreciones hace el lector al enfrentarse a un texto intermedial? ¿Cómo se construyen los lugares de indeterminación? ¿De qué modo *el tiempo* complejiza la narración en relatos de tema fotográfico? ¿Cuáles son las condiciones que un texto debe producir para

apreciarlo como estético? ¿De qué forma las novelas invitan al lector a reaccionar ante los signos fotográficos, icónicos y sonoros? ¿Cómo se producen las condiciones de interpretación? Y, ¿Es posible que la fotografía sirva como signo para apelar a la memoria y configurar un sujeto individual?

## Capítulo 3: “Estética del efecto”, “performatividad” y “simulacro” en el marco de la pragmática literaria y las estéticas de la recepción

### *Estética del efecto*

A lo largo de estos capítulos se han comentado los avances y alcances de los estudios literarios. El enfoque ha estado en el siglo XX, pues el cambio entre los estudios narratológicos a los pragmáticos otorgó mayor atención a la participación del lector durante su proceso de lectura. El intercambio entre autor, texto y lector no es un proceso de fácil descripción y es esta triada el interés mayor de las Estéticas de la Recepción. Como se vio en el inciso “2.3 Estéticas de la recepción” una de las características que diferencia a esta de otras escuelas es que le otorga el mismo grado de importancia a la configuración del objeto artístico como a su recepción. *Las Estéticas de la Recepción* buscan mantener una equidad fructífera entre el texto y el receptor, centrándose en la vinculación e interacción que estos dos sostienen y demostrando ─desde la fenomenología y no desde el análisis formal─ cuál es el *modo de ser* de la obra de arte literaria y bajo qué procesos se proyecta con el lector. Por lo anterior, este apartado es una extensión del 2.3 pues se reexamina 1) cómo es que algunos de los conceptos revisados antes, “espacios vacíos”, “lector implícito/ lector ideal” “efecto” y “horizonte de expectativas” fueron originalmente motivados por Ingarden y conservan su tinte fenomenológico; 2) se explica detalladamente cómo ocurre la “concreción” de un texto literario y se finaliza con 3) la exposición del “efecto” y la distancia estética. Esto permite hacer un puente entre los antecedentes de las estéticas, las estéticas mismas y anclarlo a los estudios intermediales posteriores que están atravesados por la performatividad y el simulacro.

## 3.1 Concreción y reconstrucción

La Estética de la Recepción inicia en la Universidad de Constanza en Alemania en 1967, sus precursores fueron Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser quienes propusieron situarse en la obra con un nuevo enfoque de análisis para darle fin a dos postulados anteriores. El primero es la creencia de que el arte es un objeto puramente contemplativo y el segundo, que este objeto ─ya sea literario o artístico─ cuenta con sentidos que el lector o el receptor solamente reproduce. Muchos habían sido los autores que a inicios del siglo XX estaban ya en desacuerdo con estos dos postulados, entre ellos, Paul Valéry, Walter Benjamin, Ingarden, Mukarovsky y Gadamer quienes son considerados los teóricos antecesores de las Estéticas de la Recepción pues sus propuestas ya motivaban que la atención estuviera en el fenómeno de la recepción. Aunque las teorías de estos autores no serán analizadas aquí se mencionan como fuentes antecesoras.

Antes de iniciar la discusión teórica de este inciso es oportuno entender cuáles fueron los conceptos y los procesos que permitieron estudiar las interacciones entre texto literario y lector. Para esto, se dividirá el apartado en los siguientes puntos: 3.1 Concreción y reconstrucción, 3.2 Actualización y participación y 3.3 Distancia estética. En el primero se hablará de los conceptos de Ingarden "Concreción y reconstrucción" haciendo énfasis en la necesidad de dos teorías, una que se centra en la configuración del texto literario escrito y otra que se centra en su recepción; en el segundo se abordarán los "puntos de indeterminación" sobre los cuales el lector participa con su experiencia y construye sentido y, en el tercero, se abordará el horizonte presente del lector y el desplazamiento histórico que ha hecho la obra.

Roman Ingarden en su texto *La obra de arte literaria* se pregunta cuál es el estatuto ontológico de la obra literaria. Antes de proponer una teoría sobre cómo analizar las estructuras y los efectos del texto literario se cuestiona cuál es *el modo de ser* de este

objeto, *cómo es, cuáles son sus rasgos distintivos* para entender *por qué es obra*. Para obtener las respuestas a estas preguntas traza un camino teórico desde la fenomenología que hereda de su maestro Husserl. Sin embargo, toma distancia de él pues a Ingarden le interesa el objeto de la conciencia (Tornero, 2007, 448) y no la explicación de los fenómenos de la conciencia. En este tenor, en su artículo "concreción y reconstrucción" Ingarden afirma que la literatura debe asumirse como un objeto "puramente intencional" pues a través de su estructura designa significaciones que son accesibles al lector de forma introspectiva:

> La obra literaria, en cuanto tal, es una formación puramente intencional que tiene la fuente de su ser en actos de conciencia creativos de su autor y cuyo fundamento físico está en el texto escrito […] En virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo […] que trasciende todas las experiencias de conciencia tanto del autor como del lector (1989, 36)

Aquí surge uno de los principales estatutos ontológicos de la obra de arte literaria que es la capacidad de vincular los actos de conciencia del autor con la subjetividad del lector, de modo que se crea una experiencia de sentido que transciende a ambos. Esto ya se había revisado con Ricoeur y las acciones vinculantes. Debe recordarse que, para este último autor, las acciones contenidas en el texto literario generan identidades narrativas móviles. Es decir, el lector nutre su identidad de las historias que recibe desde la literatura y desde su experiencia de mundo. Pero ¿Cómo es posible que el lector adquiera los actos de conciencia del autor y el sentido de la obra? Para explicarlo, Ingarden traza los términos de "concreción" y "reconstrucción" que dan cuenta del fenómeno de interpretación y colaboración que ocurre en la lectura de un texto literario. Tanto la concreción como la reconstrucción son conceptos que no pueden desplazarse uno sin el otro y se sostienen gracias los lugares de indeterminación que serán explicados más adelante.

Al inicio del capítulo "concreción y reconstrucción" Ingarden esboza una lista de enunciados acerca de la estructura fundamental de la obra literaria, no es difícil advertir que su concepción de obra literaria toma como referencia sus cualidades lingüísticas "La obra literaria es una formación que consta de diversos estratos, contiene a) el estrato de los sonidos verbales […] b) el estrato de las unidades semánticas […] el estrato de aspectos esquemáticos […] y, el estrato de las objetividades representadas" (1989, 35) y agrega un rasgo estético importante el de "trascendencia de todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector" (1989, 36) y es que para Ingarden la obra es un encuentro entre la experiencia proyectada por el autor en el texto y la "concreción" que el receptor realiza. A todo este proceso lo llama "aprehensión estética". Para lograrla, es necesario que el texto literario propicie "lugares de indeterminación" que se convertirán en "concreciones" efectuadas por el lector producto de su lectura individual[4]. Los "lugares de indeterminación" son

> La obra literaria, y la obra literaria de arte en particular, es una formación esquemática. Al menos algunos de sus estratos, especialmente el estrato objetivo, contienen series de "lugares de indeterminación". Nos encontramos con un lugar de indeterminación cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo. Si, por ejemplo, el color de los ojos del cónsul *Buddenbrook* no se menciona en los Buddenbrooks, habrá una completa indeterminación en ese aspecto […] llamaré al aspecto o parte del objeto representado, que no está específicamente determinado por el texto, "lugar de indeterminación" (1989, 37)

Los "lugares de indeterminación", siguiendo la cita, son aspectos o atributos de las características físicas de los personajes o de su vida. El texto literario no puede mencionar

[4] Ingarden se centra en explicar cómo el proceso de concreción ocurre gracias a la lectura individual, otros autores cercanos a las estéticas como Benjamin, por ejemplo, proponen una lectura histórica de la obra en el sentido que los lectores reciben voluntaria o involuntariamente las lecturas que otros han hecho de las obras; Gadamer, por ejemplo, proponía que debe atenderse la historia de los efectos que ha producido la obra en su recepción.

todas las particularidades de sus personajes o de las situaciones que viven porque caería en descripciones extensas que poco contribuirían al desarrollo de la trama. Si hay atributos explícitos están dispuestos en la obra porque son relevantes para el entendimiento de esta, en cambio, si no los hay es porque el texto propone "lugares de indeterminación" que le permiten al lector intervenir con su imaginación o con su experiencia del mundo. El lector complementa los lugares de indeterminación y esto permite que aprehenda el texto y se relacione con él desde su propia experiencia. Por supuesto que hay corrientes literarias como el realismo de mediados del siglo XIX cuyo objetivo es representar lo más fidedigno posible la realidad y por ello realiza amplias descripciones sobre sus objetos, sus personajes y las realidades representadas, pero, incluso en estas novelas realistas que parecen no dejar atributos sin mencionar hay lugares de indeterminación pues son necesarios en toda obra artística. Desde los estudios literarios es importante entender que los "lugares de indeterminación" generan experiencias de lectura

> A veces el lector intenta mirar todos los lugares de indeterminación como tales y dejarlos indeterminados a fin de aprehender la obra en su estructura característica. Pero normalmente leemos las obras literarias de manera muy diferente. Pasamos por alto los lugares de indeterminación en cuanto tales e involuntariamente rellenamos muchos de ellos con determinaciones no justificadas por el texto (1989, 38)

Como puede verse, el concepto de "lugares de indeterminación" no asume que, en las distintas experiencias de lectura, el lector automáticamente llene esos lugares de indeterminación, de hecho, puede prescindir de ellos, tampoco sostiene que todo atributo añadido a la obra sea válido. El lector puede complementar esos lugares de indeterminación con aspectos no soportados por la obra o simplemente ignorarlos. Sin embargo, desde una "actitud estética" y "apelativa" el lector debe hacer un esfuerzo para

no prescindir de los lugares de indeterminación y mantener una actitud de colaboración frente al texto para realizar las "concreciones". Cuando Iser retoma el término de Ingarden "lugares de indeterminación" y lo renombra como "espacios vacíos" profundiza en la inagotable semántica del texto y en la necesidad de utilizar la imaginación para generar las experiencias de lectura. Iser dice que

> Un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco. En este acto mismo se revela la dinámica de lectura. Tomando su decisión, el lector reconoce implícitamente la calidad inagotable que el texto posee; al mismo tiempo esta misma calidad inagotable es la le fuerza a tomar su decisión (1987, 223)

El texto y el lector realizan un ejercicio heurístico que echa mano de la imaginación y que habilita también conexiones entre ambos que son inquebrantables. Conexiones que no terminan cuando el lector suspende su proceso de lectura, sino que posteriormente lo llevan a tomar conciencia sobre sus propias elecciones y las sensaciones que el texto detonó. Una vez rellenados esos "lugares de indeterminación" se llega a "la concreción", ¿De qué se trata?

> El lector lee entonces 'entre líneas' e involuntariamente complementa diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión 'sobreexplícita', por decirlo así, de las frases y especialmente de los nombres que aparecen en el texto. A esta determinación complementaria llamo 'concreción' de los objetos representados. En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector. Por su propia iniciativa y con su propia imaginación rellena diversos lugares de indeterminación con elementos elegidos entre todos los posibles y permitidos, aunque esto último ─como se verá─ no siempre es necesario. Normalmente, esta 'elección' se hace sin una intención consciente y especialmente formulada por parte del lector (1989, 38-39)

Es evidente que hay un espacio que le compete al texto y otro que le toca al lector. El texto estructura lugares de indeterminación pues realiza un ejercicio narrativo propositivo, no debe agotar la descripción y debe propiciar estos lugares para la aprehensión estética. El lector, por su parte, interviene en esos lugares de indeterminación desde su capacidad imaginativa o relacional. Puede ocurrir que el lector llene los lugares de indeterminación con características semejantes a su realidad, puede ocurrir también que el mismo lector concrete esos lugares de indeterminación de forma distinta cuando relee la obra literaria porque su actitud y su experiencia de mundo es otra a la de su primera lectura. Por supuesto que esto no es un aspecto negativo, todo lo contrario, que los lectores concreten esos lugares de indeterminación de modos distintos ocurre por la propia pluralidad de la obra, toda obra literaria tiene un rico estrato semántico que debe ser explotado. De esta reflexión surgen otros tres estatutos ontológicos; 1) hay un mundo material que preexiste a la obra, por tanto, la obra presenta intuiciones intencionadas de ese mundo. 2) Estas intuiciones proyectadas en el texto afectan la percepción de lector y la obra porque es rica en su estrato semántico. 3) La obra es un objeto abierto a su interpretación, transformable y construible.

Adolfo Sánchez Vázquez en un ciclo de conferencias pronunciadas en septiembre de 2004 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y luego reunidas en el título *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación* hace un recorrido de corte histórico sobre las Estéticas de la Recepción. En su primera conferencia profundiza sobre el concepto de "puntos de indeterminación" de Ingarden de la siguiente manera:

> Son los "puntos de indeterminación" en la obra; o sea, los aspectos del objeto representado que, atendiéndonos a la obra, tal como ha sido escrita por el autor, no se pueden determinar, ya que no están en ella. Y no es que falten por casualidad o por un error del escritor. Faltan porque, dada la estructura esquemática de la obra, esta no puede determinar todo, o decir todo lo que se pudiera decir del correspondiente objeto representado (2005, 22)

Se resalta que, los puntos de indeterminación son parte de la estructura de la obra y del ejercicio de narrar no un error de escritura. En cuanto al concepto de "concreción" señala lo siguiente

> El lector de una obra narrativa o poética, o el espectador de una pieza de teatro, no se limita a reproducir lo que el texto leído o representado le ofrece, sino que trata de determinar lo que en él no está determinado. Concretar es precisamente determinar lo indeterminado […] Entonces la concreción no sólo depende del lector, sino también de la obra, de las posibilidades que ofrecen sus cualidades objetivas, razón por la cual su recepción no puede ser arbitraria […] sino en el marco de las posibilidades que el texto le brinda (2005, 22)

En el proceso de lectura, el lector habilita su ejercicio lúdico e interpretativo para completar los lugares de indeterminación de la obra, no es que el texto tenga ya un sentido tal que el lector sólo reproduzca, sino que el lector le aporta algo nuevo a la obra literaria o a la obra de arte. Esta concreción es una experiencia nueva que se le otorga al texto, la obra se mediatiza pues es aquí cuando hay un intercambio recíproco entre texto y lector, una comunicación provechosa, razón por la que Ingarden llama al lector "co-creador". Sobre "los puntos de indeterminación" debe considerarse también que cuando el lector los habilita de cierta manera también actualiza el texto literario, lo vuelve presente. Se debe considerar que un lector contemporáneo a la obra que haya habitado el mismo contexto social, político y cultural de la obra llena los "puntos de indeterminación" de cierta manera, mientras que un lector que no comparte el contexto de la obra lo hará de otra forma. Es posible que un lector que no comparta el contexto de la obra le atribuya otros sentidos y una interpretación más crítica pues carga con las lecturas que se le han hecho a la obra. Este aspecto se verá a continuación en "Actualización y concreción de los aspectos" y en "Distancia estética".

## 3.2 Actualización y participación

Para Ingarden uno de los momentos más extraordinarios de la lectura de un texto literario es la posibilidad de hacer el texto presente. En su actualización tanto texto literario como lector *son obra*. Dejan de ser categorías para convertirse en la obra. Ambos potencializan el acto de la representación cuando se da la actualización y la concreción de un texto. En esta dinámica entra en juego la "percepción", no basta con que la obra proyecte elementos sígnicos, sino aspectos intuitivos. Esto significa que, durante la lectura el texto hace aparecer ─vuelve presente─ los objetos representados. De este modo el receptor experimenta dichas apariencias con las que adquiere la responsabilidad de hacer algo con ellas.

> Al experimentar esos aspectos actualizándolos en el material intuitivo de la imaginación 'reviste' a los correspondientes objetos representados con cualidades intuitivas; los ve en cierto modo en 'la fantasía', como si se desplegasen en su propia forma corpórea. De este modo, el lector comienza a tener una relación casi inmediata con los objetos. Estos aspectos meramente vividos (por lo tanto, no representados objetivamente) juegan un papel importante en la lectura y ejercen una influencia significativa en el curso de la aprehensión estética de la obra y en la forma final que la obra consigue en su concreción (1989, 41)

La obra hace posible que se experimenten cualidades intuitivas que repercutirán en la aprehensión estética. Por esta característica, el tema de la fotografía en la literatura parece aún más atractivo porque las fotografías son puntos de indeterminación en la narración, sobre todo cuando se hacen desde el ejercicio de la écfrasis. En el caso de las novelas se juegan dos posibilidades A) que la fotografía no esté expuesta, sino proyectada mediante la écfrasis y B) que la écfrasis, es decir, la descripción de la fotografía esté vacía y por tanto el ejercicio del receptor requiera de un mayor esfuerzo mas no por ello de una menor experiencia estética. Lo opuesto de hecho. El lector se convierte en cocreador, en

coespectectador. Son, de hecho, los aspectos proyectados en el texto los que permiten detonar la aprehensión estética

> Los aspectos son aquellos que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado, y, en cuanto tales, exigen una percepción concreta, o al menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo. Solo cuando se da esa experiencia concreta cumplen su función, la de hacer aparecer un objeto determinado que se produce en ese momento […] como esos objetos ya no son intuidos de modo signitivo, puramente intelectual, sino que deben de algún modo aparecer, tiene que haber en la lectura una representación viva que produzca ese surgimiento (1989, 41)

El texto literario determina la experiencia del lector, exigiéndole que concrete ciertos aspectos para que adquiera una representación viva de los objetos y las situaciones narradas involucrándose con su percepción. ¿Pero a qué se refiere esta "percepción"? Si bien, Ingarden no ahonda en el tema de la percepción no se debe ignorar que sí tiene interés en resaltar que la obra de arte literaria es un "objeto puramente intencional" que habilita experiencias reales "Al procurar una reconstrucción fiel a todos los estratos de la obra y conocerla, el lector se esfuerza en ser receptivo a las sugerencias que proporciona la obra, experimentando así aquellos aspectos que permanecen "disponibles" en lamisma" (1989, 41). La cita anterior describe el proceso que sufre el lector al reconstruir el estrato de la obra, con su imaginación el lector "hace aparecer" las cualidadesproyectadas en el texto. Este ejercicio es muy similar a la performatividad. En el punto siguiente se explicará por extenso tanto el ejercicio artístico de *la performance* y la performatividad como actividad en el arte y la literatura. Se verá que la performatividad en cualquier representación artística es una acción vinculante pues permite que el lector-espectador al potencializar los estratos de la obra habilite su propia sensibilidad. Además,al concretizar y actualizar los espacios de indeterminación de la obra se proyecta la posibilidad de prolongar la experiencia del objeto (Tornero, 2007, 453), es decir, que el

objeto ─tanto en sus valores estéticos como éticos─ permanezca en la percepción del lector. Para entender lo anterior hay que diferenciar entre el lector esteta y el lector investigador

> Esta es la situación con la que ha de contar el investigador que considere las obras literarias de arte analíticamente. En la obra investigada debe, por una parte, ver los elementos y los factores que determinan intencionalmente la multiplicidad de concreciones estéticamente valiosas y "correctas", y, por otra parte, descubrir las propiedades de la obra sobre las que se basa el tipo yla fuerza de influencia que ejerce sobre el lector para actualizar en su mente las concreciones específicas (1989, 52)

Ingarden traza dos tipos de lectores frente al texto, el lector esteta y el lector investigador. Estas dos figuras dan cuenta también del grado de participación que el lector tiene con el texto. Aunque las dos figuras no son antagónicas, sí refieren a distintos grados de vinculación con el texto. El lector investigador, por ejemplo, es un lector crítico que tiene las herramientas metodológicas para evaluar las "concreciones valiosas y correctas" y las cualidades estéticas del texto teniendo en cuenta la época en la que el texto se produce y se recibe, esto lo afirma en *La obra de arte literaria*

> Es sabido que cada época en el desarrollo general de la cultura humana tiene su propio entendimiento, su propio tipo de valores estéticos y no estéticos, su propia predisposición a una y no a otra manera de aprehender en mundo en general y las otras obras de arte en particular. En algunas épocas tenemos una susceptibilidad especial hacia unas cualidades de valores estéticos mientras que permanecemos ciegos a otras. Las concretizaciones de la obra literaria dependen de las actitudes del lector y por consecuencia están marcadas en varios aspectos por los rasgos del tiempo (2005, 405)

El lector investigador tiene la capacidad de identificar los elementos estéticos de la obra que son herencia de su contexto social y cultural, también es un lector que ha concretizado los puntos de indeterminación de la obra de cierta manera y que rescata a partir de su

ejercicio crítico aquellos que le parecen valiosos. El lector esteta, en cambio, es aquel que se permite percibir el texto y vincular la obra con su propia experiencia y horizonte

> El lector, al actualizar, completa los aspectos esquemáticos con detalles que corresponden a su sensibilidad, sus hábitos de percepción, su preferencia por ciertas cualidades. En este proceso, el lector se refiere a sus experiencias previas y se imagina el mundo representado bajo el aspecto de la imagen del mundo que él ha construido a lo largo de su vida (Tornero, 2007, 460)

Pero, en ninguna circunstancia debe entenderse que Ingarden prioriza alguna de estas figuras de lectores. Parece hablar de distintos momentos de lectura, una lectura que apela a la percepción del lector y otra que señala los estratos estéticos de la obra y fomenta la crítica. En cualquiera de los casos, la actividad del lector es tan propositiva e importante que hace al texto *obra*. Lo que debe evitarse es que en la recepción se busquen cerrar los puntos de indeterminación con interpretaciones precisas, esto aniquilaría no solo la participación del lector sino el carácter de la obra

> Hay un tipo especial de la obra de arte literaria cuyo carácter básico y cuyo encanto peculiar descansa en las ambigüedades que contiene. Su presencia es una presencia calculada para el pleno deleite de los caracteres estéticos que se basan en la "iridiscencia" y la "opalescencia" que perderían su encanto si alguien quisiera mejorar la obra evitando las ambigüedades (2005, 170)

El trabajo del lector investigador es señalar los valores estéticos de la obra dejándolos abiertos a la interpretación de otros lectores. No debe privar al texto literario del ejercicio propositivo y lúdico que ofrece. Hay ocasiones que en el estrato lingüístico de la obra el lector-investigador se encuentra con situaciones o palabras que no son cercanas a su realidad y en la traducción debe decidir qué hacer con estas. En estos casos, debe actualizar el texto siendo fiel a su momento histórico y considerando el horizonte en el que se proyectará la obra. La obra al ser un objeto "puramente intencional" debe contener las intuiciones que experimentará el lector a través de sus sentidos y de su intervención

al texto, es decir, el texto debe ofrecer la posibilidad de acceder a los objetos sensibles que proyecta sin dejarlos determinados. De este modo, aunque la estructura estratificada de la obra sea siempre la misma conservará su identidad dinámica y en ello radica su valor artístico.

## 3.3 Distancia estética

Para finalizar este apartado se revisará uno de los aportes cruciales que las Estéticas de la Recepción dejó a los estudios literarios, esto es la noción de "horizonte". El concepto de "horizonte de expectativas" marcó un hito en la teoría de la recepción porque habilita la pregunta ¿De qué forma se lee un texto y cómo se ha recibido en el transcurso de la historia? Cuando se reconstruye el horizonte de expectativas es posible recopilar los cuestionamientos de la época en la que se produjo determinado texto literario. También, dar cuenta de las respuestas que el texto ofreció a dichas interrogantes y permite entender de qué forma los lectores del pasado asumieron los códigos literarios de la obra. Es posible también determinar los elementos estéticos y literarios que la obra transgredió. Gadamer en el ensayo "Historia de los efectos y aplicación" en *Estética de la recepción* (1989) explica en qué consiste un horizonte

> Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Aplicando esto a la conciencia pensante, podemos hablar de una estrechez del horizonte, de una posible ampliación del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes […] tener un horizonte significa no limitarse a lo cercano, sino ver por encima (1989, 82)

El horizonte permite al lector mantener una distancia estética del texto que es la coincidencia entre el horizonte de expectativas de la obra y el horizonte de experiencias del lector. Antes de realizar las "concreciones", el lector experimenta situaciones de

anticipación frente al texto pues no se debe ignorar que el lector carga con signos y referentes culturales que lo condicionan. Por un lado, tiene juicios de valor personales resultado de sus propias lecturas y de sus gustos, y por otro, tiene enunciados de valor que la crítica ha hecho del texto. Por tanto, durante su lectura se activarán estos prejuiciosque se han construido en torno a la obra y lograrán satisfacerse durante las concreciones o bien, superar dichas expectativas. Cuando Gadamer plantea el término de horizonte ─del que luego se ocupará Jauss─ lo que quiere demostrar es que en el centro de toda lectura en apariencia individual se están evidenciando los efectos de las lecturas de otros

> No se exige, por lo tanto, un desarrollo de la historia de los efectos como una nueva y autónoma disciplina auxiliar de las ciencias del espíritu, sino la necesidad de aprender a comprenderse mejor, y reconocer que en toda comprensión están operando los efectos históricos, sea uno consciente de ello o no (1989,82)

Cuando un lector se acerca al texto y anula voluntariamente la vivencia de su mundo para experimentar el mundo del texto debe decidir hasta qué punto toma o suelta la marca hermenéutica que se ha dejado en el texto y desde la cual parece imposible no partir. Sin embargo, ante tal decisión lo que debe prevalecer es que toda vinculación con el texto literario debe sumar a la comprensión de lo humano y de la aproximación con *el otro*. Tener esta conciencia proyecta la experiencia de la obra y permite al lector acceder a su percepción y a sus emociones

> La conciencia de la historia de los efectos es, en primer término, conciencia de la situación hermenéutica. Sin embargo, la conciencia de una situación es siempre una tarea con dificultades peculiares. El concepto de situación se caracteriza porque no se puede objetivar, y, por lo tanto, no permite un saber objetivo de ella. Se está en la situación, se encuentra uno siempre en una situación cuya aclaración es una tarea infinita (1989, 82)

La conciencia de la historia de los efectos ─como señala Gadamer─ no sólo es la conciencia de la situación hermenéutica sino de la situación comunicativa, se había explicado ya, en capítulos anteriores, que desde la pragmática literaria se asume que el lector entabla un diálogo situacional con el texto porque al interrumpir su experiencia de mundo se permite convivir con la experiencia del mundo del texto. Además, no es que el lector anule por completo su realidad, sino que la situación comunicativa que enfrenta lo hace regresar constantemente a su mundo para repensarlo, cuestionarlo y tratar de reconstruirlo desde otro ángulo, desde otra conciencia. Lo anterior demuestra que, en efecto, no se trata de una tarea sencilla, sino infinita y que se confronta claramente con tres paradigmas estructuralistas, estos son 1) La afirmación de que un texto es un universo lingüísticamente cerrado, desde que las Estéticas le otorgan el mismo valor de importancia tanto a la producción de un texto como a su recepción anulan tal paradigma. 2) La ruptura con la función social, un texto literario al ser un "objeto puramente intencional" se compromete con su función social porque se vincula con el receptor desde su percepción, promoviendo su sensibilidad y su relación con los otros. 3) La creencia de que el texto es un sistema de signos sin vínculo entre su momento de producción y su recepción. Al contrario, al trazar el horizonte de expectativas se hace evidente la vigencia del texto porque se demuestra el efecto producido por la obra y el modo en que el público lo ha recibido, concluye Gadamer "una verdadera conciencia histórica aporta siempre su propio presente, de manera que puede verse a sí misma y a lo históricamente otro en sus exactas relaciones" (1989, 84) cuando el lector se desplaza desde su propio presente comprueba si las intenciones del texto siguen vigentes o si ha revelado nuevas.

La propuesta de "horizonte de expectativas" fue tan rica que migró rápidamente a otros estudios como los estudios sobre cine o sobre música pues es un término mediador entre el texto y la experiencia de quien lo recibe, también toca la idea de "tradición" pues

se entiende que entre la producción y la recepción de un texto hay intermediación, es decir, no hay una relación inmediata con el texto; sino sucesiva pues se carga con el marco de interpretaciones previas que permiten comprender el texto

> La tarea de la comprensión histórica implica la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico para poder representar así lo que se quiere comprender en sus verdaderas dimensiones. El que no vea este desplazamiento del horizonte histórico desde el que nos habla la tradición, acabará malentendiendo los contenidos de la tradición. Por ello parece una adecuada exigencia hermenéutica ponerse en el lugar del otro para comprenderlo (1989, 83)

Evidentemente, en esta cita Gadamer está pensando en un lector ideal, en un lector que tenga la capacidad de desplazarse entre el horizonte de expectativas y el horizonte de experiencias, que entienda los códigos literarios de determinada época y pueda contrastarlos con los códigos literarios y estéticos vigentes. En este caso Gadamer habla de un "lector-investigador" ─en la nomenclatura de Ingarden─ pero, aunque evaluar dichos valores estéticos no sea el objetivo de un lector cualquiera, este puede acceder de forma involuntaria a ellos porque prevalecen en el texto leído y permanecen en los enunciados hechos por la crítica. Finalmente, el verdadero valor está en aprehenderlos para conocer lo que hasta entonces era ajeno al lector

> Comprender una tradición exige ciertamente un horizonte histórico. Pero no se trata por ello de ganar tal horizonte desplazándose a una situación histórica. Se tiene más bien que tener ya un horizonte para poder trasladarse a otra situación. ¿Qué significa desplazarse? Evidentemente no se trata de apartarse de sí mismo [sino] llevarse a sí mismo a tal situación […] si, por ejemplo, uno se desplaza a la situación de otro hombre, se le comprenderá, es decir, se hará consciente de su alteridad, de la irreductible individualidad del otro, justamente por desplazarse a esa situación (1989, 84)

Esta cita es muy significativa pues coincide con la propuesta de Ricoeur revisada en el "2.2 Acciones en el texto". En este se revisó que el trabajo hermenéutico de Ricoeur es

develar las acciones que ocurren durante la concreción de un texto literario y que se proyectan hacia una "identidad narrativa". Esta identidad narrativa es, por un lado, capaz de problematizarse y cuestionarse desde el terreno de la ficción y, por otro, capaz de reconocer que hay alteridad, de modo que un receptor literario no sólo se convierte en un verdadero lector sino en un *yo* más vasto. Jauss lo señala de la siguiente manera:

> La función social [de la literatura] se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social (2013, 58)

Es fundamental que el lector ya tenga elaborado su concepto de mundo y luego lo evalúe desde su identidad narrativa, con esto logrará involucrarse con su mundo real desde una conciencia dinámica. Si un lector no ha identificado ni elaborado su concepto de mundo, al entrar en el terreno de la ficción puede ser susceptible a sufrir una enajenación total de su mundo real y a no ser capaz de realizar concreciones en el texto literario. El compromiso de todo texto literario es que el lector al sufrir la experiencia estética y sus efectos sea capaz de comprenderse a sí mismo. Gadamer propone que el horizonte histórico sirva para la comprensión de los efectos

> El proyecto de un horizonte histórico es, por lo tanto, sólo una fase de la realización de la comprensión y no se consolida en la enajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera a partir del propio horizonte de comprensión del presente. Al realizarse la comprensión tiene lugar una verdadera fusión de horizontes, que al proyectar el horizonte histórico simultáneamente lo supera. A la realización controlada de tal fusión podemos llamar: tarea de la conciencia de los efectos históricos (1989, 85)

La conciencia de los efectos históricos le permite al lector evaluar la calidad literaria del texto, identificar los cuestionamientos que lo atravesaron, mirar con una distancia crítica cómo la época y los valores estéticos respondieron a ellos y permite que el receptor-lector

gane perspectiva histórica pues desde su presente analiza el resultado de los efectos de sentido. Gadamer finaliza su texto de la siguiente manera:

> Nuestra tesis es, pues, que también la hermenéutica histórica es el ejercicio de una aplicación, porque se pone al servicio de la valoración de un sentido, al suturar expresa y conscientemente una distancia temporal que separa a los intérpretes del texto, superando la alineación del sentido que el texto ha sufrido (1989, 88)

La propuesta es que la conciencia ganada con la experiencia del texto sea aplicada a la praxis, anulando la creencia de que el arte y la literatura son objetos contemplativos o enunciados parasitarios como decía Austin. Ya se revisó que son objetos intencionales y como tales deben contribuir al entendimiento de las épocas, de las sensibilidades, de lo humano. Su intención va más allá de sus estructuras pues superan las formas para alcanzar sentidos. Además, habilitar el horizonte de expectativas permite que el lector acceda a las reacciones que el público tuvo de determinados temas y en un momento como este ─segunda década del siglo XXI─ en el que constantemente se cuestiona cómo se construyeron ciertos discursos, habilitar el horizonte de expectativas es un ejercicio útil para replantear el sentido que se la ha otorgado a ciertas realidades

> El horizonte de expectativas de una obra, reconstruíble de esa manera,permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado. Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y entre la aparición de una nuevaobra ─cuya recepción puede tener como consecuencia "un cambio de horizonte" debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez─ como una distancia estética ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontaneo, rechazoo escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada) (2013, 57)

A esto se le llama distancia estética, a reconstruir el horizonte de expectativas para dar cuenta de las concreciones e interpretaciones que se le han dado a la obra y que contribuyeron a que el público tuviera determinada reacción ante esta. Asumir una distancia estética permite mirar críticamente al texto, situando la conciencia histórica que hará al lector evaluar los efectos que la obra literaria tuvo en otros, en su propia experiencia y en la tradición

> La teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su "serie literaria", para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contento empírico de la literatura (2013, 57)

Las estéticas de la recepción dejaron un gran legado a los estudios literarios porque permitieron asumir una perspectiva distinta de lo que es ontológicamente el texto literario, cómo se configura el sentido de un texto y cómo repercute socialmente dicho sentido. Habilitaron la participación del lector como un proceso fundamental para la creación de la obra y plantearon que era necesario revisar la historia de los efectos literarios. Esbozaron los distintos grados de participación del lector y el complejo ejercicio de concretización. Finalmente, admitieron que el objeto literario es intencional y que hay de hacer evidente el afecto actual de la obra de arte literaria.

*Performatividad*

En la discusión de los capítulos anteriores, 1 y 2, se vio que en el siglo pasado existió un gran auge de los estudios pragmáticos, principalmente gracias al giro lingüístico. El tema del lenguaje se convirtió en el tema primordial de la filosofía y, por supuesto, la lingüística, la reflexión sobre el lenguaje tomó un matiz innovador cuando Austin propuso que el lenguaje es, sobre todo, performativo. Esto habilitó nuevas formas de

entendimiento sobre lo que los hablantes hacen con el lenguaje; a través de este son posibles múltiples modelos operacionales que interpretan y/o actualizan la realidad de los hablantes. Se ha visto que el lenguaje trasciende sus propias funciones, pues no sólo es el sistema que permea la comunicación, sino el motivo de distintos encuentros, acciones y aperturas; es el mediador entre el *ser* y el *sentido*, pues el lenguaje, ante todo, permite conocer*nos* e interpretar*nos* en el mundo. En este tenor, este capítulo se dedicará a entender el recorrido de los conceptos performatividad y performance, y se realizará a través de tres vertientes, la primera es "la performatividad desde el siglo XX y XXI", en la que se explorará en qué contexto aparecen los términos. La segunda será "la performatividad: actividad en el arte y la literatura", en la que se hablará de la ruptura que significó el performance a partir de la década de 1960 y se reflexionará sobre cómo la performance ayuda a involucrarse de forma distinta con los textos literarios. Finalmente, en la tercera "performatividad y acción vinculante" se analiza la propuesta de Ricoeur en *Del texto a la acción* (2000). Estos aspectos metodológicos "estética del efecto", "performatividad", y "simulacro" se desarrollarán en este capítulo porque son necesarios para discutir con las novelas la cuestión de cómo se construye la performatividad en novelas de tema fotográfico y de qué manera interviene el lector en la concreción de los espacios vacíos para articular la estética del efecto de un texto intermedial.

## 3.4 Performatividad en el siglo XX y XXI

La idea de performatividad en las humanidades ha sido estudiada desde distintas aproximaciones, estas van desde aquellas que se centran en estudiar la performatividad de los textos bíblicos[5] hasta otras que se interesan por entender la performatividad en los

[5] Ramírez, R. Alberto. "El lenguaje en la revelación: performatividad y pragmática". Theologica Xaveriana 180 (2015): 301-325. Http://dx.doi.org/1011144/javeriana.tx65-180.lrpp

discursos y prácticas intermediales[6] o, en discusiones sobre la identidad y el cuerpo[7]. Los primeros estudios se centran en dos vertientes, una que habla sobre cómo *La palabra* es revelación en el discurso teológico, de hecho, en esta vertiente Ricoeur hizo un gran aporte con *Fé y filosofía. Problemas del lenguaje filosófico* (2008) al estudiar la especificidad del lenguaje religioso y cómo se manifiesta en el ser y, otra, en la línea del pensamiento benjaminiano en la que se afirma que el lenguaje "comunica contenidos espirituales que los objetos expresan y este expresarse genera representación […] y esto significa que el ser humano comunica su propia entidad espiritual en su lenguaje" (1991, 61-62) una reflexión teológica y proteica sobre el lenguaje, pues desde este encuadre el hombre es el medio del lenguaje, este tiene soberana libertad. En cuanto a la segunda aproximación a estos estudios se demuestra que el arte contemporáneo es performativo porque rebasa su propio objeto de representación. El arte que se produjo a partir de la década de 1960 no resulta interesante el estudio del objeto artístico sino la experiencia sensorial, corporal y reflexiva que genera en el espectador. No es casualidad que las vanguardias artísticas del siglo XX hayan replanteado sus modos de representar e impulsarán en su práctica artística métodos fragmentarios y revolucionarios que abrieran el diálogo hacia el espectador, dejando atrás un arte puramente contemplativo y generando prácticas que intercepten al receptor, que lo involucren y lo lleven a una reflexión sobre su propia representación y simulación en el mundo; así, la obra no radica en el objeto, sino en *el encuentro*, en la experiencia mutua, estas prácticas se conocen como *performances* y *happenings*.

[6] Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity." *Mapping Intermediality in Performance*, edited by Chiel Kattenbelt et al., Amsterdam University Press, 2010, pp. 29–37, http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mwjd.7

[7] Cercós i Raichs, Raquel. "El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la memoria y la performance". Historia y Memoria de la educación 5 (2017): 217-237. Http://dx.doi.org/10.5944/hme.5.2017.16797 y Butler, Judith. "Performativity, precarity and sexual politics". Revista de Antropología Iberoamericana 3 (sep-dic 2009): i-xiii.

Partir de las distinciones anteriores es muy significativo pues como se expuso en el capítulo uno de esta tesis, el objetivo de este análisis es demostrar que las novelas de temática fotográfica demandan un lector participativo que no sólo "contemple" sino que "complete" para involucrar*se* con el contenido del texto y así crearle experiencias y sentidos emergentes. Finalmente, los estudios sobre la performatividad y el cuerpo, encabezados principalmente por Judith Butler y que sentaron las bases de la *Teoría Queer* apelan a que "los cuerpos" y "los individuos" encuentran en la performatividad un mecanismo de resistencia a la subordinación. En un mundo en el que se crece con una identidad de género ya construida socialmente, la práctica performativa habilita una puerta hacia la libertad expresiva, la violencia sistemática y la interseccionalidad. Lo interesante de todos estos estudios es lo que demuestran: el lenguaje artístico revela intenciones que no están explícitamente dichas y que se gestan en la interacción entre emisor, palabra y receptor, y cuando se atienden dichas intenciones se logra dinamizar experiencias de sentido que permiten la fractura del sujeto con el mundo y la necesidad de reconstruir sentidos desde otros frentes.

Sin embargo, surge un grave problema cuando se habla de la performance o de la performatividad. Es claro que el término apareció en el texto de Austin como una característica no antes revisada de los enunciados, y la propuesta fue muy bien recibida tanto en la teoría lingüística como artística, así como en los estudios culturales, pero hay una carencia teórica en cuanto al concepto. Si se revisa nuevamente la explicación de Austin se observa que inicia su conferencia inaugural proponiendo que los enunciados no sólo deben analizarse desde su condición de verdad o falsedad "durante mucho tiempo los filósofos han presupuesto que el papel del enunciado solo puede describir algún estado de las cosas o enunciar algún hecho, con verdad o falsedad" (2018, 45) pues de hacerlo se elimina la posibilidad de atender a otra clase de enunciados que no cumplen

exclusivamente con esta función constatativa y que tienen la capacidad de ejecutar acciones, a estos los llama performativos o realizativos[8]

> [La] oración realizativa o expresión realizativa, o para abreviar, un realizativo […] deriva, por supuesto, de realizar[9], que es el verbo usual que se antepone al sustantivo acción. Indica que emitir la expresión es realizar la acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo (2018, 51)

La palabra "performatividad" es un anglicismo en español, proviene del verbo "to perform" que de acuerdo con el *Diccionario de Cambridge* significa 1. Realizar una acción, 2, operar en sentido satisfactorio o 3, entretener a una audiencia mediante una disciplina artística como bailar o actuar, de ahí la relación con la palabra performance y todo el movimiento vanguardista. La palabra *performance* aparece documentada como verbo en los siglos XIII Y XIV, en el inglés medieval tardío, proviene de *parfourmance* una variante del francés antiguo que a su vez proviene de *furnir* que significa "completar, realizar o ejecutar" (1979, 534). Se debe aclarar que la traducción del texto de Austin al español decide convertir el verbo "to perform" a "realizativo", una decisión editorial de Paidós en aras de evitar el uso de neologismos.

Por su parte, Francisco Albornoz en su artículo "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo" intenta trazar una perspectiva epistemológica del término performatividad, haciendo una revisión del concepto desde distintas áreas, la filosofía, las ciencias sociales y el arte para tratar de encontrar una estabilidad conceptual y concluye su análisis con la siguiente definición:

> Llamaremos performatividad tanto a la capacidad como al proceso emergente en el que el ser humano, a través de todas y cada una de sus acciones, produce

[8] La traducción de Paidós decide utilizar en español el término realizativo por ser un equivalente al verbo "to perform" que Austin utiliza, sin embargo, en este trabajo se utilizará performatividad porque resulta un término más cercano a la idea de Austin y a la performance.
Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Ciudad de México: Editorial Paidós, 2018.
[9] En el texto original es "to perform" que tiene tres acepciones distintas que se revisan en el cuerpo del texto

> relaciones sociales por medio del hacer concreto de su trabajo vivo. Esta capacidad o trabajo performativo marca una transición desde una potencia todavía no-objetivada, una capacidad del cuerpo humano y su vida, hacia su expresión productiva, creadora y transformadora, expresada a veces en forma de objetos, es decir, de trabajo objetivado, pero sobre todo encarnada en relaciones no materiales, relaciones sociales en forma de trabajo intersubjetivado o producido entre seres humanos. Lo performativo es una capacidad humana que se despliega en un sistema de relaciones sociales, materiales y simbólicas producidas de un modo situado, histórico (2021, 27)

Llama la atención que para formular su definición de performatividad le es muy ilustrativo el texto de Dussel *Filosofía de la liberación* (2011) y de Marx *El capital* (1975) y esto es evidente porque vincula la idea de trabajo, transición y transformación. De su definición de performatividad se rescata que es una capacidad inherente a la relación del hombre con su trabajo y que tiene una finalidad emancipadora y vinculante. Por otro lado, es importante que se asuma lo corporal porque el cuerpo juega un papel muy importante en la experiencia performativa, es el que se involucra y se transforma, es el que apela e interactúa.

De la misma manera, la idea del cuerpo está presente en la teoría de Butler en torno a la performatividad. Butler utiliza el término "performativity" acotándolo a la expresión corporal y ontológica del ser

> The performativity of gender is thus bound up with the differential ways in which subjects becomes eligible of recognition. Although of course I accept that full recognition is never fully possible, I also accept that there are differential ways of allocating recognizability. The desire of recognition can never be fulfilled ─yes, that is true. But to be a subject at all requires firs complying with certain norms that govern recognition ─that make a person recognizable. And so, non-compliance calls into question the viability of one's life, the ontological conditions of one's persistence. We think ofsubjects as the kind of beings who ask for recognition in the law or in the political life; but perhaps the more important issue is how the terms of recognition and here was can include a number of gender and sexual norms, conditions in advance who will counts as a subject ad who will not (2009, iv)

Para llegar a la idea de performatividad, Butler esboza una serie de trabajos donde reflexiona sobre cómo se consolida al sujeto desde el pensamiento teórico y encuentra que hay una serie de normas y supuestos sobre los sujetos, por ejemplo, desde el pensamiento filosófico se asume que el sujeto es varón, occidental y educado, como lo aclara en la siguiente cita

> When I speak about the subject in such contexts, it is not a "subject" who is the sovereign precondition of action an thought […] it means as well that we can and must ask the question, "who" comes after the subject, not expecting another form of the subject to emerge in historical time, but because some name must be reserved for those who do not count as subjects, who do not sufficiently conform to the norms that confer recognizability on subjects. What do we call those do not and cannot appear as "subjects" within hegemonic discourse? (2009, iii)

Estas normas producen condiciones de precariedad entre los individuos pues excluyen toda clase de diferencia, en este sentido, la identidad debe propiciar su propia recognoscibilidad, para ello hace uso de las practicas performativas. Lo interesante de sus estudios es que utiliza la palabra performatividad como un concepto que denota constante cambio, que es construible subjetivamente y que está en busca de la libertad individual pero que paradójicamente, busca el reconocimiento para la interacción, el termino performatividad es una categoría política en Butler que 1) subvierte la idea de sujeto ─fruto de las discusiones entre Derridá y Foucault─, 2) es dinámico porque entiende que una identidad jamás deja de construirse, 3) está en constante desplazamiento por el reconocimiento de sus derechos y 4) quiere el reconocimiento para vincularse.

El panorama de la performance es similar al de performatividad, refiere prácticas artísticas en las que hay una superación del objeto y se apela a una participación e interacción entre artista y espectador, tiene, además la característica de ser una representación efímera, no representacional e incluso sin interés de documentarla, a diferencia del término de "performatividad" en la "performance" no es difícil encontrar

una aproximación teórica estable, en el artículo "Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo" Mireia Ferrer Álvarez define la práctica de la performance de la siguiente manera:

> La performance constituye un tipo de práctica que dinamita la frontera entre representación y realidad que caracteriza a otras disciplinas como la pintura o la escultura, en las que la separación se manifiesta de manera nítida. Esto es así ya que en el arte de performance el elemento discursivo lo conforma el propio cuerpo y la acción se desarrolla en vivo (118)

En la performance el protagonismo de la acción lo toma el cuerpo, confrontándolo con la interacción de los espectadores. El cuerpo es puesto en acto en el *aquí y ahora*, se despierta la percepción y la participación del espectador. Es importante señalar que los estudios sobre la performance y la performatividad encontraron su estabilidad teórica con la propuesta de Erika Fischer Lichte, teórica alemana que entendió el giro performativo como un medio de experiencias de acción que superan la aprehensión tradicional de los textos. Según su análisis, se pasa de una recepción pasiva a una activa, en la que se promueve la participación colaborativa entre espectador-creador para rehacer, reapropiarse, resignificar y actualizar la realidad a través del cuerpo, pero, sobre todo, se fomenta una profunda reflexión sobre el poder del cuerpo que al *estar en acto* y al tener la condición de representarse efímeramente no se objetualiza:

> El giro performativo implica sobre todo un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico hacia lo performativo. El sentido de la obra no surge en la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador (2010, 2-3)

Esto es lo más llamativo de la experiencia performativa que no se queda en la interpretación semiótica, la lleva hacia la experiencia corporal y sensorial, permite que el espectador sea colaborador, co-sujeto de la acción y cargue con la responsabilidad creativa, se fomenta una cultura de participación más que de consumo, al adaptar este

nuevo rol, el espectador pone en acto sus experiencias, su corporalidad, sus intuiciones y su sentir, cuestiones que permiten la reflexión sobre "nosotros mismos".

Para Fischer Lichte la teoría de la performatividad de Austin más que ayudar a entender que el lenguaje se divide en actos, ayudó a la teoría artística a entender que las acciones corporales generan identidades que no habían sido exploradas antes y que atender a los procesos de corporización desde el arte, desde la literatura o desde los estudios de género permiten otra consciencia del *ser*, en la estética del performance la materialidad está ausente para intercambiarla por la percepción de un sujeto que sólo se hace consciente en acto. Para lograrlo, señala que

> En la performance, el artista crea situaciones específicas donde se exponen él y los espectadores. Para ellos es fundamental la preparación escénica del actor, la cual puede durar semanas y meses, en ella se decide qué elementos teatrales aparecerán, en qué forma lo harán, en qué momento, y en qué lugar deben emerger en el espacio […] establece, además, las relaciones entre lo ético y lo estético en dichas realizaciones en cuanto al arte y la realidad, y en específico sobre la autonomía del arte convertida en objeto de autorreflexión de las realizaciones escénicas (2010, 17)

La performance no es una actividad artística sin preparación previa, el artista realiza una "preparación escénica" en la que toma decisiones sobre los elementos que necesita para generar los efectos que busca, también, sienta las bases éticas que el espectador cosechará y para lograrlo debe, en primer lugar, separar al espectador de su experiencia de mundo conocida y llevarlo a un estado de total desconcierto en el que él debe asumir la carga de acción, para que, una vez concluida la performance regrese a su experiencia de mundo conocida transformado, con una identidad que se modificó[10].

[10] Fischer toma estas tres etapas de la performance a propósito de los estudios del antropólogo Víctor Turner quien fuera pionero en los estudios sobre los ritos culturales

En virtud de lo anterior, la performance sitúa al espectador en el centro de la práctica artística para que logre mirarse a sí mismo y mirar al otro a través de acciones innovadoras que habilitan la percepción y que invitan a los individuos a interpretar el mundo de manera distinta, proponiendo que la reflexión crítica debe superar el concepto de objeto artístico y de obra para lograr partir desde la interacción del cuerpo con los otros en un ejercicio que aunque efímero, ensaya al menos nuevas conexiones estéticas.

## 3.5 La performatividad: actividad en el arte y la literatura

En las décadas de 1960 y 1970, el mundo del arte vivió la superación de los medios artísticos tradicionales; inició una serie de prácticas artísticas que renovaron el lenguaje estilístico y trabajaron el propio concepto de arte, lo cuestionaron, lo desarticularon y, sobre todo, lo pusieron al alcance del espectador. Las nuevas formas de arte que van desde el *collage*, el *happening*, los *ready mades*, la *performance*, buscaron corromper eldiscurso bastante agotado sobre el lenguaje artístico; era claro que ya se había pasado unalarga serie de movimientos que rompían con su movimiento antecesor y proponían otra cosa. Pero el verdadero punto de quiebre ocurrió cuando el espectador se convirtió en elemento indispensable de la obra; por tanto, la atención ya no está más en los objetos artísticos, el arte se desmaterializa ¿qué produce esto? El objeto de arte deja de ser un objeto de consumo y se lleva al terreno de la autorreflexión, el interés radica en generar potenciales asociaciones de sentido, en el espacio que se da entre la obra de arte y el receptor hay un espacio transitable, abierto y real. Ya no se está frente a la obra sino en ella.

La actividad del performance ─como se vio en el apartado anterior─ estuvo muy vinculada con la exploración del cuerpo en las artes, esto es muy significativo porque las

narrativas que se analizará en esta tesis, *Desierto sonoro, Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago* son novelas que problematizan la idea del cuerpo ante las estructuras represivas, *Desierto sonoro* lo hace con el problema migratorio, *Nadie me verá llorar* con el tema de la locura y la reclusión, y *El camino de Santiago* con las violencias del yo. La performatividad en estos textos se da porque el lector al leer el texto concretiza las estructuras de sentido para impulsar la construcción de una identidad narrativa que permite una profunda reflexión con la alteridad y con el *yo* y el cuerpo. Son narraciones capaces de nombrar la diferencia y generar sorpresa en el lector para que este posibilite la fuerza de reflexión y lo hacen problematizando la relación del lenguaje con la experiencia, las narradoras Luiselli, Rivera Garza y Laurent Kullick se vieron obligadas a generar una relación más íntima con el lenguaje y con la experiencia corporal y a escribir desde la mirada femenina temas como la locura y el desplazamiento. No caen en el lenguaje heredado y bastante masculinizado del realismo mágico o del boom latinoamericano, al contrario, narran desde el *soma* para generar el desgarro de la memoria social, y apelan a una memoria individual que se reconozca. Al hacer una revisión de temas de carácter social se confrontan con los discursos desde donde se analizan dichas temáticas, Luiselli confronta el conflicto migratorio y el desplazamiento desde el discurso documentalista; Rivera Garza el tema de la locura desde el discurso naturalista; Laurent Kullick las manifestaciones del yo desde el discurso terapéutico, las tres novelas dinamitan imágenes que sensibilizan la experiencia del lector, sus narraciones construyen textos intermediales que ayudan a entender la complejidad de nuestras narraciones y también el gran reto de articularlas porque la reflexión sobre nuestras acciones individuales y colectivas no se pueden elaborar sin considerar cómo utilizamos el lenguaje, tampoco sin entender cómo se construyen los discursos y no es casualidad que las novelas decidan ejemplificarlos con la temática fotográfica, justo el

tema de la fotografía al ser un "momento mori" permite asumir una postura crítica sobre la temporalidad discursiva y fotográfica, las fotografías son un bucle emocional porque exigen que el espectador revise el pasado para construir el presente, porque aunque la fotografía enmarque un momento pasado ese momento cuestiona el presente del sujeto que la recibe. Representar el dolor y los desplazamientos a partir de discursos archivísticos, médicos y terapéuticos son indicios de la necesidad de reconciliar a los personajes con su pasado y con las políticas públicas y discursivas que los llevaron a tal situación, la repetición fotográfica es necesaria para no caer en el olvido

La literatura y el arte continúan haciendo uso de la categoría de performatividad para teorizar la complejidad de la naturaleza humana pero también para poner al receptor al centro de la discusión, sólo él mediante su percepción, participación, imaginación y actitud puede motivar su acción individual en aras de una libertad que construye y reconoce la identidad individual que se construye para vincularse con *el otro.*

## 3.6 Performatividad y acción vinculante

Una vez revisada la trayectoria de los conceptos "performatividad" y "performance" es oportuno señalar qué vinculaciones se encuentran con las estéticas de la recepción. En el capítulo 1 se revisó a detalle cuál fue la propuesta de Austin en cuanto a los actos de habla, tanto el texto inaugural de Austin como su diálogo con Searle propiciaron un gran legado de discusiones y aproximaciones al lenguaje y al estudio de los textos literarios. Se debe recordar que la performatividad da cuenta de la acción vinculante entre individuos que al interactuar no sólo detonan estructuras lingüísticas, sino pragmáticas y que estas estructuras a su vez construyen interacciones simbólicas que repercuten en los individuos. Este ejercicio vinculativo del lenguaje será para Ricoeur una acción vinculante. Ricoeur fue uno de los primeros autores que al estudiar la teoría de Austin

concluye que comunicarse es una acción que vincula a los individuos histórica y ontológicamente, uno *es* cuando asume su vinculación con el mundo y cuando tiene la posibilidad -a través del lenguaje- de verse representado en *lo otro*. También es uno de los autores que en su obra une el término "manifestación" con el de "performatividad" y los utiliza como conceptos esenciales en los estudios hermenéuticos que van desde la revisión de los textos bíblicos hasta los literarios.

Antes de abordar los textos de Ricoeur que sustentan lo anterior se expondrá la propuesta del artículo "Una reflexión filosófica sobre la acción vinculante del lenguaje" que ha sido revisada para mediar el término de performatividad en las reflexiones sobre el lenguaje. En primer lugar, hay que entender que un hablante genera vínculos con otro individuo haciendo uso de su habla, en segundo lugar, que esto es posible en gran medida porque se comparte un universo de referencias que permiten dicha interacción, este ejercicio comunicativo ─como se dijo líneas antes─, permite estrechar acciones vinculantes:

> A la comunicación que se establece con otro sujeto la llamamos vínculo. Nos vinculamos a otros sujetos a través de palabras y gestos de aproximación que nos permiten converger de diversos modos hacia un mundo común. Tales modos de convergencia constituyen, en última instancia, la trama de la historia humana: ofrecer, dar, negar, proponer, anunciar, declarar, prometer, etc. Cuando el sujeto ontológico que habla dice 'te ´prometo esto o aquello' no está representando una acción, sino que se está representando él mismo, se está pro-poniendo, ante el otro, en un determinado modo de ser ante él. Dicho en breve: está actuando y asumiendo ante el otro el vínculo que significa 'te prometo'. Y este saber de un sí mismo actuante es ya un saber ético, esto es, una acción vinculante. (2014, 264)

¿En qué sentido estas acciones vinculantes son saberes éticos? En el entendido que presentan al sujeto hablante ante el otro, el lenguaje lo devela, lo muestra ante el mundo y hace aparecer pensamientos inéditos cuando se confrontan las aportaciones de los hablantes y se habilita la sensibilidad de dos individuos. Aunque estas consideraciones ya

aparecen en algunos textos de Ricoeur como *El conflicto de las interpretaciones* (1976), *Ensayos de Hermenéutica* (1976), entre otros, será hasta en *Sí mismo como otro* (1996) donde ahonde en la repercusión ética de estas interacciones y en cómo se construyen los individuos simbólica y moralmente en mediación con *el otro*. No es el interés de esta tesis indagar en el proyecto ético de Ricoeur, sólo se menciona porque las cuestiones éticas derivadas de las acciones vinculantes son, en realidad, lo que a Ricoeur le interesa, en este trabajo se abordarán exclusivamente las acciones vinculantes. En tanto, en *Del textoa la acción* (2000) señala que:

> Efectivamente, las acciones comunicativas poseen ese carácter vinculante y generan, entonces, un lazo que no existía antes entre los interactuantes. Ese "hecho social" como lo denomina Reinach, es un nuevo tipo de realidad que se produce en las acciones comunicativas. Algo inédito hace su aparición en el mundo de estas acciones (262)

El vínculo entre lo dicho en la cita anterior y el término performatividad está en"producir" no sólo las acciones comunicativas entre los interlocutores, sino las interacciones en las que un *yo* se muestra ante *el otro* y ante el mundo, hay una apertura al intercambio de experiencias, una apertura constructiva. El goce de dicha interacción produce una nueva realidad que hasta entonces era ajena a los interlocutores pues al vincularse desde el lenguaje con el otro se aproxima a su subjetividad

> Lo que hay que subrayar con fuerza es que un sujeto no tiene jamás acceso directo a la intimidad de otro sujeto; que todo vínculo logrado, que toda cita intersubjetiva, se da en relación con un mundo de referencias supuestamente comunes. Correlativamente, tal como dijimos, toda referencia a un mundo es la referencia que hace un sujeto a otro sujeto, el rescate en la actualidad de un vínculo. Este es su sentido (263)

Por tanto, debe prestarse atención a la interacción comunicativa y no al lenguaje como estructura, es la interacción la que renueva las estructuras del lenguaje y la que motiva un marco común de referencias que dan lugar al acontecimiento de la comunicación. Pero,

en este punto, surge la necesidad de diferenciar entre la comunicación oral y la escrita, en la oral la realidad es situacional, es decir las referencias del mundo están ligadas a la situación comunicativa que los hablantes comparten en un mismo espacio y tiempo, en la escrita no es así, el texto y el lector no comparten un mismo espacio y tiempo, por eso la vinculación entre estos parece más significativa, pues implica un mayor esfuerzo de comunicación y de legibilidad, pues aquí sí la escritura carga con la responsabilidad de volver a hacer presente las referencias simbólicas y concatenar estructuralmente sentidos que vinculen al lector con el texto. Es por esto, que para Ricoeur el texto escrito vincula al lector histórica y ontológicamente. Históricamente porque el texto debe asumir el compromiso con su época y hacerlo presente al lector, ontológicamente porque lleva al lector a reflexionar sobre su condición y experiencia humana y no solo esto, sino que todo texto literario tiene una fuerte carga de intertextualidad que, en una lectura idónea, el lector identifica y asume. Así la acción comunicativa motiva una dialéctica que confronta al hablante consigo mismo, con el mundo y con los mundos del texto.

Ricoeur analiza la propuesta de Austin del lenguaje performativo para hablar de acontecimientos discursivos pues le parece que es allí donde se actualizan las formas simbólicas del lenguaje. Es en *Del texto a la acción* (2000) donde a Ricoeur le interesa explicar cómo es posible la comunicación entre el texto escrito y el lector, para ello, aclara en el capítulo "El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto" que la fuerza locucionaria (terminología de Austin) en el discurso difiere de la del habla pues en esta, los usuarios no cuentan con el universo de implicaciones y sentidos que los hablantes en una conversación real comparten o que espectador-artista tienen en la performance

> Con el discurso escrito, la intención del autor y la del texto dejan de coincidir. Esta disociación del significado verbal del texto y la intención mental es lo que pone verdaderamente en juego la inscripción del discurso […] lo que dice

> el texto importa más que lo que el autor quería decir, y toda exégesis despliega sus procedimientos en la circunferencia de una significación que ha roto sus vínculos con la psicología de su autor (173)

Si al inicio de esta tesis se contrastaron los estudios narratológicos con los pragmáticos fue para sentar las bases de lo que se expone en estas páginas. Aunque los estudios pragmáticos y posteriormente, las estéticas de la recepción asumieron que entre el texto literario y el lector hay comunicación, no es que entiendan que dicha comunicación se da de forma simbólica con el autor, al contrario, la riqueza de la literatura es que el propio autor se vuelve un extraño ante el texto, sus intenciones se difuminan con las intenciones textuales y son estas las que se proyectan hacia el lector. La semántica del texto literario es muy provechosa porque todo lector puede apropiarse de los significados escritos y vincularlos a su propia experiencia de vida. Por supuesto que en una conversación oral real lo anterior no puede ser así porque la circunstancia comunicativa obliga a los hablantes a coincidir en un discurso común.

> De la misma manera que el texto libera su significado de la tutela de la intención mental, libera su referencia de los límites de la referencia ostensiva. Para nosotros, el mundo es el conjunto de referencias abiertas por los textos. Así hablamos del mundo de Grecia, no ya para designar qué eran las situaciones para quienes las vivían, sino para designar las referencias no situacionales que sobreviven a la desaparición de esas situaciones y que, en lo sucesivo, se ofrecen como modos posibles de ser, como dimensiones simbólicas de nuestro ser-en-el-mundo (174)

Tres de las ideas antes citadas son las que se rescatarán para continuar con la discusión, la primera es que el texto supera la referencia ostensiva, es decir, la literatura no puede mostrar las referencias de las que habla, para hacerlas debe usar mecanismos como la descripción, la metonimia y los recursos poéticos. Al no ser ostensivas, el lector debe ser capaz de interpretarlas y asociarlas con su mundo, en este sentido, “el mundo es el conjunto de referencias abiertas por los textos”; la segunda idea es que en el texto literario

las referencias elaboradas en el universo del texto tienen una vigencia atemporal pues ¿cómo se explica, entonces, que a pesar de no ser ostensivas sí son performativas? Las referencias tienen la capacidad de hacerse presentes en el acto de lectura y de no necesitar un hablante real que las explique. En todo caso, al vincularse con la sensibilidad del lector se autoimplican, trascienden e interpelan. Con esto se demuestra que el texto literario en su intención comunicativa cuenta ya con actos ilocucionarios y que la performatividad no puede construirse sin ellos. La tercera idea es que el texto literario permite al lector asumir posibilidades de ser, es decir, pensar*se* como otro, asumir*se* en lo otro, al asumir la postura de otro irremediablemente se va hacia la reflexión del *ser*, es evidente que Ricoeur dialoga con el *Dasein*[11] de Heidegger, término en alemán que designa el ente que tiene la capacidad de preguntarse por el ser y ¿no es, acaso, la propia literatura la que motiva cuestionamientos sobre el ser? ¿No da cuenta el texto literario de la condición humana? ¿No muestra la literatura que la experiencia humana del hombre está vinculada a su capacidad narrativa? ¿No reflexiona sobre las formas de narrar y cómo se asumen dichas narraciones? ¿No interpela a su lector a preguntarse por qué ser de este modo y no de otro? La respuesta es que sí, la literatura provoca y subvierte un mundo que ya existía previo a la existencia del lector ─desde la aproximación de Ricoeur─ y al anular ese mundo temporalmente durante su acto de lectura permite desarmarlo y desestabilizar su sentido, sin embargo, asumir un texto literario no es una tarea sencilla, para llegar a una acción vinculante es necesario realizar actividades cognitivas muy complejas, Iser hablaba de este proceso de lectura desde algunos términos como "la creación de sentido

[11] Para Heidegger la pregunta por el *ser* es una cuestión no resuelta en la historia de la filosofía, para resolverla promueve un estudio ontológico que inicia con el Hombre pues es él quien se pregunta ¿Qué es el *ser*? Para explicarlo, Heidegger utiliza el término *Dasein* "ser ahí" que es la capacidad de poder elegir, aunque el hombre esté arrojado en un mundo y en un tiempo que no ha elegido tiene la voluntad de *poder ser*. Cuando el Hombre asume este "poder ser" convierte su existencia en auténtica.
Heidegger, M. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trota, 2012.

y significación", "las perspectivas esquemáticas" "los espacios vacíos" y "las negaciones", para este autor:

> Leer no es entonces obtener comunicación de la obra, es "hacer" que la obra se comunique y, para emplear una imagen imperfecta, es ser uno de los dos polos entre los que surge, por mutua atracción y repulsión, la violencia esclarecedora de la comunicación, acontecimiento que los atraviesa y los constituye en virtud de su propio pasaje […] habría que agregar, al menos, que esa exaltación antagónica que asume finalmente la forma personificada de lector y autor no ha dejado de actuar mediante la génesis de la obra. Es allí donde, al fin, la obra parece convertirse en el dialogo de dos personas que encarnan dos existencias estables, este "diálogo" es, ante todo, el combate más original de exigencias muy indistintas, la intimidad desgarradora de momentos irreconciliables e inseparables que llamamos mesura y desmesura (Iser, 1987, 249)

Puede verse que en Iser también está presente la idea de acción, la obra no está en la mente del lector ni en el texto, sino en la relación comunicativa que ambos sostienen. Al acontecimiento de la comunicación entre obra y lector lo llama el mundo virtual. El origen de la obra está en su revelación, "el diálogo" habilita a las dos figuras: autor y lector, a diferencia de Ricoeur, Iser sí conceptualiza la figura autoral, pero es una figura que sólo le es necesaria como antagonista del lector ya que es este quien se involucra en el texto, se despliega en él, es como si el texto profundizara en el lector y explicitara la experiencia de su ser, texto y lector se relacionan y se comprometen a expresarse mutuamente, a ponerse en acto. En este bello pasaje Iser habla sobre el compromiso que asumen texto y lector:

> Estar implicado es el modo por el que nos situamos en presencia del texto y mediante el que el texto se convierte para nosotros en presencia […] No en último término radica aquí la necesidad latente de la crítica literaria, que en amplios tramos es el intento discursivo de recoger estas implicaciones. Si la implicación efectúa nuestro estar presentes en un acontecimiento significa que en tal presencia nos sucede también algo a nosotros. Cuando más se nos hace presente el texto más se convierte en pasado lo que somos -en todo caso mientras dura la lectura (1987, 207)

Aunque aquí Iser no especifica que está hablando del texto literario, en definitiva, sí que piensa en el texto ficcional y es muy relevante que hable sobre la mediación entre texto-lector, la lectura es una dialéctica circular e inagotable porque confronta al lector consigo mismo, pero también el lector confronta al propio texto sobre sus capacidades estructurales, simbólicas e intertextuales, al igual que en la performance, el lector vuelve a su mundo real modificado. El concepto de performatividad en el proceso lector no utiliza una serie de criterios para evaluar una obra literaria, sino que la asume como consumación de la experiencia y como una apertura al diálogo entre obra-receptor que lleva a un ejercicio de crítica; este ejercicio crítico es a su vez proteico, pues es reconstruíble, inacabado. En este proceso de comunicación es posible enfrentarse y confrontar a la obra con los criterios de interpretación que ella misma ofrece, de modo que coexiste el ejercicio emancipador entre receptor y obra. Gracias a esta concepción es posible entender el ejercicio del arte moderno, tema que se tratará en esta tesis, más adelante. Sin embargo, hay una implicación ontológica mayor, el sentido de la obra se proyecta cuando se ahonda en el presente en el que la obra es recibida y se detona su lenguaje, el lenguaje que la obra misma le comunica al lector. No sólo el lector está teniendo una experiencia estética al recibirla, sino que la obra literaria también se modifica a sí misma al ser asumida, alcanza su expresividad. Cuando Iser dice que "cuando más se nos hace presente el texto más se convierte en pasado lo que somos" es muy emocionante porque afirma que el lector se transforma durante el acto de lectura, deja de ser quien era y reflexiona sobre lo que fue, lo que "es" y lo que puede ser. Ricoeur también trabaja esta idea en *Del texto a la acción* (2000) cuando yuxtapone la situación de cambio que experimenta el lector y la suma de intertextualidades con las que carga sin saberlo:

> Proyectado por las referencias no ostensivas de todos los textos que hemos leído, comprendido y amado. Entender un texto es al mismo tiempo esclarecer

> nuestra propia situación o, si se quiere, interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que convierten a nuestro Unwelt en un Welt. Esta ampliación de Unwelt en las dimensiones del Welt es la quenos permite hablar de referencias abiertas por el texto; sería aún mejor decir que estas referencias abren el mundo (2000, 175)

Leemos textos que mantienen una comunicación a veces implícita y otras explicita con otros textos, los textos literarios muestran la experiencia de la vida humana, cuáles han sido los temas y los conflictos que han atravesado al hombre y cómo los ha resuelto. Cuando el lector interpreta al texto abre esas referencias que son accesibles sólo por el proceso de lectura. Así el lector encuentra cuál es su situación en el mundo y qué puede hacer ante tal situación.

> Podemos decir ahora que una acción, a la manera de un acto de habla, puede ser identificada no sólo según su contenido proposicional, sino también según su fuerza ilocucionaria. Ambos constituyen su contenido de sentido. Como el acto de habla, el acontecimiento en forma de acción (si podemos acuñar esta expresión analógica) desarrolla una dialéctica similar entre su estatuto temporal, como acontecimiento que aparece y desaparece, y su estatuto lógico por tener tales y cuales significados identificables o contenido de sentido (2000, 178)

Se evidencia que en Ricoeur hay dos tipos de acciones, las acciones vinculantes y las acciones que se detonan en el texto fruto de los actos de habla, sin embargo, en ambas está presente la fuerza locucionaria con la que vinculan al lector y lo llevan hacia la reflexión sobre cómo se interpreta el mundo. El texto literario tiene fuerzas locucionarias que al entrar en contacto con la imaginación del lector favorecen tanto la creación de acciones vinculantes como “la fuerza heurística de la ficción”, dándole al lector la capacidad de ser el agente de sus propias acciones.

*Simulacro*

En este apartado se explicará la categoría de simulacro desde los mitos, los planteamientos de Nietzsche, la revisión de Deleuze al platonismo y las discusiones de la filosofía posmoderna. El objetivo de involucrar este concepto al marco metodológico de la tesis es hacer uso de este para abordar el tema de la fotografía como acontecimiento y no como signo. Como se ha anticipado ya, la exposición del marco metodológico propuesto sirve para analizar la complejidad de novelas intermediales con temática fotográfica. Cuando se trabaja con novelas intermediales se debe asumir que en estas se reúnen dos o más medios, los cuales mantienen una influencia significativa, sin que ninguno de los dos destruya o minorice al otro medio. Se debe resaltar que la interacción entre esos dos medios ─dígase fotografía, música, literatura, escultura, entre otros─ puede llegar a ser tan significativa que logre redefinir o al menos cuestionar a los propios medios, mostrando sus alcances, sus prácticas, sus complejidades y sus encuentros, así como la vinculación de estos con la experiencia humana. Al respecto de la intermedialidad, Mayer sostiene que se trata de

> Construcciones complejas que implican no solo distintas formas físicas de codificar la experiencia humana, sino una amalgama de relaciones culturales (procesos) que incluyen diversos canales de procesamiento de la información obtenida a partir de experiencias (visuales, auditivas, etc.) y que se mueven también en torno a cambios en los contextos comunicativos (códigos distintos, relaciones diversas entre productores y receptores de la información, canales de distribución variables…) (2005, 54).

Como puede verse, la intermedialidad no descuida el fenómeno de la recepción y demuestra cómo la sensibilidad humana puede estar proyectada en textos con "construcciones complejas" que conciben un tipo especial de receptor capaz de concretizar e interpretar. En el primer capítulo cuando se discutían las características del texto literario se explicaba que, consciente o no, todo texto literario asume una

intermedialidad. Sin embargo, cuando el texto *conscientemente es intermedial* apela a una competencia interpretativa mayor de su lector o de su receptor, pues los lugares de indeterminación que el lector concreta pueden provenir de otros medios ajenos a él, es decir, medios con los que no esté familiarizado o sobre los que desconozca sus formas de representación. En este tenor, incluir la noción de "simulacro" al análisis de las novelas *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago* ─o de cualquier novela intermedial─ permite cinco aportes importantes que se enumeran aquí

1. El simulacro rompe con la concepción tradicional de la obra como imitación de un objeto o un modelo, en este sentido, la imagen-simulacro más que buscar la relación que todavía mantiene con su objeto permite reflexionar sobre las sensaciones que le hace experimentar a su sujeto-receptor
2. Asumir la fotografía como simulacro tiene más peso que verla como signo pues revela que la imagen tiene la fuerza de eliminar la idea de "realidad" y la intercambia por un *instante narrativo*
3. La idea del simulacro está presente en muchas piezas de arte contemporáneas[12] porque esta noción no es ajena al arte occidental, sino necesaria para mostrar el carácter fantasmagórico y transgresor del arte en el sentido que este ya no busca *imitar* sino *crear relaciones de sensibilidad* irrompibles
4. Cuando la imagen-simulacro es apropiada devela las pulsiones de los sujetos que la contemplan o la crean

[12] Hal Foster lo muestra así en su libro *Malos Nuevos Tiempos. Arte, Crítica, Emergencia* (2015) donde a partir de los términos *abyecto*, *archivista*, *mimético*, *precario* y poscrítico hace una revisión del arte gestado en las últimas dos décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI y afirma que los "artistas relevantes se propusieron no sólo atacar la imagen, sino también desgarrar una pantalla, o sugerir que ya estaba desgarrada […]" por ello, crearon "imágenes que presentaban intensidades simulacrales y pastiches ahistóricos […] asociadas a un orden simbólico en crisis (35-36).

5. La imagen-simulacro hace emerger a la obra de arte, el receptor que la concretiza la hace aparecer, en realidad la está produciendo en el sentido estético.

Dicho lo anterior, se hablará del "simulacro" desde una perspectiva histórica y luego, teórica. El simulacro es una figura recurrente en los textos literarios y en las discusiones filosóficas de la modernidad y la posmodernidad, pero no es un asunto reciente. Desde los mitos clásicos ─el mito de Pigmalión y Narciso, por ejemplo─ ya estaba presente la idea de imagen-simulacro. En el primero, el escultor Pigmalión se siente decepcionado de las mujeres y decide esculpir la imagen de una en marfil, su creación es de tal belleza que se enamora de la escultura y comienza a tratarla como mujer. En el segundo, Narciso ve el reflejo de su imagen en el agua y se enamora de sí mismo. En ambos textos la imagen acontece, pero es imposible aprehenderla, a ambos personajes la imagen se les escapa, dice Victor I. Stoichita en *Simulacros. El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock* (2006) que "para que triunfe el simulacro es necesaria la muerte del modelo" (2006, 16) se desarrollará mejor esta idea más adelante.

## 3.7 Antecedentes clásicos del simulacro

En el texto *El sofista*, Platón intenta explicar cuál es la labor de un sofista y enumera una serie de ejemplos en donde señala mediante el método de división en qué consisten algunas técnicas. Es en este diálogo donde diferencia dos formas de crear imágenes, una refiere al arte de crear una copia *eikastiké*[13] y otra al arte de crear simulaciones *phantastiké*[14]

[13] Relativo a lo que se puede comparar. García Hughes, D. Daniel (1956) Diccionario Manual Griego-Español. Burgos: Ediciones Aldecoa, p. 35
[14] Relativo a lo que se puede imaginar. Ibid, p. 123.

> El arte de imitar comprende dos especies: el arte de copiar, que reproduce exactamente las proporciones del modelo; y el arte de la fantasmagoría, que le modifica según la distancia y perspectiva para agradar a la vista por medio de una engañosa semejanza (14).

Si bien la idea de imagen como imitación prevaleció en la historia del arte occidental, la idea de la imagen como fantasma también llegó hasta hoy, aunque no con la trayectoria de la primera. Su auge detonó con la creación de la fotografía y del cinematógrafo fue ahí cuando se habló de la imagen fantasmagórica, la imagen-movimiento y se habilitó una lectura distinta de la imagen ante la sospecha de que esta era un dispositivo mentiroso, ilusorio, fantasmagórico. Desde el significado etimológico de la palabra y el texto de Platón puede verse que hay una gran diferencia entre las dos formas de hacer una imagen, la que asume una imitación de un modelo original y la que carece del modelo original y es resultado de la imaginación.

Para abordar la categoría de "simulacro" se iniciará brevemente con la discusión de los mitos antes señalados y se vinculará con el texto de Platón, *el Sofista*. En el siguiente apartado, se atenderá al concepto en la modernidad con Nietzsche y después en la posmodernidad con la revisión de Deleuze al platonismo y los aportes de Baudrillard y Hal Foster.

En *Las metamorfosis* de Ovidio se cuenta la historia de Pigmalión, rey de Chipre quien buscó durante mucho tiempo a una mujer con quien casarse. Al llevarse algunas decepciones amorosas decide mantener un voto de castidad y adiestrarse en el ámbito de la escultura. Su talento era tal que crea una escultura a quien nombra Galatea, esta era una estatua tan bella y perfecta que se enamora de ella e inicia a tratarla como mujer. La viste, la adorna y la toca de tal forma que los dioses se apiadan de él y le dan vida. Sin embargo, en el mito de Pigmalión, el escultor no tiene un original, su pieza es producto de su imaginación y de su enajenación, por ello se advierte desde el inicio que se ha alejado de

mujeres debido a grandes decepciones. En este sentido, la imagen en este mito está más cercana a la de *phantastiké*, además, están presentes las pulsiones. Pigmalión sueña que la estatua cobra vida y gracias a este sueño Venus intercede por él. Víctor Stoichita analiza la figura del simulacro a lo largo de la tradición de las imágenes y encuentra que el mito de Pigmalión destaca por la compasión de los dioses y por la superación de la imagen como ícono

> La de Pigmalión es la historia de una 'falta', pero de una falta que los dioses trataron con una indulgencia sin precedentes. Si ellos castigaron a Narciso por haberse enamorado de su propio reflejo, atendieron en cambio a la plegaria de Pigmalión y colmaron los deseos del artista enamorado de su obra. Otra gran diferencia entre Narciso y Pigmalión reside en la forma de considerar el componente erótico de la imagen. Esta se puede presentar evanescente e impalpable, 'como la pintura', dirán los comentaristas tardíos, o corporal y palpable, como la escultura (2006, 15).

En el otro mito, Narciso es un joven apuesto y vanidoso que rechaza a todas las mujeres que se enamoran de él. Entre ellas estaba la ninfa Eco quien lo persigue y se lanza contra él, este la rechaza y ella desconsolada muere quedando sólo el eco de su voz. Narciso, quien hasta entonces no se conocía a sí mismo observa su imagen en un arroyo y atrapado por la vanidad se enamora de su imagen. Aturdido y atormentado, incapaz de abandonar su propio reflejo termina arrojado en el agua. Existe en el texto el castigo divino por tal lozanía. En el de Pigmalión, los dioses se compadecen de él quizá por su maestría en el ámbito de la escultura, quizá por su plegaria a Venus o mejor aún, por la fuerte carga simbólica que Pigmalión le otorga a la imagen al soñarla, adornarla, besarla y tratarla como mujer. La imagen de Narciso es impalpable, apenas intenta tocarla se desvanece en el vaivén del agua, la de Pigmalión, en cambio, se puede tocar y esto potencializa una dimensión muy fuerte en la imagen, desde la conciencia de crear una obra de arte hasta dar paso a los deseos carnales. Sin embargo, la creación de Pigmalión engaña sus sentidos

porque sí lo atrae y lo seduce, pero también lo aleja y lo asusta. Son muchos los textos literarios que posteriormente, tomaron esta noción de engaño para dialogar con disciplinas como la pintura, la escultura y más tarde la fotografía. Se creó toda una tradición literaria y artística en torno al efecto Pigmalión, el tema de las imágenes y las representaciones. En esta tradición prevaleció la inquietud de cómo las imágenes engañan y traicionan los sentidos de los personajes hasta el punto de llevarlos a la locura. Esta noción de "engaño" es la que Platón resalta en el *Sofista*, Valeria Sonna en "Deleuze: lector de Platón" (2014) lo señala así:

> En estos términos es que se dice en el *Sofista* que la técnica sofística es, en rigor la técnica del engaño. Los sofistas son charlatanes prestidigitadores (*thaumatopoioi*) que producen la ilusión de un efecto de *verdadero*, un efecto de *bueno*, un efecto de *bello*. La desilusión que acarrearía el simulacro es que, si el observador se corre de la perspectiva a la que está anclado, la proporción se pierde (2014, 212)

Cuando Platón hace la distinción entre la *eikastikhé* y la *phantastiké* es para hablar de cómo se pueden producir los efectos del engaño. Las imágenes tienen la capacidad de usurpar la realidad. Dirá más tarde Deleuze en su revisión al platonismo que el problema crucial es, en realidad, la selección de imágenes auténticas e inauténticas (2002, 16). Sonna se centra en los efectos que debe producir la imagen

> Para tener un criterio que le permita establecer una selección, Platón necesita instalar un plano de trascendencia que funde primero la división, produzca así la diferencia, y luego determine el criterio de selección. La verdadera división entonces, la división profunda, no se da entre Ideas y copias de la Idea (la clásica división de un mundo sensible y un mundo inteligible) sino entre 'copias-ícono' y 'simulacros-fantasma'. La copia, debido a una proporción interna que se ajusta al Modelo (la Idea), es un ícono (*eíkon*). El simulacro, en cambio, se sustrae al modelo debido a una desproporción interna. No es *eíkon* sino *phántasma* (2014, 210)

Puede verse entonces, que la discusión entre imágenes-ícono e imágenes-simulacro inicia en los textos clásicos. Por supuesto que la carga moralizante y aleccionadora está presente en los mitos, la advertencia del poder de las imágenes en cuanto engaños, pero también, la advertencia de cómo las imágenes, en este caso, la estatua de Galatea, pueden asumirse como realidad. En el texto de Platón, el *Sofista*, está presente la distinción entre imágenes por imitación e imágenes producto de la imaginación, también puede leerse entre líneas el reproche que le hace a los poetas en *La República* pues para este filósofo existe un mundo imperfecto donde habitan los hombres y otro donde habitan las Ideas ─la belleza y la verdad─. El poeta es un falso imitador porque su poesía no permite el conocimiento de lo verdadero, hay en Platón un antagonismo entre el mito y la Idea. Años más tarde, Deleuze que partirá de una visión Nietzscheana revisará la propuesta platónica y apelará a una "inversión del platonismo" donde el simulacro es pieza clave para entender cómo funcionan las imágenes y sus efectos y cómo se vinculan con el conocimiento.

## 3.8 El simulacro en la modernidad y la posmodernidad

Nietzsche sentó las bases del "simulacro" cuando confrontó al platonismo eliminando el mundo suprasensible y basando su filosofía en el mundo sensible. Hay dos textos donde se puede rastrear la figura del "simulacro". El primero es *La voluntad del poder* (1901) donde habla de la voluntad en su forma originaria y los impulsos que mueven a la cultura y la vida humana. A partir de su revisión a dos figuras clásicas ─Apolo y Dionisio─ devela que la naturaleza del hombre está atravesada por la *forma* y el *instinto*. De esta manera, la "voluntad de poder" tiende a evaluar la vida del hombre pues asume que los valores de las sociedades occidentales están en el mundo sensible, son expresados a través de los impulsos, manifestados en sus expresiones artísticas y moldeados a través de la

cultura. El arte y la literatura, como puede verse, tienen mucho que ver con la voluntad de poder. Lo anterior se vincula con la figura del "simulacro" porque se construye a partir de una filosofía de la diferencia, una filosofía donde el simulacro escapa a toda identidad fija e invita, en cambio, a mostrar las tensiones sobre las que se fija el conocimiento y promueve que los valores no se juzguen desde lo abstracto sino desde la praxis. Finalmente, los signos no se diferencian de la Idea, los simulacros sí. El segundo texto es *Sobre verdad y mentira en sentido extramora*l (1873) donde plantea el problema del conocimiento a partir de estas preguntas "¿Qué sabe de sí mismo el hombre? [y] ¿De dónde procede en el mundo entero, en esta constelación, el impulso hacia la verdad?" (4) Nietzsche encuentra que la "verdad científica" fue un impulso del pensamiento ilustrado, sin embargo, demuestra que no es posible alcanzar "la verdad" porque el hombre construye sus saberes desde la metáfora. La crítica de este filósofo se centra en demostrar que el entendimiento del hombre necesita de orden y *por convención* opera y construye a través del lenguaje sus saberes, olvidando que el lenguaje tiene sus propios juegos

> ¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas, poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible (6)

La verdad es un mecanismo del error, pero el hombre le teme al error pues prefiere la validez y la comprobación, por eso la preferencia hacia la *eikastiké* y no a la *phantastiké*. Aspirar a "la verdad" demuestra los instintos y las pulsiones del hombre, por ello la necesidad de involucrar una figura que dé cuenta del pensamiento como síntoma, como constelación, que permita esbozar el retorno de las realidades desde sus diferencias,

asumir que la Idea es una estructura compleja atravesada por singularidades, planteamiento que sigue Deleuze y del que se hablará líneas más adelante.

Los textos de Nietzsche tienen, por un lado, una crítica a la modernidad pues parece que al hombre se le ha privado de pensamientos y experiencias auténticas, y por otro, un estilo de escritura muy distinto al de sus contemporáneos pues este resulta ser un ejercicio literario, fragmentario y en ocasiones, mítico. Nietzsche comenzó la búsqueda de un pensamiento a modo de constelación oponiéndose al pensamiento racional. Si el estilo de escritura de Nietzsche y su pensamiento son fragmentarios y constelatorios ¿Por qué el pensamiento debiera ser así? ¿Qué capacidad filosófica o narrativa posibilita? ¿Cuál es el beneficio de esta experiencia de pensamiento? Y es que este pensador ve en el lenguaje *una experiencia* más que una herramienta comunicativa. Con lo anterior, elimina el utilitarismo del lenguaje y lo dota de un protagonismo en la relación que mantiene con el mundo y el conocimiento. Esta es una experiencia idónea e intrínseca que cultiva el espíritu y la sensibilidad.

Nietzsche escribió en *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral* que la originalidad del lenguaje radica en su imaginación y particularmente, en su capacidad metafórica, es decir, en su fuerza narrativa, esta capacidad la lleva a otros campos del saber

> […] ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no puede prescindir ni un solo instante […] se busca para su actividad en un campo nuevo y un cauce distinto, y los encuentra en el mito, y, de modo general en el arte (11).

El pensamiento debiera ser narrativo porque permite construir conexiones simbólicas que son llevadas a las áreas de la sensibilidad y del conocimiento. Si la naturaleza del lenguaje es simbólica, entonces solamente la estética logra engendrarla. Cuando se escribe y

cuando se piensa se teje una fuerte carga teórica y política, la manera en que el hombre usa el lenguaje revela un complejo ejercicio de mediación pues no es fácil hacer coincidir las palabras y las cosas. El arte y la literatura tienen la capacidad de transformar la lógica medio-fin que se le atribuye al lenguaje y reivindicar el lugar de la experiencia. El pensamiento debiera ser fragmentario y narrativo porque le hace frente a la obsesión del progreso, de la objetividad y de la ciencia, no es en vano que Deleuze aplaudiera esto de Nietzsche y apostara por la imagen-simulacro que interviene el acontecer de la imagen desplazando su pasado y sus engaños; retando al espectador a reelaborar los sentidos y sufrir sus efectos; habilitando nuevas interpretaciones desde la diferencia y en ese devenir, en ese retorno hacer aparecer lo inesperado.

Deleuze retoma del pensamiento de Nietzsche la idea de "constelación" y promueve un pensamiento basado en esta figura que alcanzará en sus textos coescritos con Guattari. Por su parte, la filosofía de Deleuze está interesada en "invertir el platonismo" pero no lo hace anulando el pensamiento platónico sino utilizando el concepto de simulacro porque "encuentra en él una anulación de la posibilidad misma de la Idea como fundamento" (2014, 202). Esto quiere decir que, para Deleuze el pensamiento filosófico se basó en alcanzar "la verdad" y hay una imposibilidad de alcanzarla según su lectura de Nietzsche. Por ello, apela a una imagen de pensamiento más radical que se oponga a la Idea como verdad y permita, en cambio, destruir la imagen de la representación para generar nuevas formas de pensamiento que den cuenta de las conexiones extrínsecas que se les atribuyen a los objetos temporales. Aunque tiene una amplia bibliografía dedicada al concepto de simulacro, son principalmente dos títulos destacados en esta temática *Lógica de sentido* (1969) y su tesis doctoral *Diferencia y Repetición* (1968). Tanto en el primer texto como en el segundo hace una revisión de la filosofía moderna para identificar ─en el primer título─ cómo funciona el sentido, y

sostiene que el sentido es un acontecimiento y su fuerza motora son las pulsiones. Para Deleuze, el sentido tradicionalmente ha sido vinculado al significado y ambos corresponden a distinto orden. El sentido es el "acontecimiento puro que existe o subsiste en la proposición" y que guarda una relación con el sujeto enunciador, el significado, en cambio, aparece en "la relación de la palabra con conceptos universales o generales y de las relaciones sintácticas con implicaciones de concepto" (1989, 36) Sin embargo, ambos están presentes en el puente entre la designación y la manifestación "[…] de la designación a la manifestación se produce un desplazamiento de valores lógicos representados por el Cogito: no ya lo verdadero y lo falso, sino la veracidad y el engaño (1989, 36)" este pensamiento a modo de constelación es el que le permite atender al problema de la posmodernidad que según él es "el fracaso de la representación" y por ello invita a asumir las diferencias, la separación entre lo auténtico y lo inauténtico, la veracidad y el engaño.

Cuando Deleuze se propone invertir el platonismo lo hace para demostrar que la lectura platónica va más allá de la tradicional; esa división entre el mundo sensible y el mundo de las ideas esconde una cuestión mayor que es cómo los objetos en su devenir rechazan a las Ideas y a las copias

> Reconocemos esta dualidad platónica. No es en absoluto la de lo inteligible y lo sensible, la Idea y la materia, Ideas y cuerpos. Es una dualidad más profunda, más secreta, enterrada en los cuerpos sensibles y materiales mismos: dualidad subterránea entre lo que recibe la acción de la Idea, y lo que sustrae a esa acción. No es la distinción del Modelo y la copia, sino de las copias y los simulacros. El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquiva la acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia (1989, 7)

Rechaza entonces la división entre lo inteligible y lo sensible, pero es esta misma división la que le permite pensar en el simulacro. Pensar en los efectos que se producen cuando

los sujetos reciben el devenir de la Idea y el devenir de los objetos. Se trata de manifestar lo latente, de encontrar las verdaderas motivaciones, las intenciones detrás de las relaciones que se producen entre Ideas y materias, Ideas y cuerpos, objetos y sujetos, objetos y cuerpos. Con esto logra "revertir los efectos que tuvo el platonismo en la imagen del pensamiento. La revisión deleuziana no se propone derribar o invertir los supuestos platónicos, sino más bien revertir sus efectos" (2014, 207). O sea, aniquilar la diferencia entre un mundo inteligible y otro sensible, para plantarse en este último y desde ahí estudiar cómo se producen los efectos. En el segundo título, *Diferencia y Repetición* (1968) habla del dominio de los simulacros en el pensamiento moderno:

> El pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el mundo de los simulacros […] las identidades sólo son simuladas, producidas como un "efecto" óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición. Queremos pensar la diferencia en sí misma, así como la relación entre lo diferente (2002, 17)

La diferencia en sí misma permite reconstruir la fragmentación de sentidos en las imágenes, los espectáculos de ausencia, si hay un fracaso en la representación entonces se debe producir al objeto -o al Otro- desde su perdida. Pero asumir esta perdida en la representación lleva a aceptar que no hay un original, que el original está desprovisto de esencia y que, sin embargo, sí hay efectos.

> Es entonces justo decir que el sistema excluye la asignación de un original y un derivado, así como de una primera y una segunda vez, porque la diferencia es la única original, y hace coexistir independientemente de toda semejanza lo diferente que ella relaciona con lo diferente. Bajo este aspecto, el eterno retorno se revela sin duda como la "ley" sin fondo de este sistema. El eterno retorno no hace volver lo mismo y lo semejante, sino que deriva él mismo de un mundo de la pura diferencia. Cada serie vuelve, no sólo en las otras que la implican, sino por sí misma, porque no está implicada por las otras sin estar a su vez íntegramente restituida como las que implica (2002, 195)

Si las imágenes carecen de una identidad y el pensamiento carece de una estructura bien cimentada ¿cómo son posibles los sentidos? Justamente porque el sistema del pensamiento se rige en el error y en el engaño, porque cuando las ideas, los pensamientos y las imágenes retornan lo hacen mostrando su fragmentación y sus residuos. El simulacro proyecta la ilusión del retorno de un original, un original que carece de modelo pero que al desplazarse en la proyección genera extrañamiento y expresa los movimientos de atracción hacia la Idea, alimentándose de los impulsos individuales pues cada impulso, cada perspectiva es un efecto autónomo y tiene también, la capacidad de convertirse en una obra como la estatua de Pigmalión o como *la performance* que fue revisada al inicio de este capítulo. La identidad de un modelo o un original es simulada

> Es así como una identidad se encuentra necesariamente proyectada, o más bien, retroyectada sobre la diferencia originaria, y que una semejanza se encuentra interiorizada en las series divergentes. De esta identidad, de esta semejanza, debemos decir que son simuladas; son producidas en el sistema que relaciona lo diferente con lo diferente por la diferencia (razón por la cual semejante sistema es él mismo un simulacro) Lo mismo, lo semejante son ficciones engendradas por el eterno retorno. Hay en esto, esta vez, no ya un error, sino una ilusión, ilusión inevitable, que se encuentra en el origen del error, pero que puede ser separada de él (2002, 195)

Cada encuentro con el "simulacro" es un acontecimiento individual no una experiencia de orden universal. Pero esto permite justamente involucrarse con la obra de arte no desde el conocimiento y la crítica ─o al menos no exclusivamente─ sino desde la experiencia de los sentidos y de las pulsiones, esto permite al lector o al espectador de una obra asumirse frente a ella, develars*e*. Las obras de arte que propician imágenes-simulacro confrontan al discurso estructuralista y metódico y desplazan a las figuras de autoridad como los críticos porque habilitan sentidos individuales, efectos personales, prácticas performativas e intercambios de experiencias. Los simulacros son performatividad

> Pues el simulacro o fantasma no es simplemente una copia de copia, una semejanza infinitamente relajada, un ícono degradado […] el simulacro es precisamente una imagen demoniaca, desprovista de semejanza; o mejor dicho, a la inversa del ícono, ha puesto la semejanza en el exterior y vive de diferencia. Si produce un efecto exterior de semejanza, es como ilusión, y no como principio interno; esta él mismo construido sobre una disparidad, ha interiorizado la desemejanza de las series constituyentes, la divergencia de sus puntos de vista, de modo que muestra varias cosas, relata varias historias a la vez (2002, 198).

Si la imagen ha puesto la semejanza en el exterior entonces la aproximación interpretativa es un esfuerzo mayor de su receptor, en esta convergen los efectos, las lecturas y los impulsos de modo que proyecta múltiples interpretaciones, abunda en esta imagen una semántica plural, diversa. Su efecto es similar a los dos mecanismos tratados en este capítulo de tesis que son la performatividad y el horizonte de expectativas. La performatividad como práctica del acontecimiento auténtica e irrepetible, es cierto que el simulacro retorna, pero no retorna igual, retorna desde su desplazamiento y evidenciando su diferencia. La performatividad es una experiencia con el cuerpo, el simulacro también porque está anclado a los instintos y a las pulsiones y, por tanto, a la identidad. El mecanismo del horizonte de expectativas también tiene sus semejanzas con la figura del simulacro porque habilita una conciencia desde los efectos que se están produciendo en la interpretación y en la vinculación de obra-sujeto.

Con la revisión de la imagen-simulacro, Deleuze le quita la carga moral a la imagen. Para Platón la semejanza permitía una aproximación correcta a la Idea. Había representación porque en esta se reconocen los rasgos de un modelo original de forma objetiva, el simulacro no es objetivo porque no permite juzgar los grados de similitud o proporción respecto al origen, por el contrario, al aniquilar al original demuestra exclusivamente los efectos producidos por la recepción, por lo tanto, le otorga protagonismo al sujeto por su grado de participación frente a la imagen. El simulacro

demuestra que las imágenes son falsas porque son asociadas a la Idea como si la Idea estuviera plantada en el plano sensible. Si se asume que no hay Idea, entonces no hay necesidad de dividir las imágenes-ícono con las imágenes-simulacro porque tanto la imitación como el engaño son simulados.

La forma de pensamiento en Deleuze tiene una relación con su filosofía, el simulacro es la clave para la emancipación de la Idea. El simulacro permite abrir mentalidades en el sentido que se rompe con la continuidad del mundo y se genera una extrañeza frente a él, como si se viera el mundo por primera vez, de modo que se pueden cosechar experiencias como el recuerdo, la imaginación, lo simbólico, lo novedoso, lo doloroso y los deseos. El simulacro habilita un pensamiento narrativo y fragmentario porque no se alinea a la lógica medio-fin, porque salva las contradicciones de la modernidad y asume las de la posmodernidad, porque no se inserta en una lógica de totalidad y en cambio, permite la experiencia de nuevos sentidos, así como la eliminación del carácter objetivo de las cosas, el sujeto es quien forma y asume sus representaciones.

Para continuar con este capítulo se revisará cómo se asume el simulacro en la teoría y en la crítica de arte posmoderna. En este campo, destacan los aportes de Baudrillard con *Cultura y Simulacro* (1978), *El sistema de los objetos* (1968) y *La ilusión del fin* (1992). En la teoría del arte están los aportes de Hal Foster en *Malos Nuevos Tiempos, Arte, Crítica, Emergencia* (2015) y *El retorno de lo real* (2001) y del historiador francés Didi-Huberman con *Cuando las imágenes toman posición* (2008) y *Ante el tiempo* (2015) que serán revisados al final del capítulo. El objetivo de revisar los aportes de estos autores es demostrar que la teoría y el arte posmoderno están fuertemente influenciados por el concepto del simulacro y que, en realidad, la problemática que motiva al simulacro sigue generando discusiones importantes en la filosofía, en el arte y en la literatura.

Jean Baudrillard es considerado uno de los filósofos franceses más importantes de la posmodernidad. Su trabajo se ha centrado en indagar cómo se ha configurado la realidad en las sociedades tecnológicas y de consumo. Atiende a la categoría de simulacro desde la comunicación virtual y encuentra que "lo real" en la posmodernidad es solamente una ficción. Por otro lado, le interesan los procesos de copiado y clonación que son frecuentes en las sociedades tecnológicas avanzadas. Bajo estos procesos de copia y clonación todo parece caer en una simulación y son estas simulaciones las que lo llevan a preguntarse ¿Cómo enfrenta el hombre estos cambios? ¿Qué hace el hombre frente al exceso de realidades simuladas? ¿Cómo se prepara el intelecto para afrontar estos cambios? Al inicio de *Cultura y Simulacro* advierte que "no es raro que las imitaciones lleguen a confundirse con la realidad" (1978, 9); desde esta advertencia puede notarse que el campo de estudio de Baudrillard es la realidad social, sus estudios no se centran enlas manifestaciones artísticas ni literarias sino en los cambios sociales e industriales de finales del siglo XX. Se recuperan los aporten teóricos de Baudrillard porque permiten entender la situación del simulacro en el contexto real actual.

Baudrillard inicia su discusión sobre cómo las imágenes en el arte propician la categoría de simulacro porque le permite tener un punto de partida histórico en su exposición. Tal y como se ha visto en las líneas anteriores, las imágenes atentan con la idea de originalidad y la suplantan con la del engaño:

> Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina. A este poder exterminador se opone el de las representaciones como poder dialéctico, mediación visible e inteligible de lo Real. Toda la fe y la buena fe occidentales se han comprometido en esta apuesta de la representación: que un signo pueda remitir a la profundidad del sentido, que un signo pueda cambiarse por sentido y que cualquier cosa sirva como garantía de ese cambio (1978, 17)

Sin embargo, su interés no radica en las imágenes artísticas, sino en las experiencias virtuales. Al menos en sus últimos títulos publicados, demuestra las circunstancias en las que un simulacro aparece y absorbe a los acontecimientos. Cuando afirma que en la posmodernidad lo real ya no tiene lugar, lo hace con una sinceridad absoluta pues para este filósofo sólo la ficción de realidad tiene cabida en la era digital. Es imposible representar un original

> No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse ─tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte─ o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte (1978, 11).

Para entender cómo se llegó a esto parte de la idea que hubo un "asesinato de lo real" (2002, 73) porque lo "real" posibilitaba lecturas jerárquicas, un origen y una objetividad. En la posmodernidad se ha anulado la categoría de lo real porque era excedente y se propició un desplazamiento hacia la virtualidad y la simulación. Este desplazamiento lo desarrolla en *Contraseñas* (2002) y concluye que el hombre se encuentra ante la omnipresencia de los simulacros. En otro de sus textos *El intercambio simbólico y la muerte* (1992) habla de tres etapas del simulacro[15], la primera es la falsificación, iniciada

[15] José Luis Brea también identifica tres momentos de la imagen a partir de sus medios de distribución y de recepción, identifica la *Imagen-materia*, la *imagen-Film* y la *e-imagen*. En la primera, la naturaleza de la imagen está cargada de un sentido de permanencia y dotada de un inconsciente óptico. Ya sea en el ámbito pictórico o fotográfico, la imagen supera el tiempo y queda como objeto tangible pues pasa de la vista a la materialidad. En la segunda etapa, la imagen cambia su sentido de fuerza, lejos de mostrarse como objeto anacrónico ahora es un recordatorio constante de muerte, de fugacidad, la imagen es un certificado de la experiencia y, en la tercera etapa, la e-imagen habita el mundo virtual permitiendo una democratización de la imagen. Ahora el receptor de la imagen es también productor, distribuidor y emisor. La información de la imagen gira en todas las direcciones. Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKAL, 2010.

en la época clásica y culminada en la revolución industrial, en esta etapa es donde el arte *imita* -ya sea desde la falsificación o desde la perspectiva- a un original que existe en la naturaleza. La segunda etapa, llamada "producción", la encuentra en la época industrial con la llegada de la técnica y la desaparición del "aura", en esta etapa hay una serialización, el mejor ejemplo son las réplicas fotográficas. En esta etapa el original ya está puesto en cuestión, y finalmente, la etapa de la "simulación" donde ya no hay falsificaciones pues no existe un original. La idea de originalidad ha quedado desechada para siempre y aparecen otras como la hiperrealidad o la virtualidad (1992, 82-87).

En un excelente artículo, Irina Vaskes Santches retoma esta división de las tres etapas del simulacro propuestas por Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte* (1992) y las aplica a la historia del arte principalmente de finales del siglo XIX y XX y propone la siguiente tabla:

- La imagen artística como reflejo de la realidad, como creadora de efectos de verdad: "verdad sobre verdad" (realismo);
- La imagen artística como la deformación de la realidad (cubismo, expresionismo);
- La imagen artística como la disimulación de la ausencia de la realidad (arte abstracto);
- La imagen artística como la resurrección paródica de la realidad "mentira sobre verdad" (surrealismo y dadaísmo); y
- La imagen artística como la pérdida de cualquier relación con la realidad "verdad sobre mentira" y ya es puro simulacro

Tabla 2. Tomada del artículo "La transéstetica de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total" de Irina Vaskes Santches.

La tabla anterior no sólo ejemplifica la evolución de las imágenes-ícono a las imágenes-simulacro sino la reflexión misma de la ausencia de una identidad en el arte vanguardista del siglo XX. Del mismo modo que Irina Vaskes lo hace con el arte podría hacerse con la literatura y aunque no es el objetivo de este capítulo hacerlo sí se anticipa que la narrativa

de tema fotográfico de inicios del siglo XXI presenta a la imagen como un simulacro, es decir, como la pérdida de una realidad y la ganancia de sus efectos.

Para finalizar se explicará de qué habla Foster cuando afirma que en el arte de la posguerra hubo un "retorno de lo real". Esta expresión la entiende desde su lectura a Freud, Deleuze y Foucault, por tanto, el enunciado "el retorno de lo real" no hace alusión a la Idea, sino al simulacro. Para Foster, hasta la década de 1960, el arte todavía se encontraba comprometido con la categoría de mimesis. La imitación análoga de la naturaleza estaba presente en el arte realista, sin embargo, ciertas teorías filosóficas de distinta índole ─desde las estructuralistas hasta las posmodernistas─ influyeron demanera directa en los criterios del arte y la ruptura final con lo "Real". Teóricos como Roland Barthes, Derridá, Foucault y Deleuze centraron las bases de un nuevo sistema de pensamiento que de manera crítica estudiaban 1) la estructura del signo, 2) la construcción del sujeto y sus discursos y, 3) la ubicación de la Institución. La situación política de posguerra que enfrentaba Norteamérica y Europa occidental propició un "retorno a las categorías de lo real" para formular el pensamiento de la neovangardia, cuando Foster habla de "lo real" lo hace desde Freud, asumiendo que el retorno es volver a las pulsiones primarias. Estos retornos —dice Foster— "aspiraban a una conciencia artística de las convenciones artísticas e históricas" (1996, 3) es decir, a hacer evidente el horizonte de expectativas en el arte. Para Foster es necesario recordar que "El arte no es teórico, no produce conceptos críticos por derecho propio; y la teoría es únicamente suplementaria, aplicable o no […] La teoría es inmanente al arte innovador y la autonomía relativa de lo estético puede ser recurso crítico" (1996, 11-12). Lo que defiende, al igual que los teóricos vistos en este capítulo, es privilegiar la experiencia y el efecto estético que las piezas ponen en funcionamiento con su receptor. Así pues, Foster ejemplifica dos tipos de retorno en el arte de finales de siglo XX y principios de XXI. El primero consiste en "la

ruptura pérdida" o la "repetición de lo reprimido" en este retorno se invita a intervenir los desperdicios psíquicos y a insistir más allá de los signos visuales -centrarse en los instintos pulsionales- e ir más allá del principio del placer. El segundo retorno consiste en la "conexión latente" o "el retorno del encuentro traumático", es decir, regresar a los traumas de la infancia y hacerlos acontecer, replicarlos para cuestionar cuál es la relaciónactual del sujeto con su trauma. Con ambos retornos se consigue apelar a una experienciasensorial, a reconocerse en las imágenes fragmentadas y a reconstruir*se* en la alteridad y en el horizonte. El simulacro-imagen anula la experiencia como colección y permite que *el ser* se exprese y se proyecte.

En este mismo camino se encuentra Georges Didi-Huberman con su concepto de "anacronismo" desarrollado en *Ante el tiempo* (2015). En este texto sigue los postulados teóricos de Benjamin escritos en *Sobre el concepto de historia* (1942). Benjamin invita a hacer una lectura a "contra pelo" de la historia, del mismo modo, Didi-Huberman propone hacer una historia de las imágenes no desde un análisis lineal y positivista como lo hace el método de Panofsky, porque ese análisis simplifica los objetos visuales, sino elaborarlo al modo de Warburg, esto es entender que la imagen estáabierta al tiempo. Es la imagen quien permite hacer una lectura crítica de los modelosdel tiempo y de la historicidad. Para Didi-Huberman es importante ir más allá delestudio de la Historia del arte porque, siguiendo el pensamiento crítico de Foucault, la historia del arte también es excluyente y academicista y no permite poner al centro desu práctica a la propia imagen que carga con sus saberes y sus símbolos. En estesentido, el pasado histórico y el pasado de las imágenes "debe devenir [con una]inversión dialéctica e irrupción de la conciencia despierta" (152) de esta forma, las imágenes del pasado pueden yuxtaponerse con las imágenes de la actualidad y detonar vínculos significativos sobre nuestras experiencias estéticas, sobre nuestros modos de

ver y de producir imágenes. En "imagen, historia y anacronismos. Un abordaje aGeorges Didi-Huberman" (2014) Melissa Mutchinick explica cómo Didi-Huberman toma el concepto de arqueología de Foucault para plantear sus interrogantes:

> La pregunta que abre debate, y desde la cual Didi-Huberman construye los basamentos para su revisión arqueológica, es ¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen? Es a partir de esta pregunta que va a sostener la noción de anacronismo desde su "virtud dialéctica", tomando en consideración que es a partir del pliegue exacto de la relación entre imagen e historia desde donde parece surgir el anacronismo. En este sentido, propone que sólo es posible reconocer la temporalidad de la imagen haciendo intervenir previamente la dialectización entre el elemento histórico que la produce y el elemento anacrónico que la atraviesa (2014, 63)

El concepto de anacronismo posibilita la dialéctica entre la imagen y la historia y rompe con una concepción lineal de los saberes, que no sólo los aprisionan, sino que, los dota de una autoridad hermenéutica. Al rechazar el estudio lineal, no es que el anacronismo ignore la historia, sino que escaba en las historias minúsculas, abre camino a una historia de las apariciones, una historia de las imágenes que atraviesan el tiempo y lo vencen. A Didi-Huberman le interesa una historia de las imágenes desdesus paradojas y contradicciones, desde las fracturas con su época, una historia que confronta la propia idea del tiempo:

> Ante una imagen ─tan antigua como sea, el presente no cesa jamás de reconfigurarse […] Ante una imagen─ tan reciente, tan contemporánea como sea- el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (2015, 32).

El anacronismo es como el Aleph de las imágenes, permite descomponer los tiempos y habilitar la imagen, ver a través de ellas, trazar sus marcas y los cambios de sentidos, se juega con otro mecanismo fundamental que para Huberman es el montaje, la

yuxtaposición de imágenes que guardan una semejanza secreta, una memoria y una sensibilidad como también una experiencia de la técnica, la imagen que desde sus desplazamientos deviene en forma distinta. Aquí hay un paralelismo entre el concepto de "anacronismo" y "simulacro"

> De allí que proponga añadir a su hipótesis la paradoja "síntoma" "sólo hay historia de los síntomas". Esta noción denota una doble paradoja de índole visual y temporal. La paradoja visual la encuentra en la aparición, en este sentido el síntoma interrumpe el curso normal de las cosas, es decir, el de la representación. La del tiempo la reconoce en el anacronismo; aquel síntoma interrumpe el curso de la historia cronológica y compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas (2014, 63)

Así como en el apartado anterior se hace uso del concepto "horizonte de expectativas" aquí tanto el concepto de simulacro como el de "anacronismo" en Didi-Huberman ponen en funcionamiento la trayectoria histórico-temporal de la imagen y de su narración, pero esta reconstrucción de su trayectoria no se reelabora para mostrar su nivel de representación o su lugar ni en la historia del arte ni en la historia de la literatura, sino para mostrar sus efectos. Tanto los que ha proyectado en el tiempo, como los que proyecta situacionalmente. Con estas categorías se deja abierta la discusión hacia los siguientes capítulos donde propiamente ya se analizarán las novelas. Las preguntas que se responderán en los siguientes capítulos son ¿De qué manera las novelas intermediales subvierten el tema fotográfico? ¿Cómo se crea el efecto estético de una novela intermedial? ¿Qué ventaja narrativa le suma a la "concreción" del texto literario la imagen-simulacro? ¿Se puede hablar de performatividad en un texto literario? ¿Por qué las narradoras mexicanas construyen relatos que operan desde la corporalidad? ¿El texto literario salva las contradicciones de la imagen-simulacro o las usa a su favor para crear efectos estéticos? Para encontrar respuesta a estas preguntas es que se utilizan las categorías expuestas en este capítulo "performatividad", "estética del efecto" y

simulacro” son conceptos que ayudan a ejecutar una lectura prolifera a novelas intermediales y fragmentarias que apelan a una experiencia de sentido. Si las condiciones actuales de la realidad social son la inmediatez, la velocidad y la virtualidad parece no haber lugar para experiencias auténticas. De modo que, asumir la proyección que estas novelas tienen con el lector promueve un pensamiento fragmentario y proteico, cargado de narratividad y reflexión que le da paso al ser mediante la mediación estética, derribando la instrumentalización del lenguaje y propiciando relaciones subjetivas menos dominantes. Revertir los efectos de las imágenes demuestra que los sentidos nunca están agotados ni deben ser institucionalizados, revertir estos efectos devela la riqueza de los textos literarios. Leer relatos que se construyen desde la crisis de representación invita al lector a reconstruirse. La literatura es la más alta expresión filosófica porque desde su praxis hace experimentar al lector lo que en tratados no terminaría de afirmar.

# Capítulo 4: "Performatividad" en *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El Camino de Santiago*

## Resumen del capítulo

En el capítulo anterior se abordaron propiamente las categorías de "estética del efecto", "performatividad" y simulacro", fue un capítulo dedicado a la metodología de esta tesis que finalizó con las preguntas que en este capítulo y los siguientes se contestarán. Este capítulo demostrará cómo las novelas *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago* abordan la performatividad en el texto literario y la fotografía desde la categoría de "cuerpo". Es necesario resaltar que las tres novelas discuten sobre dos temáticas importantes, una es cómo se construyen las identidades y los cuerpos y, otra, cómo se la escritura femenina se ha impuesto frente a los discursos normativos.

## 4.1 Elementos performativos

Una de las características fundamentales de las tres novelas es que propician el "encuentro". Por un lado, el encuentro entre distintos medios: fotografía y literatura y, por otro, el encuentro con la experiencia lectora. Además, los temas que abordan las novelas como la interseccionalidad, la violencia sistemática y la libertad narrativa son propuestos desde un engranaje literario muy complejo pues son textos que dinamizan experiencias de sentido desde su estructura, hacen uso de distintas voces, apelan a la rememoración, incluyen paratextos que nutren significativamente la novela, los capítulos no siguen un orden de temporalidad, vinculan el archivo con el recuerdo, narran desde el cuerpo y le otorgan al lector la responsabilidad de completar el texto.

Antes de entrar propiamente al análisis de performatividad en las novelas se resaltará un aspecto que no es menor y este es la identidad narrativa. Las tres novelas

asumen que la identidad se construye temporalmente, es un proceso intersubjetivo que se describe mejor en el apartado "4.3 performatividad contra discurso", en este proceso se involucran el cuerpo y el tiempo, esto es importante porque las voces narrativas, la documentalista y su hijo en *Desierto Sonoro*, Matilda en *Nadie me verá llorar* y Mina en *El camino de Santiago* rememoran el pasado para contrastarlo con su actual yo y la vez se proyectan al futuro. En este sentido, son voces que están en constante analogía consigo mismas lo que produce que las novelas sean muy enriquecedoras narrativamente porque en la mayoría de los casos sus recuerdos son evocados mediante la fotografía, contrastados con su yo actual y proyectados a la alteridad. Hay ocasiones en las que el recuerdo es apelado desde el cuerpo y esto es también muy significativo porque, aunque es recuerdo[16], al hacerse presente construye un nuevo horizonte de experiencia y este es un grado de performatividad impresionante ya que hay ocasiones que el lector no puede discernir entre lo realmente ocurrido con los personajes y lo imaginado por los personajes. *Desierto sonoro*, por ejemplo, hace uso de distintos medios que permiten cierta "objetividad": fotografías, grabaciones, notas personales, notas periodísticas, la propia narradora es documentalista y sabe que los medios necesitan cierta distancia para conseguir objetividad en su proyecto. Sin embargo, a pesar de utilizar dichos medios con un enfoque documentalista se generan experiencias de sentido que no sólo hieren a la narradora, sino al lector y que no sólo influye en el presente del relato, sino en el presente del lector. A través de la narración de las tres obras el lector reflexiona sobre lo propio y se comprende a sí mismo asumiendo lo otro. Se volverá a esta idea conforme se discutan

[16] Según Maurice Halbwachs el recuerdo es un recurso de la memoria que es resultado de una construcción colectiva y no individual. En su abordaje de la memoria, este autor señala que "recurrimos a los testimonios para fortalecer o invalidar […] lo que sabemos de un acontecimiento […] el primer testigo al que recurrimos es a nosotros mismos […] y se ha forjado una opinión basándose en los testimonios de los demás (2014, 15). En el apartado dedicado a *Nadie me verá llorar* (pp. 29-31) no se abordará el recuerdo, sino la memoria pues esta novela presenta y problematiza el discurso de la historia desde su archivo. Aquí en Desierto sonoro se atiende a la categoría de recuerdo familiar.

las novelas y sus grados de performatividad. Por ahora, el análisis iniciará con la novela *Desierto Sonoro*.

Valeria Luiselli es una escritora mexicana contemporánea egresada de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y doctora en Literaturas Comparadas. Ha publicado en la editorial Sexto Piso sus obras más destacadas *Los ingrávidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2013), en cuanto a su trabajo ensayístico destaca *Papeles Falsos* (2010) y *Los niños perdidos* (2016) ensayo que es resultado de su cercanía con el conflicto migratorio infantil al haber trabajado como traductora en la Corte de Nueva York. Este ensayo fue fundamental para la creación de su novela *Desierto Sonoro* (2019) título que la proyectó en el reconocimiento literario internacional. En esta novela aborda el tema migratorio desde una narrativa renovada y experimental pues hace uso de distintos medios como la fotografía, los paratextos, la reproducción de sonidos, fragmentos de novelas, alusión a notas periodísticas, archivos familiares y fragmentos de notas radiofónicas y su texto significó una respuesta necesaria y empática al conflicto que en 2019 era tema de debate internacional.

La novela fue galardonada con múltiples premios literarios, entre ellos el *Dublin Literary Award* en 2021, el *Premio Rathbones Folio* 2020 y el *Premio Fernanda Pivano* en Italia en el mismo año. Como se mencionó líneas antes, la novela está inspirada en un ensayo de la misma autora escrito originalmente en inglés *Lost Children Archieve* y reconocido por el *American Book Award* en 2018, este ensayo funciona como un cuestionario de 40 preguntas donde la autora reproduce los cuestionamientos que la corte migratoria les hace a los niños indocumentados. Niños latinoamericanos que han sido desplazados de sus lugares de origen por conflictos internos en sus países, niños a los que se les ha pausado su niñez para intentar resolver derechos humanos básicos: salud, educación y atención. Niños que son detenidos en su viaje y obligados a enfrentar un

proceso legal que los priva de su libertad y, en el mejor de los casos, que los devuelve a su país de origen.

La narración arranca con un viaje familiar por carretera en el que un matrimonio está inserto en sus investigaciones personales y académicas. La mujer está interesada en documentar el conflicto migratorio siguiendo de cerca el éxodo de los niños migrantes que viajan solos de Latinoamérica a Estados Unidos a quienes llama "niños perdidos" y que son víctimas de las leyes biopolíticas que se agudizaron durante el mandato de Barack Obama (2009-2019). Su esposo, en cambio, está interesado en seguir los vestigios de la tribu Mapuche en el territorio estadounidense. Los niños de este matrimonio son sometidos a un viaje que finalmente acaba por desintegrar a su familia.

> El final es Arizona. El plan es manejar desde Nueva York hasta la esquina sureste de Arizona. A lo largo del camino en dirección suroeste, rumbo a la frontera, mi esposo y yo iremos trabajando en nuestros nuevos proyectos de audio, haciendo encuestas y grabaciones de campo. Yo me concentraré en entrevistar a personas, en capturar fragmentos de conversaciones entre desconocidos, grabar el sonido de las noticias en la radio o las voces en los restaurantes. […] Él irá grabando cosas como el sonido del viento que sopla en las llanuras o los motores de coches en los estacionamientos de moteles; o tal vez los centavos que caen en las cajas registradoras de gasolineras remotas y el rumor de las televisiones de los *diners* de carretera. Lo irá registrando todo, sin importar si tiene un vínculo directo con su proyecto sonoro (2019, 26)

El esposo es documentólogo, a diferencia de la mujer quien se asume como documentalista. Ambos han trabajado en proyectos sonoros en la ciudad de Nueva York, sin embargo, sus investigaciones individuales los llevan a realizar un viaje por el estado de Arizona. En su trayectoria, los cuatro van configurando un archivo personal en cajas que se convierte en una colección de experiencias. La novela inicia con un epígrafe "el archivo presupone un archivista, una mano que colecciona y clasifica" de Arlette Fargue que anticipa la forma y narrativa de la novela pues no solo es un relato configurado a

partir de la selección y la documentación sino, una historia contada desde distintas voces ─y desde distintos medios─, pues el hilo narrativo fluctúa entre el personaje de la madre y la de su hijo, y el lector recibe la narración gracias al texto, las fotos y la reproducción textual de las grabaciones. La documentalista desde el inicio de la novela sabe que su matrimonio está en riesgo pues tanto ella como su esposo tienen proyectos académicos muy diversos que los distanciarán incluso geográficamente, por lo que se pregunta de qué modo les contarán a sus hijos el motivo de su separación

> No sé qué les diremos a los dos niños en el futuro, mi marido y yo. No estoy segura de qué partes de nuestra historia decidirá, cada uno por su lado, editar o suprimir, ni qué secciones reordenaremos e insertaremos de nuevo para crear la mezcla definitiva ─y eso que suprimir, reordenar y editar mezclas finales es, quizá, la descripción más precisa de nuestro oficio─. Pero los niños harán preguntas, porque preguntar es lo que los niños hacen. Y no nos quedará más remedio que contarles algo con un inicio, un desarrollo y un final. Tendremos que dar respuestas, ofrecerles una narrativa (13)

La novela es metaliteraria pues reflexiona constantemente sobre sobre las formas de construir una narración, problematiza, además, su capacidad performativa y las intenciones bajo las cuáles se construye un relato. En la cita es evidente lo anterior. A pesar de estar acostumbrados a los mecanismos de organización y edición, la documentalista sabe que "contar historias" tiene mucho que ver con lo que *se desea contar* para *producir tales efectos*, sabe que los medios tienen limitaciones para contar ciertas historias por lo que es conveniente asumirlos como herramientas que acercan al espectador/investigador a su objeto de estudio. De hecho, la misma obra de Luiselli ubica a su lector en un espacio limítrofe entre fotografía y literatura al hacer uso de elementos intertextuales y paratextuales que el lector debe recibir, reapropiarlos y producirlos. Cuando, en la novela, hay écfrasis estas son repetidas después por un narrador distinto (el

niño), y luego puestas al final de la novela. Este mecanismo es parte fundamental de los discursos performativos pues según Butler

> Discursive performativity appears to produce that which it names, to enact its own referent, to name and to do, to name and to make […] a performative functions to produce that which it declares. As a discursive practice (performative "acts" must be repeated to become efficacious), performatives constitute a locus of discursive production (107).

La novela produce lo que declara, no sólo refiere su capacidad performativa desde los enunciados mismos (microestructura) sino desde la forma en que está construida la obra (macroestructura) con lo que logra abordar un tema tan complejo como lo es la migración y a su vez cuestionar las categorías narrativas convencionales.

## 4.2 Actos performativos

La novela se pregunta ¿cómo representar el tema migratorio, el tema metaliterario y el tema de la intermedialidad en el campo de la ficción? El lector puede encontrar en su lectura de la novela múltiples respuestas a esta pregunta pues la propuesta literaria es que para conseguir tales representaciones son necesarias la polifonía, la paratextualidad, la intertextualidad y la participación del cuerpo al narrar. Por ejemplo, al final de la novela se presenta la "Caja VII" ─el archivo del niño─ que contiene las fotografías reales del viaje que han sido tomadas por él y que se convierten en una evidencia visual de lo narrado. Este acto de colocar las fotografías al terminar la novela tiene una intención dentro y fuera del texto. En la novela, el niño ha tomado esas fotografías y ha utilizado la grabadora de su madre para documentarle a su hermana su historia familiar, pues él sabe que sus padres van a separarse y que su hermana quedará bajo la tutela de su madre y él bajo la de su padre. Por lo que las fotografías y la grabación son un archivo de la vida

privada, el medio que el niño utiliza para que su hermana menor no lo olvide. En la siguiente cita se reproduce textualmente la grabación del niño:

> Hoy, al amanecer, mamá y tú se despertarán y se irán. Esta grabación tiene que ser corta para que no se despierten antes de que acabe. Y tengo que volver a meter la grabadora en la bolsa de mama antes de que las dos se vayan, para que se la lleve. Mamá se llevará la grabadora y luego, un día cuando seas más grande, Memphis, escucharás esta grabación. También podrás mirar todas las fotos que dejé en mi caja, etiquetada como caja VII […] (2019, 420).

El lector se da cuenta de que el texto es la reproducción fiel de la grabación por la mención "esta grabación" ya que en la novela no hay ninguna marca tipográfica que la distinga del resto del texto, no está en un párrafo aparte, no se le ha colocado sangría ni comillas o cursivas, pero se entiende que es la reproducción porque el niño lo menciona y narra en primera persona. El niño graba su despedida porque confía en los medios de los que dispone pues ha visto que sus padres utilizan dichos medios para sus trabajos profesionales. Por otro lado, el niño asume que no estará a lado de su hermana cuando ella crezca por lo que será imposible narrarle su historia familiar, por ello le explica mediante la grabación que le ha construido un archivo visual para que no lo olvide. Su despedida continua de la siguiente manera:

> Cuando veas todas las fotos y escuches esta grabación, vas a entender muchas cosas, y en algún momento tal vez incluso entenderás todas las cosas.También por eso decidí ser tanto un documentalista como un documentólogo,para que te toquen por lo menos dos versiones de todo y conozcas las cosas de diferentes maneras, lo cual siempre es mejor que de una sola manera […] Cuando seas más grande, como yo, o incluso más grande que yo, y le cuentes nuestra historia a otras personas te dirán que no es cierto, que es imposible, no van a creerte. No te preocupes por ellos. Nuestra historia es verdadera y en el fondo de tu corazón y en los remolinos de tus chinos locos lo sabrás. Y tendrás las fotos también y esta grabación como evidencia. No vayas a perder esta grabación ni la caja con las fotos. ¿Me escuchas, Major Tom? No vayas a perder nada porque siempre estás perdiendo todo. (2019, 422-423)

El niño reconoce a la fotografía como un medio seguro para demostrar lo ocurrido, en cambio, desconfía de la memoria porque sabe que su hermana es aún muy pequeña para conservar los recuerdos y él teme que ella lo olvide. También decide grabar su despedida en la grabadora de su madre porque sabe que es un objeto que ella no olvidaría y que cargará consigo durante mucho tiempo pues es un medio que utiliza en su trabajo. Además, el niño resalta la importancia de tener "dos versiones" para conocer un hecho, y por ello acompaña sus fotografías impresas con su grabación, pues es como si en un futuro le narrara a su hermana las fotos. Finalmente hace uso de la función apelativa "¿Me escuchas, Major Tom?" (423) pues busca que su receptor reaccione ante su mensaje, quiere que su hermana le haga caso a su mensaje, rompiendo toda temporalidad posible pues el mensaje quedará grabado y su hermana podrá reproducirlo cuando lo desee.

Fuera del texto, la inclusión de las fotografías hace que el relato sea aún más crudo porque permite al lector contrastar la narración con el referente visual. Por otro lado, es una propuesta interesante porque las fotografías no tienen una secuencia lógico-temporal y el lector puede jugar a "colocar" temporal y espacialmente las fotografías del éxodo, esta es una propuesta lúdica que como *la performance* busca involucrar al receptor en la construcción de sentidos.

Se ha visto que la obra maneja distintos grados de performatividad que van desde cómo se construyen las identidades hasta cómo los medios producen experiencias performativas. En las líneas siguientes se abordará el primer planteamiento porque en el capítulo anterior se siguió ese orden. Cuando se habló de la performatividad desde la teoría del género, se resaltó que justo la performatividad es un concepto que hace frente a la precariedad de las representaciones en el arte, en la literatura y en la filosofía. Butler señalaba que durante muchos años las disciplinas fomentaban condiciones de precariedad entre los individuos porque se asume que el sujeto que lee y que escribe es varón,

occidental y educado. Por ello, la necesidad de los estudios de género que abolieran esas condiciones y reconocieran otras identidades, al menos en un primer momento, para luego dar paso a la construcción de nuevas identidades que no siguen una norma preestablecida y que sean lo suficientemente fuertes para apelar por la visibilidad y el reconocimiento de sus derechos ─tema que es muy evidente en *Nadie me verá llorar*─. En *Desierto Sonoro*, en cambio, la documentalista se interesa en investigar las condiciones de precariedad de los niños migrantes. Niños que son desplazados corporalmente y, en la mayoría de los casos, privados de su libertad

> Me volqué de lleno en la lectura de informes y artículos sobre los menores indocumentados atrapados en el limbo de la ley migratoria […] recopilé notas sueltas, recortes de prensa y de revistas, citas copiadas en tarjetas, cartas, mapas, fotografías, listas de palabras, fragmentos de textos, testimonios en audio […] leí y releí; pasé largas noches en vela leyendo sobre el mal de archivo, sobre la reconstrucción de la memoria en las narrativas de la diáspora, sobre perderse 'en las cenizas' del archivo (36).

La documentalista está interesada en el conflicto migratorio y busca con su proyecto personal conocer la situación actual del conflicto. Por ello inicia su investigación con recortes de revista, audios y textos que le servirán posteriormente en su viaje. Viaje en el que seguirá de cerca las rutas que los niños migrantes atraviesan en un país que les es ajeno en idioma, extensión y políticas. Su investigación se vuelve performativa porque pasa de una recepción pasiva a una activa, es decir, de cotejar y documentar a participar activamente en el fenómeno. Toma cartas personales como objetos de estudio, sigue el trayecto de los niños migrantes, realiza entrevistas y a la vez, asume una responsabilidad creativa, debe decidir qué hacer con todo eso. La novela no llega a dar una solución a su investigación, pues se entiende que está en proceso, y, sin embargo, sí logra apelar a su espectador con un tema tan relevante, redefiniendo incluso el papel de la escritura ¿Para qué se escribe sobre el conflicto migratorio? ¿Quién lo escribe y que medios utiliza? ¿Qué

posición asume? Por eso la novela tiene un gesto muy creativo pues esboza una manera distinta de contar y, por lo tanto, de leerse. También es muy interesante el contraste que la novela hace sobre el tema familiar que pertenece a lo privado y el tema de la migración que responde a un orden público para fomentar una crítica individual y subjetiva, y, otra social-objetiva pues el conflicto existe fuera del texto literario, y al generar estos contrastes permite circular el sentido de la obra, devenir la experiencia de los signos. La intertextualidad también fomenta en el texto una aproximación distinta al conflicto. Luiselli replica en su novela el cuestionamiento que les hacen a los niños migrantes lo que lleva al lector a convertirse en espectador nuevamente, esta dinámica genera que 1) el lector forme parte del texto al sufrir sus efectos y que 2) el lector se sienta ajeno al texto, ponga pausa a su participación y regrese a su "pasividad", pero, este ejercicio de descolocarlo tiene una intención mayor y es someterlo a la reflexión a partir de los contrastes generados en la narración como ocurre en la siguiente cita:

> Cuando los menores indocumentados llegan a la frontera, se les somete a un interrogatorio realizado por un oficial de la patrulla fronteriza […] el cuestionario siempre incluye más o menos las mismas preguntas:
>
> > ¿Por qué viniste a los Estados Unidos?
> > ¿En qué fecha saliste de tu país?
> > ¿Por qué saliste de tu país?
> > ¿Has recibido amenazas de muerte?
> > ¿Tienes miedo de volver a tu país? ¿Por qué?
>
> Pienso en todos esos niños, indocumentados, que atraviesan México en manos de un coyote, montados en el techo de un vagón de tren, intentando no caerse, no caer en manos de las autoridades migratorias ni en manos de narcotraficantes que los esclavizarían para trabajar en los campos de amapola […] si encuentran a un oficial o un oficial los encuentra, los llevan a un centro de detención donde los interrogan, donde les preguntan ¿por qué viniste a los Estados Unidos? (67-68).

Aquí puede verse que cuando hay intertextualidad sí existe una marca tipográfica, la narradora ha reproducido el cuestionario que les hacen a los niños migrantes e, inmediatamente después, el cuestionario es interrumpido por un flujo de conciencia que también es interrumpido por sus hijos: "Sacándose el dedo de la boca, la niña nos regaña: ¡Silencio, muchachos!" (68). El flujo de conciencia busca colocar al lector en un nivel emocional y de empatía hacia el conflicto. Puede verse que el texto literario es construido para un lector que logre operarlo, no sólo decodificarlo, pues exige una conexión, exige un lector empático que con su imaginación logre vincularse con el texto para evidenciar los cruces entre literatura y performatividad. Además, las tres novelas construyen a personajes con un activismo político, la narradora documentalista quiere entender el conflicto migratorio para hacer algo por los "niños perdidos", en *Nadie me verá llorar* Buitrago con sus fotografías y Matilda Burgos con su relato responden a la pregunta "¿Cómo se cuenta la historia de un momento del país desde la interioridad del fracaso y de la resistencia de dos excluidos de esa historia?[17] (2010, 426) ambos personajes le hacen frente a la idea de progreso desde sus profesiones, uno con la fotografía y otro con el cuerpo. En *El camino de Santiago* el personaje Mina ─narradora de la novela─ es performativo porque desde distintas manifestaciones del *yo* está en la búsqueda de su propia identidad. Identidad que busca alejarse de las tradicionales representaciones de género. Las obras demuestran que las narrativas del siglo XXI mantienen una relación estrecha entre lo político y lo estético. En estas narraciones está muy presente el vínculo entre el cuerpo, la performatividad y el lenguaje pues trastornan las relaciones de poder.

La literatura mexicana contemporánea escrita por mujeres tiene la obligación de tomar el cuerpo como elemento fundamental de su narración y hacer uso de todos los

[17] Esta es la lectura de la novela que propone Martha Elena Munguía Zatarain en "Cristina Rivera Garza. Memoria y Subversión en Nadie me verá llorar". *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. 2010: 425-443. URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.23.

medios que estén a su alcance para generar acontecimientos en su lector. La incorporación del cuerpo a estas narraciones permite producir y reconocer identidades históricamente desplazadas ─la mujer, el migrante, los niños, las enfermas mentales─ que le demandan al lector cuestionar las representaciones pasadas de estas identidades y articular nuevas vías de representación, asumir a los sujetos otros. Se trata, también, de producir textos que no sólo cuestionen su tradición literaria, sino que pongan en crisis los mismos medios bajo los que se expresa ¿cómo es esto posible? Porque como se revisó con Ricoeur capítulos atrás, la literatura permite reconocerse en el otro. Al entrar en el mundo imaginario, en el mundo del texto, las acciones de este se dirigen hacia el lector, de modo que el lector experimenta una performance de sí mismo, las acciones del texto lo afectan pues es sometido a "simulacros" de realidad que tocan sus fibras de sensibilidad y lo devuelven a su realidad con un sentimiento transformador

> El paso decisivo hacia una concepción narrativa de la identidad personal se realiza cuando pasamos de la acción al personaje. Es personaje el que hace la acción en el relato, por tanto, también, la categoría del personaje es una categoría narrativa y su función en el relato concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama. Se trata, pues, de saber lo que la categoría narrativa del personaje aporta a la discusión de la identidad personal. La tesis sostenida aquí será que la identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada a la acción narrada; el personaje mismo -diremos- es puesto en trama (141-142)

Durante el proceso de lectura, el lector centra su atención en los personajes más que en las acciones de la trama, esto es porque es el personaje en quien recaen las acciones del texto. Este es un aspecto importante para Ricoeur porque es allí donde la identidad personal se refleja en la identidad narrativa. El lector se enfrenta a un proceso lúdico y a la vez catártico pues en el reconocimiento del otro reconoce rasgos en sí mismo. El texto produce una conciencia compartida de distintas formas, ya sea entre personaje y lector, entre discurso y fábula, entre medios y entre textos. Por ejemplo, la novela *Desierto*

*Sonoro* involucra otros textos, sobre todo, textos de su tradición literaria como es el caso de la novela *Pedro Páramo* ¿cuál es la motivación para realizarlo? La incorporación de textos que pertenecen al ámbito cultural como canciones y novelas no hace más que incluir sus mensajes para generar nuevas impresiones, manifestando que el texto literario no es situacional, sino que obliga a su lector a desplazarse temporalmente, a actualizar los significados de los textos a demostrar las conexiones entre ellos, como ocurre tambiénen la siguiente novela a analizar.

## 4.3 Performatividad contra discurso

La performatividad y la performance han recorrido dos caminos significativos. El primero se gestó gracias a los estudios de los actos de habla de Austin y el segundo gracias a la urgencia de renovar el lenguaje artístico. En el capítulo tres, se revisaron tres teóricos cuyos aportes fueron muy significativos en lo que hoy se conoce como los *Performance Studies*. Estos autores son Víctor Turner, antropólogo centrado en la perfomance de los rituales, Erika Fisher cuya teoría aportó nociones como "imprevisibilidad", "percepción" y "ambivalencia" en las artes visuales y teatrales y, Judith Butler quien con su teoría del género sostiene que históricamente este es determinado a través de la cultura y que, en realidad, el género, debe ser pensado como una categoría en constante movimiento. Recapitulando lo anterior, la segunda novela que se abordará desde la categoría de performatividad es *Nadie me verá llorar*.

Cristina Rivera Garza es una escritora mexicana recientemente galardonada con el Premio Xavier Villaurrutia (2022) su trayectoria ha dejado un gran legado en las letras mexicanas y, se distingue por trabajar distintos géneros literarios como la poesía, el cuento y la novela. Además de hacer crítica periodística en medios nacionales e

internacionales. En *Nadie me verá llorar* (1999) se resalta su trabajo como historiadora, pues la novela presenta una notable investigación sobre La Castañeda, centro psiquiátrico ubicado en Mixcoac e inaugurado en 1910 por el entonces presidente Porfirio Diaz, y, por otro lado, resalta su increíble capacidad narrativa y propositiva para abordar ─desdeuna narración poco convencional─ la vida de un personaje históricamente marginado: Matilda Burgos, prostituta de profesión.

Lo que se pretende mostrar con esta novela es que el personaje principal de *Nadie me vera llorar*, Matilda Burgos, es un personaje que se performa para desarticular discursos que le son impuestos. También demostrar cómo está construida la novela pues es una obra metaficcional que reflexiona sobre su propia forma de narrar y problematiza los modos de construir los discursos históricos y ficcionales. Los discursos que le son impuestos a los personajes son producto de su momento histórico. Aunque México a principios del siglo XX era un país que buscaba modernizarse, la realidad es que, había grandes estigmas respecto a ciertos temas sociales como la sexualidad, las enfermedades, la libertad de expresión, la higiene, entre otros temas de gran relevancia que no serán discutidos aquí. Ese tránsito entre finales del siglo XIX y principios del XX fue un momento de conflictos bélicos y revueltas para el país que posteriormente dieron lugar a las instituciones formales. Entre estas instituciones se encuentra el primer centro psiquiátrico del país "La Castañeda" que en un inicio albergó a pacientes con distintas condiciones y trastornos médicos, sin embargo, de inmediato la fama del hospital decayó por las historias de maltrato y las pésimas condiciones físicas que presentaban los enfermos[18].

[18] Actualmente, el Gobierno Federal tiene una página web dedicada al tema de La Castañeda. El portal presenta fotografías y expedientes médicos que pertenecen al *Archivo General de la Nación* y que pueden consultarse de manera física. El portal hace hincapié en la falta de ética por parte de las instituciones psiquiátricas del siglo XX.

Los personajes de la novela Matilda Burgos, Joaquín Buitrago y el médico Eduardo Oligochea coinciden en este centro y cada uno protagoniza un discurso y un estrato social distinto. La primera representa la degradación y la desigualdad, el segundo el intelectual fracasado y el tercero la ciencia y la modernidad. Conviene subrayar fragmentos de la novela que ejemplifiquen lo dicho al inicio de este párrafo. Matilda Burgos es el personaje principal de la novela, ella representa a los estratos sociales más bajos, la pobreza. Al quedar huérfana en su pueblo natal, migra a la Ciudad de México donde es recibida por su tío, el doctor Marcos Burgos. A su llegada, es educada bajo las "buenas costumbres" de la época

> Una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres tiene que empezar por aprender los nombres exactos de las horas. Está la hora de levantarse […] la hora de asearse […] la hora de preparar el desayuno […] la hora de recoger la mesa […] la hora de dormir la siesta […] la hora de bordar manteles […] la hora de escuchar lecciones de urbanidad e higiene […] la hora de dormir […] (1999, 119)

El capítulo que subraya estas acciones se titula "Las buenas costumbres" y narra la vida de Matilda al llegar a la ciudad. La convivencia con sus tíos le abruma pues tiene muchas cosas que aprender, entre las más importantes destacan "la buena moral" y "la higiene" y, le parece que el aprendizaje de estas "buenas costumbres" dictadas en la época la llevarán a una vida bastante monótona y aburrida. Su tío Marcos Burgos es un reconocido médico de la ciudad, cuyas teorías son aplaudidas en distintos círculos intelectuales. Él concuerda con el lema característico del porfiriato "orden y progreso"[19]

> […] una serie de atavismos culturales propios de las clases bajas estaban entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación. La falta de higiene y los hábitos de trabajo, la inestabilidad de sus familias, la promiscuidad de

[19] Originalmente, el lema "orden y progreso" es un guiño al pensamiento positivista de Auguste Comte, cuya expresión en francés fue "L'amour pour príncipe et l'odre pour base; le progres pur but". El presidente Díaz adaptó esta frase para motivar el uso de la ciencia con el fin de lograr el tan esperado progreso del país en términos materiales y económicos.

> sus mujeres, el desmedido gusto por el alcohol y otros vicios, y hasta la costumbre de comer alimentos demasiado picantes hacían de este grupo una amenaza real para el país. La consecuencia extrema, pero natural, de estos atavismos se verificaba en los criminales, los alcohólicos, las prostitutas y los dementes […] ellos constituían la prueba más fehaciente de la involución (1999, 127).

Estas líneas son resultado de su trabajo de tesis y de su cercanía con el título *La génesis del crimen en México. Ensayo de psiquiatría social*, con el que el médico concuerda. Por lo anterior, no se cansa de darle lecciones de higiene a Matilda. Lecciones que el capítulo, además, transcribe en 8 puntos. En este mismo capítulo, de hecho, se conoce la historia de su tío, un joven proveniente de un pequeño pueblo de Veracruz, que al arribar a la ciudad de México para realizar sus estudios de medicina aprende rápidamente a imitar la forma de ser de los citadinos pues evita ser discriminado y busca ocultar su origen humilde

> Marcos logró atenuar su acento costeño en un par de meses. Después de observar detalladamente a sus maestros, no sólo imitó su manera de vestir, sino que además pudo desarrollar la misma ingravidez de movimientos y la mesura pacífica de sus miradas. Pronto, todos olvidaron que era de Veracruz y, de la misma manera, todos estuvieron de acuerdo en su brillante futuro. La presencia de Marcos, la seguridad en sí mismo, infundía respeto (1999, 125)

Si bien el tío de Matilda logró adaptarse a la vida moderna e institucionalizada de la ciudad y asumir una postura progresista, no ocurre lo mismo con el personaje principal de la novela. De hecho, la novela hace uso de las contraposiciones discursivas y de la historia de sus personajes para evidenciar justamente las historias menores. Aquellas que no son dignas de ser contadas porque no alcanzaron a adaptar la idea de "progreso", característico de la época porfiriana. Pero esta contraposición entre lo bien que se adapta el médico Marcos Burgos y lo imposible que le resulta a Matilda asumir esos códigos morales y de buen comportamiento hacen hincapié en la violencia de la segregación racial

y la posibilidad de performar*se,* asumiéndose como un cuerpo político. El tío es digno de asistir a círculos académicos porque se ha educado, porque ha modificado su forma de hablar, su vestimenta y su lenguaje corporal. A ella no le queda más que buscar su propia sobrevivencia ante los discursos que le son impuestos, ante las fallas de la historia, ante las fallas del sistema. Matilda es un personaje desobediente, rebelde, difícil de encasillar. Es una mujer que no sigue las normas que la sociedad y su familia le dictan. Es una mujer que se niega a casarse, maternar y a obedecer, razón por la que decide, en cambio, explorar su libertad sexual y después su libertad de género pues encuentra en el travestismo una forma lúdica de expresarse sin palabras.

Buitrago es un personaje que encarna la masculinidad y la intelectualidad frustrada. Es un citadino de clase media-alta que tiene los recursos económicos-familiares para salir del país y llevar a cabo su proyecto artístico en el que fracasa "todo fracaso comienza con la luz, con el deseo de atrapar la luz" (17). Es fotógrafo de profesión y en su juventud intentó capturar la belleza de Roma, es decir, dedicarse a la fotografía de arquitectura, pero la morfina lo lleva a otros lugares que decide registrar con su lente: burdeles llenos de prostitutas. Durante su vida aborda distintas líneas temáticas en su trabajo fotográfico, desde el desnudo femenino hasta la fotografía de locos. Cuando se reencuentra con Matilda, la pregunta que ella le hace y que inaugura la novela "¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?" (13) lo saca de quicio, pues es un momento difícil para aceptar su derrota artística pero la pregunta es tan directa que, en consecuencia, lo lleva hacia la rememoración:

> El fotógrafo pudo haberle respondido lo que siempre se decía a sí mismo. La maldita morfina. O lo que nunca se decía a sí mismo pero que hoy, 26 de julio a las tres treinta de la tarde, le llegó de repente a su cabeza: Roma, la imposibilidad de la luz romana. Por algunos instantes, todavía incapaz de creer que una loca le preguntara aquello, estuvo tentado a contarle el milagro de sus tres años en Italia. 1897. El ejercicio voraz de la fotografía. Roma fija

> para siempre en papeles albuminados, placas de plata sobre gelatina. Roma, hiriendo sus retinas de veintiséis años. Tres veranos muy largos. Un paisaje de lomas, nubes, ríos, una mujer: Alberta. Roma, que había partido su vida en dos: antes y después. Antes Alberta, y después la morfina (1999, 16)

Hasta este punto hay varios aspectos a considerar respecto a la construcción del personaje llamado Joaquín Buitrago. Los primero es que cuando Buitrago está a punto de tomarle la fotografía a Matilda su trabajo se ve interrumpido por el cuestionamiento. Hay un espacio entre la pregunta y la captura fotográfica en el que se pone en pausa todo lo exterior y ocurre un flujo de conciencia detonado por el recuerdo. Lo segundo es que conocer el antecedente familiar y fotográfico de Buitrago le permite al lector asumir una postura crítica respecto a la tesis que sostiene el personaje de Marcos Burgos. No es cierto que las enfermedades estén relacionadas con los estratos sociales. No se gestan allí. Buitrago no pertenece a una clase social baja y, de todas formas, es un adicto a la morfina. Lo tercero es que a Buitrago le ofende la pregunta que Matilda Burgos le hace porque es un momento histórico en el que están muy marcadas las condiciones sociales y las profesiones, aquellas que suman al proyecto porfirista de modernización, orden y progreso y aquellas que no. Que una "loca" se atreva a preguntarle "¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?" (13) lo orilla a contestar agresivamente "Mejor dime cómo se convierte uno en una loca" (17), aunque líneas más adelante, frente al médico Oligochea se resignará a admitir que, en realidad, su profesión lo avergüenza.

> ─No sabía que le interesara el cine, Buitrago
>
> ─Muy poco en realidad, doctor, lo mío es la fotografía.
>
> Joaquín apenas puede ocultar la vergüenza de su voz, la pena de estar diciendo "lo mío es la fotografía" como si tomar placas de locos en un cuarto olvidado del mundo fuera en realidad dedicarse a ella. Como si él no fuera en realidad el único fotógrafo de su generación que no hubiera tomado placas de generales, adelitas, presidentes o masacres. Como si aquella noche de 1908 al

> salir de El Templo del Amor no hubiera abandonado para siempre la historia (1999, 29)

Lo último es considerar que el trabajo que realiza Buitrago es una decisión personal que sólo suma a su proyecto artístico individual, nadie le encarga esas fotografías, no las monetiza, estas no se exponen en ningún museo y a diferencia de las fotografías de inicios de siglo XX que tienen un carácter documental, y que retratan a un México herido también ayudan a erguir una nación en progreso. En las primeras líneas del capítulo "1.3 Inserción de la fotografía en la literatura mexicana" de mi tesis de maestría *De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicanos contemporáneos* (2019) explico que la fotografía de inicios de siglo XX en México tuvo tres vertientes bien definidas, la primera fue contribuir a la formación del Estado-Nación y el sentimiento de identidad nacional, la segunda fue el registro etnográfico que servía para preservar y visualizar la riqueza cultural del país y la tercera, la fotografía artística. Fue Agustín Casasola el encargo de llevar a cabo un archivo fotográfico al servicio de la historia de México. Sus fotografías de la revolución mexicana sirvieron para construir una identidad nacional. Posteriormente hubo una larga lista de artistas que exploraron la fotografía y dejaron en ella un registro del México de la época, entre estos están Manuel Álvarez Bravo, Hugo Brehme, Tina Modotti, Nacho López, Guillermo Kahlo, entre otros. Pero, las fotografías de Buitrago sólo acompañan expedientes médicos.

Se menciona también, al inicio del análisis de este personaje, que Buitrago representa a la masculinidad fracasada de su época. En más de una ocasión busca relacionarse sentimentalmente con las prostitutas, primero con Diamantina y luego con Matilda. Pero este personaje busca que las mujeres se sometan a él, que se muestren vulneradas y heridas, que le agradezcan por sacarlas del burdel, del perjurio, obviando que son mujeres decididas a estar allí, mujeres que se han valido por ellas mismas y en

cuya vida no cabe un hombre. Cuando él saca a Matilda de La Castañeda piensa que "la ha salvado" y Matilda le aclara "─Tú no eres el esposo de la vainilla ─le dice─. Nadie me puede proteger; nadie puede velar mi sueño. Yo sola hallaré la forma de escapar, Joaquín. Nadie me salvará. ¿No se da cuenta?" (1999, 241) Él, a diferencia de ella se muestra vulnerable "-Debes saber que te he amado, Matilda" (1999, 241). Finalmente, Buitrago no sobresale ni en el ámbito artístico, ni intelectual ni tampoco personal, pero será heredero de una buena fortuna.

En cuanto al médico Eduardo Oligochea es un personaje que representa la razón y la ciencia. Es un médico de guardia en el hospital de La Castañeda cuyo futuro parece prometedor. Viene de una familia acomodada, cree en el proyecto nacional y el hospital de La Castañeda representa para él sólo un lugar de paso para alcanzar sus verdaderos objetivos profesionales. Es joven y quiere especializarse en psiquiatría, sin embargo, esta área de la medicina todavía es muy reciente en México para inicios de siglo y, aunque es un profesionista que domina el lenguaje especializado y los manuales de medicina le frustra que los enfermos no quepan en las categorías establecidas por la medicina.

> La uniformidad de criterios que proponen las clasificaciones lo hacen respirar con alivio. Eduardo puede pasar horas enteras cotejando datos sin cansarse. Abre libros y cuadernos llenos de notas tomadas en clase y, después, repasa las descripciones de los expedientes. Todo es lenguaje. Los maestros con los que empezó a explorar el laberinto de la mente hablan un idioma, y los enfermos recluidos dentro de los muros de La Castañeda, otro diferente. Su tarea es traducirlos, para encontrar los puentes invisibles que van de uno a otro, y cruzarlos (1999, 104)

Es un científico metódico, lee, estudia, toma notas, realiza hipótesis sobre sus pacientes, realiza los interrogatorios correspondientes a sus pacientes, los interviene. Fuera de La Castañeda sólo habla de ellos en foros académicos con una ponencia previamente preparada. Disfruta encasillar los padecimientos de sus pacientes en un

término médico, es un hombre ordenado pues representa la ciencia y, en ocasiones, el encierro en La Castañeda comienza a afectarlo, lo lleva a estados de alteración que sabe controlar. Lo único que lo toma por sorpresa son sus sueños, donde recuerda a la primera mujer con quien se comprometió, pero cuando despierta intenta darle un orden lógico al sueño y recuerda la obra de Freud *La interpretación de los sueños* de 1900 (1999, 113).

Cuando estos últimos dos personajes dialogan ─Buitrago y Oligochea─ es evidente el ángulo social desde el que hablan como se muestra en la siguiente cita:

> ¿De qué me está hablando, Buitrago? ¿Es que no leyó su expediente? Vea. Chancros sifilíticos. Bubas. Placas en el labio inferior. Consumo de éter. ¿Y no ha notado su gorrea al hablar? Ésa es su historia. La única historia. La historia real y no su romanticismo trasnochado, Joaquín. No es que yo no sepa oír, lo que pasa es que usted está oyendo voces que no existen (1999, 112)

El médico no ve a Matilda Burgos, la mujer, sino a una paciente que presenta condiciones físicas y mentales deplorables que son consecuencia del abuso de drogas. Buitrago ve a una mujer abusada que, a pesar de ello todavía tiene cosas que decir y decidir sobre su cuerpo. Los discursos de estos personajes se contraponen, Oligochea enuncia los padecimientos sin asociarlos al antecedente familiar y social de Matilda "─Matilda sigue contando las historias de siempre" (111), Buitrago busca estetizar la vida y los padecimientos de Matilda "─Tal vez son las únicas historias que tú sabes oír, Eduardo" (1999, 111). El personaje de Eduardo Oligochea representa al hombre moderno, educado, que con su ciencia construye y contribuye a la mejora del país

> Adentro. La mente de Eduardo. Después de un rápido desarrollo a finales del siglo XIX, la psiquiatría no volvió a acaparar la atención de los especialistas mexicanos sino hasta los últimos años de la segunda década del siglo XX. La guerra los distrajo, la falta de agua, paz […] Luego, cuando hubo que volver a pensar en el futuro del país, en la formación de nuevos ciudadanos, los locos y los vagos regresaron sin dificultad alguna a los aposentos de las discusiones intelectuales, los salones de clase y la política. Las imágenes de sus rostros

> desencajados, el olor de su ropa sucia y el abismo de sus vidas se convirtieron en materia de amena conversación entre legos y especialistas […] su peligro les producía terror y placer a la par. El terror de verse amenazados y el placer de saberse distintos (1999, 109)

Como señala la cita, México estaba en un entramado de conflictos sociales muy complejos que interrumpieron avances en las investigaciones de distintas áreas como la psiquiatría. Se debe considerar también que la llegada del psicoanálisis con Freud aportó nuevas teorías respecto al tratamiento de trastornos mentales y muchos métodos que eran utilizados en la psiquiatría tradicional fueron replanteados. Sin embargo, resultado de esos conflictos sociales de principios de siglo había que repensar la formación del ciudadano que el país necesitaba, en este tenor, el avance de las especialidades médicas, industriales y humanísticas era fundamental. Sin embargo, la cita hace evidente la ironíadesde la que se narra. Los intelectuales de la época se interesaban en estudiar al *otro* no para reconocerlo, sino para asumirse distintos, convierten al otro en un objeto de estudio.En el artículo "Figura e imagen del hombre desechable" (2016) Laksmi de Mora Martínezy Roberto Monroy yuxtaponen dos figuras discursivas: "la del desecho y la del hombre"en la modernidad (2016, 143) ambos autores señalan que resultado del proceso aceleradode industrialización a principios del siglo XX se produjeron formas de violencia bajo distintos modos de exclusión. Es decir, en la vida pública cada vez fue más evidente el desalojo de individuos que no encajan en la categoría de "hombre moderno" estos son mujeres, niños, locos, etc. (146) y esto se debió principalmente por el advenimiento del "desperdicio", es decir, aquello que no produce un retorno económico:

> La modernidad se dibuja como la radical crisis de la industria de destrucción de desperdicios humanos. Los espacios que el capitalismo no había colonizado habían sido dispuestos como los vertederos del orden político, económico y social, es decir, los espacios donde el desperdicio humano iba a parar; en este sentido, cuando el capitalismo ha alcanzado cada uno de estos lugares del mundo, la población residual (migrantes, refugiados, criminales) está cada día

> más confundida con la "población activa" y así cada vez que se asimila un espacio no capitalista este trae consigo miles o millones de individuos privados de tierras, talleres, trabajos. Estos ríos de individuos desheredados se desplazan a las metrópolis solamente para convertirse en los seres humanos superfluos, creciendo su número cada día sin parar (2016, 151)

Se entiende por "residuo" a los seres humanos que no encajan en la dinámica del capitalismo y que son reubicados de los espacios públicos dominados por el capitalismo y recluidos en instituciones donde no disturban al dinamismo económico-social. En la cita se menciona a los migrantes, una categoría vista ya en el apartado anterior. Para movilizar el cuerpo de Matilda había que categorizarlo ─más adelante se verá que Butler hace una gran reflexión sobre la intervención del lenguaje en los desplazamientos─ se le denomina entonces "loca" / "enferma" para aprehender su cuerpo. Para darle rigor a esta privación de su cuerpo el discurso médico elabora un expediente del paciente, que incluye una extensa narración sobre el pasado familiar de Matilda y una descripción detallada de los padecimientos que tiene, aunque estos padecimientos sean nombrados de un momento a otro de forma diferente. Es cierto que Matilda Burgos cuenta con una historia familiar cargada de injusticias, desplazamientos y falta de oportunidades, pero es cierto también que es un personaje que padece los discursos preponderantes de la época sobre el cuerpo de la mujer pues se ve privada de su libertad por "impúdica", "adicta" y "loca". Sin embargo, no es un personaje sumiso, lo opuesto de hecho, ella subvierte los discursos médicos y sociales y, la novela con sus personajes a los discursos estéticos de la época que narra, sobre todo a la literatura mexicana de inicios de siglo XX protagonizada por escritores varones. En la novela, por ejemplo, hay una burla al final de *Santa* (1903) de Federico Gamboa, novela que ahonda en la vida de una mujer que al ser expulsada de la casa de su padre se convierte en prostituta y vive una vida de placer y "degradación", razón por la que su vida termina con una terrible enfermedad. La burla explícita de *Nadie*

*me verá llorar* (1999) a *Santa* (1903) es también una burla hacia el naturalismo, corriente literaria cuyo máximo exponente es Zola. De modo que la novela apoyándose en la intertextualidad sí ofrece mecanismos para construir nuevas realidades que hacen frente a discursos muy ortodoxos como la medicina, la modernidad y la literatura, incluso. ¿Cómo logra la novela hacerles frente a estos discursos? De entrada, construye a personajes con identidades históricamente relegadas a fin de que el lector las visibilice y modifique los discursos en torno a dichas identidades. O bien, un personaje socialmente aceptable que cae en las contradicciones del discurso médico que representa. Para entender cómo es que *Nadie me verá llorar* le hace contrapeso a *Santa* y al movimiento naturalista, se retomará el comentario crítico que Gerardo Francisco Bobadilla hace a propósito de *Santa.* Este autor considera que es una novela construida bajo la premisa del naturalismo y lo sostiene así:

> El otro factor de la tesis naturalista que asume y plantea *Santa*, está referido al hecho de que se postula y despliega también un código que se identifica con el determinismo genético, al visualizar el proceso de degradación y decadencia física y moral de la protagonista como resultado de una predisposición clínica, marcada por las leyes de la herencia genética. En este marco, las acciones y los valores corruptos del hombre se revelan condicionados no sólo por la sociedad burguesa, sino por las predisposiciones sanguíneas que se potencializan en medios, en contextos socio-culturales idóneos, y se traducen en conductas degradantes (s/p, 2006)

Santa, al igual que Matilda, es una mujer que pertenece a un estrato social bajo y que también ha sido educada bajo las condiciones y modales de la época. Deben ser mujeres vírgenes hasta el matrimonio, deben cuidar su castidad. Santa es engañada por un hombre y su ingenuidad es castigada en múltiples ocasiones en el relato, cuando su padre la corre de la casa, cuando se convierte en prostituta y cuando enferma. En cambio, la fatalidad de los personajes en *Nadie me verá llorar* no está determinada por su condición genética pero sí por las condiciones sociales de segregación racial. Otro ejemplo de contraposición

entre *Nadie me verá llorar* y la literatura mexicana ocurre cuando en el burdel, Diamantina lee algunos versos de Gutiérrez Nájera ─máximo exponente del modernismo literario en México─

> *¡Oh mármol! ¡Oh nieve! ¡Oh inmensa blancura*
> *que esparces doquiera tu casta hermosura!*
> *¡Oh tímida virgen! ¡Oh casta vestal!*
> *¡Tú estás en la estatua de la eterna belleza;*
> *de tu hábito blanco nació la pureza*
> *al ángel das alas, sudario al mortal!*
>
> Cuando terminó los dos soltaron una carcajada fresca, juvenil. Era su primera risa en meses. Ella lo vio directamente a los ojos, lo desnudo.
>
> ─Pobre hombre. ¿Qué clase de mujeres conocería? *Tímida virgen*, válgame, Dios ─en ese momento Joaquín supo que Diamantina nunca le pertenecería (37)

Se nota que la prostituta al leer los versos de Gutiérrez Nájera no obtiene la experiencia estética "esperada", al contrario, le dan risa los versos, le parecen absurdos, se burla de la mirada masculinizada frente al cuerpo femenino que describe como "blanco", "casto", "bello" y "virgen", estatuto preponderante en la poesía modernista. Es curioso también que la novela delimite a una prostituta culta, pues la poesía es un arte que la novela naturalista considera ajena a las clases sociales bajas, carentes de educación y sensibilidad literaria. En este sentido, *Nadie me verá llorar* hace frente a *Santa* ─obra representativa de la literatura naturalista─ y, como señala Bobadilla Encinas, es una "novela [que] muestra un afán por reconocer en esa comunidad de prostitutas, chulos, tahúres y canallas los indicios que muestran la decadencia y la degradación de la sociedad" (2016, s/p) La degradación de la sociedad en *Nadie* está ejecutada por las mismas instituciones que auguran orden y progreso. La novela también se opone al modernismo de Gutiérrez Nájera, poeta y fundador de la *Revista Azul,* suplemento cultural de *El Partido Liberal*

(1885-1896), periódico del régimen de Porfirio Díaz. Sobre las palabras señaladas anteriormente, "blanco", "casto", "bello", Valerie M. Gómez señala la siguiente interpretación en torno a la poesía del Duque Job:

> Más de la mitad de las doscientas tres poesías coleccionadas en *Poesías completas* de 1953 tienen que ver con la mujer. Son poesías […] que hablan de la mujer en el papel de la amada, de amiga, de la Virgen, de una diosa legendaria o de la musa blanca de la poesía. Gran parte de estas mujeres son "blancas" espiritualmente, es decir, castas, puras, inocentes, inmaculadas, etc., y en este empleo del adjetivo blanco se ve manifestada una de las funciones asignadas a este color […] es decir, el concepto del blanco como símbolo de la castidad y de la pureza (1971, 62).

Todos los roles sobre la mujer que señala la cita anterior son roles muy característicos de lo que se esperaba del género femenino a inicios de siglo XX. En estos roles se privilegia la idea de inmutabilidad, pasividad y sigilo, la mujer es compañía del hombre, pero en ningún caso protagonista. Y, aunque formen parte del universo poético del Duque Job y su movimiento modernista no dejan de ser estereotipos y representaciones que proyectan una única forma de ser mujer. De modo que hay una clara ironía en *Nadie me verá llorar* no sólo al apelar tácitamente a estas obras, sino a construir a personajes femeninos muy opuestos. No se puede ignorar por supuesto la distancia temporal que ha ocurrido entre los poemas de Gutiérrez Nájera (1859- 1895), *Santa* (1903) y *Nadie me verá llorar* (1999) pero sí se trata de evidenciar que aquellos roles y estereotipos si bien no han dejado de estar presentes en el imaginario cultural, al menos, sí se están cuestionado. Y cuestionarlos no es un ejercicio fácil, porque, por lo menos, se necesita hacer uso de dos recursos. Por un lado, para cuestionarlos había que regresar a ellos y la novela lo hace partiendo de la intertextualidad, por otro, porque hablar de cómo ha cambiado la construcción del género desde inicios del siglo XX hasta finales requiere de un gran abordaje teórico que la autora Rivera Garza realizó en su tesis doctoral en Historia Latinoamericana en la Universidad de Houston *The máster of the streets. Bodies, power*

*and modernity in México, 1876-1930* (1995). El título de su tesis aborda la categoría de "cuerpo", muy importante en el abordaje que se está realizando aquí. El cuerpo es la categoría que subvierte a esos discursos impuestos. El cuerpo es el mecanismo que la protagonista de la novela utiliza para desarticularlos. No es casualidad que sea una prostituta de profesión.

## 4.4 Cuerpo y performatividad

Para entender mejor la función del cuerpo y su relación con el género es necesario volver a Judith Butler y su texto *El género en disputa*. En este, Butler elabora una de las obras más representativas de la Teoría Queer revisando teóricos que le anteceden que van desde Simone de Beauvoir, Foucault, Witting, entre otros. La tesis que sostiene Butler en este texto es que las identidades de género no son inmutables ni tienen una correspondencia directa con la naturaleza, son, por el contrario, una construcción social regida desde la heterosexualidad normativa cuyos fines están ligados a la reproducción. Para hacer frente a esta "normativa" es necesario abordar el género como una categoría temporal, propositiva, y modificable que permite suprimir las categorías hombre/mujer y toda la violencia ejercida desde esta división "natural" y para apelar a una diversidad de personas que, desde sus géneros performativos y desde sus espacios, modifican las dinámicas sociales. Butler plantea que el problema de la clasificación binaria inicia desde ellenguaje:

> El poder del lenguaje para trabajar sobre los cuerpos es a la vez la causa de la opresión sexual y el camino más allá de esa opresión. El lenguaje no funciona ni mágica ni exorablemente […] el lenguaje asume y modifica su poder para actuar sobre lo real mediante actos locutorios que, al repetirse, se convierten en prácticas arraigadas, y, a la larga, en instituciones. La estructura asimétrica del lenguaje ─que identifica con lo masculino al sujeto que habla por lo

> universal y como lo universal, y al hablante femenino como "particular" e "interesada" ─ en ningún sentido es intrínseca a ningún lenguaje particular ni al lenguaje en sí. No puede considerarse que estas posiciones asimétricas sean una consecuencia de la naturaleza de hombres o mujeres porque como dijo Beauvoir, esa naturaleza no existe (147-148).

En ningún momento debe entenderse esta cita como una invitación a usar el "lenguaje inclusivo", lo que Butler señala es que el lenguaje delimita la forma en cómo construimos los referentes y que, los actos locutivos que se llevan a cabo sobre los cuerpos construyen formas de sumisión y exclusión que paulatinamente se convierten en instituciones de orden que ejercen su poder sobre las personas. Se debe pensar, por ejemplo, en los padecimientos que se le atribuyen a Matilda dentro de la novela "desquicio" "logorrea", etc. El lenguaje médico la clasifica por eso la importancia de defenderse desde el cuerpo. Si al inicio de su ingreso al manicomio de La Castañeda Matilda no deja de narrar historias, en sus últimos días deja de hacerlo porque entiende que su lenguaje tiene el poder de mantenerla recluida allí. Su arma más significativa siempre fue el cuerpo. Matilda lo tenía claro desde el inicio de su profesión y cuando su cuerpo era fotografiado:

> ¿Qué diablos estoy haciendo aquí? Y las mujeres se volvían hacia adentro, hacia donde se veían como ellas mismas querían verse. Y ese era precisamente el lugar que el fotógrafo anhelaba conocer y detener para siempre. El lugar en que una mujer se acepta a sí misma. Allí la seducción no iba hacia afuera ni era unidireccional; allí en un gesto invisible y único, la seducción no era un anzuelo sino un mapa (1999, 19).

Este momento narrado ocurre antes del ingreso de Matilda a la Castañeda cuando todavía trabajaba en el burdel. Buitrago llegó al burdel para fotografiar a las mujeres en poses seductoras y su sorpresa es grande cuando descubre que son ellas las que juegan con la cámara, que son ellas quienes deciden cómo posar, qué mostrar, qué prendas usar, incluso le dan instrucciones de cómo fotografiarlas. Al final de la sesión, las fotos se convierten

en fotografías intimistas porque las mujeres encuentran en el acto de ser fotografiadas la libertad que les otorga su cuerpo, el lugar de reconocimiento y aceptación consigo, para sí mismas

> Considérese que el género, por ejemplo, es un estilo corporal, un "acto" por así llamarlo, que es a la vez intencional y performativo (donde performativo sugiere una construcción contingente y dramática del significado). Witting entiende el género como el funcionamiento del "sexo", y el "sexo" es un mandato obligatorio para que el cuerpo se convierta en un signo cultural, se materialice obedeciendo a una posibilidad históricamente delimitada, y lo haga no una o dos veces, sino como un proyecto corporal constante y repetido. Sin embargo, la noción de proyecto sugiere una fuerza creadora de una voluntad radical y, dado que el género es un proyecto que tiene como fin la supervivencia cultural, el termino estrategia sugiere mejor la situación de coacción bajo la cual se da siempre y de diversas maneras la actuación de género (170-171).

Asumir el género, asumir la corporalidad es un acto de expresión que produce formas de resistencia y esta resistencia es performativa porque deshace a la normatividad, a la expresión singular. Al inicio Matilda cree que es su lenguaje el que puede producir los efectos que ella desea. Ella busca plantarse sobre el otro, hacer que el otro la reconozca, por eso la pregunta tan directa a Buitrago, por eso las cartas que escribe desde el hospital. Lo que para el discurso médico es una prueba suficiente de su demencia, para Matilda es el medio mediante el cual busca su libertad. Aquí un fragmento de esas cartas

Mixcoac. Febrero, 1, de 1933

Oficios diplomáticos

> Con el debido-respeto poniendo-en su conocimiento judicial -yo, Matilda Burgos L. -que me encuentro en este manicomio-de La Castañeda desde el año 1920 hasta la fecha-que estoy en tranquilas del primer piso-que soy perseguida de gente mala anarquista de verdad desde 1900-esa gente mala de contentillo […] Primero, unos malos mexicanos roban -y luego algunos malos médicos-del manicomio andan con porquerías- con las presidencias-reinados-imperios y demás por partidos de poderes supremos -y luego vienen -las guerras mundiales -pues así pasa conmigo -con algunas gentes -que no son competentes -de lo que quiere decir-principios políticos o sea, la palabra política-por eso yo,

> Matilda Burgos L. pido a las-diplomacias-averiguaciones-correspondientes y judiciales. (1999, 249).[20]

La carta aparece en el texto con una tipografía distinta y el mecanismo de su escritura es importante por al menos dos razones. Una es que Matilda es una mujer que sabe leer y escribir, para la época en la que Matilda vive esto es algo inusual pues según el artículo "Fuimos a sembrar cultura. Los maestros y la construcción de la escuela rural mexicana" (2013) el "78% de la población mexicana era analfabeta puesto que durante el porfiriato (1880-1910) se había privilegiado la educación en áreas urbanas, en tanto que la mayor parte de la población radicaba en localidades rurales" (2013, 87), otra es que a pesar de que su escritura es incoherente en algunas partes, Matilda no ha perdido la marca de su nombre, su identificación, ella se reconoce sabe perfectamente quién es aun cuando ha pasado 13 años recluida utiliza el pronombre "yo" y su nombre "Matilda Burgos". A la mujer no se le otorga la voz y la escritura, ella ya la posee. Por tanto, armar a un personaje femenino, prostituta de profesión y que sabe escribir es un *stament* de la novela, una declaración, un acto ilocutivo cuya intención es demostrar que las representaciones de mujeres dentro de la literatura de inicios de siglo XX son muy ajenas a la realidad y reproducen los sesgos de género que había en la época. En conclusión, ¿Qué está produciendo este acto? Produce una revisión atenta de cómo se han construido los personajes femeninos en la literatura mexicana, lanza la pregunta ¿Quién ha construido estos personajes? ¿Desde qué visión y con qué fines? ¿Quiénes siguen sosteniendo estos estereotipos de género? El acto perlocutorio en la literatura es evidente: se debe dar voz a las escritoras mexicanas, se deben propiciar los espacios y los medios para que sean

[20] En el capítulo siguiente se atenderá con mayor detalle a las formas de escritura de la novela, pues el abordaje crítico que plantea la novela es ¿cómo hacer literatura? ¿cómo escribir historia? ¿Cómo ficcionalizar la historia? Esto va dirigido a la "estética del efecto" que la obra produce más que a la categoría de la performatividad

ellas las que construyan las identidades femeninas. No es casualidad entonces que el siglo XXI la literatura mexicana esté representado por escritoras mujeres.

De vuelta al personaje de Matilda, para ella, el lenguaje no fue herramienta suficiente para librar el discurso impuesto sobre su cuerpo, pues es lo institucionalizado lo que decide qué es verdad. Es la ciencia, la técnica quien mediante sus métodos posee la verdad. Entonces Matilda hace uso de otro recurso ya utilizado antes: su cuerpo. Que es el cuerpo que habita, lo único que posee y no se trata solo de poseerlo, sino de performarlo, ponerlo en acto.

> ¿En qué sentido, entonces, es el género un acto? […] el género no debe interpretarse como una identidad estable […] sino, más bien, como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos. […] esta formulación aparta la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y lo coloca en un terreno que requiere una concepción del género como temporalidad social constituida (170-171)

Si el género no es una identidad estable sino un "acto" esto quiere decir que como acto y participación logrará distintos fines, pues se permite así plantear la idea de movilidad con el cuerpo, replantear el cuerpo según el dinamismo que se persiga, aunque también, desplazarlo según se busque cierta libertad y una consciencia plena de identidad corporal. En otro ensayo, titulado "No parece haber ninguna razón para negar que existan estas manos y este cuerpo mío" en *Los sentidos del sujeto* (2015) Butler señala que la dicotomía lenguaje/cuerpo no es indisociable pues mientras que el lenguaje actúa sobre el cuerpo delimitándolo, señalándolo, en fin, "construyendo" esta construcción no se da del todo o no se limita a la construcción lingüística, sino que:

> A pesar de que se pude aceptar la proposición que afirma que el cuerpo solo es cognoscible a través del lenguaje, que el cuerpo se da a través del lenguaje, este nunca se da por completo de ese modo, y cuando decimos que se da parcialmente, solo se puede entender si a su vez reconocemos que se da,

> cuando se da, en partes; es como si se diera y se ocultara al mismo tiempo, y se diría que el lenguaje ejecuta ambas operaciones. Aunque el conocimiento del cuerpo dependa del lenguaje, el cuerpo también excede todo esfuerzo lingüístico posible de prehensión. Sería tentador llegar a concluir que el cuerpo existe fuera del lenguaje, que tiene una ontología que se puede separar de cualquiera que sea lingüística y, que es posible describir esta ontología separable (35).

De modo que, si el lenguaje no le es suficiente, Matilda involucrará su cuerpo, pues es lo único que posee. Como señala Butler, aunque el cuerpo se afirma a través del lenguaje también goza de una independencia de este y, es desde allí donde Matilda se asume, se reconoce y decide. Estas decisiones van desde trabajar con su cuerpo, travestirlo, ponerlo en acto frente a la cámara, brincarse la heteronormatividad, cambiar su nombre, cortar su cabello (157), movilizarlo y hasta, inmovilizarlo, "dejarlo descansar" (251) pues es así como termina la novela. Para cerrar esta parte, es importante atender al título de la novela *Nadie me verá llorar* es una aseveración, un reconocimiento del "yo" y una decisión sobre sí misma, aquí Rivera Garza une magistralmente lenguaje y cuerpo. Es un enunciado que garantiza el dominio personal sobre su cuerpo y es, el único enunciado de la novela que se escribe con el tiempo futuro.

## 4.5 La escritura del cuerpo

Patricia Laurent Kullick es una escritora mexicana nacida en 1962 en Tampico, Tamaulipas. Su trabajo se destaca por abordar una narrativa muy intimista sobre el cuerpo de la mujer. Son pocos los trabajos publicados por esta autora, algunos de los títulos son *La Giganta*, *El circo de la Soledad* y *El camino de Santiago* (1999) galardonado en ese mismo año con el Premio Nuevo León de Literatura. La autora pertenecía al Sistema Nacional de Creadores de Arte y falleció recientemente el 2 de noviembre de 2022. Su

obra más destacada y la única traducida al inglés *El Camino de Santiago* es una novela corta que emplea una forma de narrar muy particular, pues hace uso de tres figuras narrativas Mina Inconsciente, Mina Consciente y Santiago, este último es la voz narrativa con mayor fuerza en el relato y es la voz que manipula y juega con las otras dos. La narración se detona mediante pequeños simulacros de memoria motivados por fotografías. Estas fotografías son un recurso muy interesante en la narración y sepresentan de tres formas distintas. La primera forma es la proyección de fotografías realesdentro del mundo ficcional narrado, es decir, fotos que pertenecen al álbum familiar de la protagonista. Otra forma es presentar fotografías que no existen en la ficción, y que son sólo proyecciones falsas de un "recuerdo" construido por Santiago para manipularla. Otra forma es la proyección fotográfica como si fuera un fragmento de película, es decir, fotografía en movimiento que entorpece la percepción de la protagonista y la hace dudar sobre su realidad. En cualquiera de las tres formas las voces narrativas intervienen la imagen comentándola, usurpándola, explicándola o ignorándola.

Es casi imposible no vincular el título de la novela con el camino de Santiago de Compostela, una peregrinación religiosa que inició en la época medieval y que continúa siendo un sitio turístico en la actualidad, sin embargo, la novela no tiene ninguna relación con dicho culto. La historia que se presenta en la novela tiene relación con la voz predominante de Santiago, voz que aparece y domina el cuerpo de Mina después de un intento de suicidio. El camino de Santiago es más bien, el camino hacia la liberación de esa voz masculina que habita dentro de Mina y que se logra callar hasta el final. Mina hace un viaje interno, dentro de su ser para ubicar los momentos más dolorosos de su vida y obtener un estado de redención, en cada "parada" que realiza se detiene en una fotografía, esto le permite ahondar en el pasado para tratar de encontrar los rastros de la Mina que perdió. Este viaje también se da de manera física, Mina viaja a distintos países

de España en busca de una nueva vida que le permita relacionarse consigo y con los otros de una manera diferente, sin actos de violencia. Es importante señalar que la novela tiene tintes feministas pues muestra los roles sociales que la mujer está obligada a seguir para ser reconocida desde la mirada masculina. Estos roles se distinguen por adquirir atributos relacionados con la belleza, el silencio, la limpieza, el recato, entre otros. Estos atributos eran cuestionados también en la novela analizada anteriormente, y es, también aquí, un personaje femenino quien los subvierte.

La protagonista del relato está en una constante búsqueda de su libertad, pero los roles determinados por la cultura y la sociedad la someten a un estado de alteración mental en el que es difícil reconstruir a su yo. Por ello, ella se propone crear una memoria del dolor a partir del cuerpo y esto es muy importante porque es en esta novela dónde más se cuestiona el determinismo del género. A la mujer se le imponen discursos y expectativas difíciles de alcanzar, hay un normativismo que exige imitar un modelo de femineidad irreal, un arquetipo sin original y, por tanto, imposible de asumir. Para iniciar propiamente con este análisis se retomarán fragmentos de la novela donde se observa lo dicho anteriormente, iniciando con la discordancia de las voces narrativas y continuando propiamente con los roles de género.

En un análisis anterior titulado “La fotografía como huella de una realidad con *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick” (2019) había estudiado la relación de la fotografía como símbolo en esta novela, se concluyó en aquel análisis que la fotografía era un recurso de la memoria para abordar la complejidad de las instancias psíquicas que narran. Se comprobó también que la novela reproduce el efecto que producen las fotografías, esto quiere decir que, las fotografías son huella de una realidad más no de una identidad y esta realidad no se puede abordar ni con el lenguaje fotográfico ni con el literario. De aquel análisis retomaré únicamente la división de las instancias narrativas

─Mina Inconsciente, voz narrativa que se mueve a partir del placer inmediato y las pulsiones primarias, Mina Consciente, voz que se mueve a partir del principio de la realidad, es el ser corpóreo, y Santiago, voz heteronormada que se rige por la consciencia de lo social y se esfuerza por el reconocimiento─ para facilitar el abordaje teórico que se presenta aquí. La idea es 1) identificar los roles de género que se producen en la narración para luego 2) demostrar que las voces narrativas de la novela demuestran la posibilidad de performarse actuando y desarticulando una aparente "identidad" ya preestablecida.

La novela presenta una discordancia de voces narrativas frente a un mismo estimulo casi siempre fotográfico. Esta forma de construir la novela como si fuera una especie de microrelatos es una propuesta estética sobre el acto narrativo. Se narra desde la coyuntura, desde la aparente búsqueda del reconocimiento externo y desde el cuerpo. El cuerpo aparece mediando la experiencia de mundo que la protagonista tiene y, lo difícil que le resulta entender las reglas sociales, la enunciación de los distintos yoes no sólo es un ejercicio interno, voces que se sitúan en la psique del personaje, también son una metáfora de la multiplicidad de voces externas que recaen sobre el personaje y el peso que esos discursos sostienen. La novela inicia como una confesión:

> Debo reconocer mis principios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad. Si escucho agua abundante me lleno de terror. No recuerdo peor vivencia que un baño de mar. Mi pesadilla recurrente es una enorme ola que se levanta varios metros, pero nunca azota. Los otros miedos, indescifrables como relámpagos que ciernen la sangre, son de Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena […] ─Soy la única dueña del cuerpo ─suplico. El argumenta que somos lo mismo (1999, 7)

La protagonista inicia su narración aceptando sus temores reales, líneas más adelante se verá que también carga con temores que no le pertenecen y que Santiago le ha impuesto. Estas primeras líneas de la novela marcan la temática a seguir. Es claro que hay un abordaje directo desde el cuerpo, la narración va a estar vinculada a la percepción y a la

sensorialidad. La narración va a romper constantemente la idea del cuerpo como límite, en contraste, lo que hará será crear una narración que se gesta dentro de la psique pero que se expresa en lo corporal. Se le otorga una autonomía al cuerpo, es decir, un intento de libertad, una reconciliación con el cuerpo para vincular a su yo desde un lugar distinto. Esta reconciliación con el cuerpo se logra al deshacer los roles de género y al poner en un mismo plano la importancia expresiva del lenguaje y la expresión del cuerpo. ¿Cómo se logra lo anterior? Asumiendo una escritura fragmentaria. La narración inicia y se completa con la presencia del cuerpo y, viceversa, el cuerpo aparece mediado por el lenguaje. Para Butler el cuerpo y el lenguaje se completan, si se intenta dar una definición de cuerpo sin lenguaje no se logrará, del mismo modo que el lenguaje necesita abordarse desde el cuerpo para constituirse.

> El lenguaje por sí mismo no puede proceder sin plantear el cuerpo, y cuando intenta proceder como si el cuerpo no fuera esencial para su propia operación, las figuras del cuerpo reaparecen de forma espectral y parcial dentro del lenguaje que pretende negarlas. Así pues, el lenguaje no puede eludir el modo en que está implicado en la vida corpórea y, si intenta evadirse, el cuerpo regresa en forma de figuras espectrales cuyas implicaciones semánticas socavan las exigencias explicitas de descorporeización hechas por el propio lenguaje. Del mismo modo que el esfuerzo por determinar el cuerpo lingüísticamente no logra aprehender lo que nombra, el esfuerzo por fijar ese fracaso como definitivo queda desautorizado por la persistencia figurativa del cuerpo (2015, 36)

Para entender mejor el pensamiento de Butler frente al cuerpo y al lenguaje hay que recordar con qué autores está dialogando. Butler es una intelectual que retoma el pensamiento posestructuralista, para determinar cómo se construye el género dialoga con dos autores franceses, el primero es Derridá y el segundo Foucault. Del primero asume que no hay sujeto fuera del lenguaje, es decir, nadie puede construirse ni construir a su objeto fuera de los límites del lenguaje y del segundo retoma la idea de que hay marcos de poder de los cuales el individuo no puede salir. Ante estas dos situaciones, Butler

sostiene que las categorías de "sexo" y "género" también se gestan en los dos límites expuestos por Foucault y Derridá, en este sentido, es contraproducente aseverar que "sexo" y "género" son categorías dadas por la naturaleza, ambas son categorías del discurso; para llevar esta tensión al límite, Butler critica al cogito cartesiano "Yo soy" pues para ella no hay ningún ser detrás de la temporalidad de la escritura y del lenguaje (38) ¿cómo salir, entonces, de este marco circunstancial? Con el cuerpo. Para esta autora es el cuerpo el que se pone en acción a través de la performatividad, con el cuerpo hay una posibilidad de subversión porque el sujeto no puede expresar su identidad sino su posibilidad, en esta posibilidad puede "actuar su identidad" en una serie de actos repetidos que justamente la producen. En el artículo "Yo soy mi cuerpo, yo soy mi escritura" la autora Gloria María Prado identifica una serie de escritoras mexicanas que publicaron su obra entre 1953-1988 y detectó que en la literatura mexicana escrita por mujeres hubo un auge por la escritura desde el cuerpo. Afortunadamente el auge de escritoras que introducen su cuerpo en la narración ha ido en aumento, no se puede negar el legado de escritoras como Rosario Castellanos y Elena Garro, madres y abuelas literarias de las escritoras que en este capítulo se presentan y que son la cara de la literatura mexicana del siglo XXI. Es oportuno señalar que aquellas abuelas literarias hablaban sobre sí mismas, hablaban desde los lugares domésticos que ocupaban, desde la cocina del hogar o el espacio más recóndito de lo doméstico. Su voz, su cuerpo y su escritura apenas se iban abriendo paso en las letras.

> […] En el discurso de las mujeres escritoras mexicanas de las últimas cuatro décadas hay una profunda preocupación por hablar y escribir desde su cuerpo, un cuerpo femenino que más allá de las características propiamente literarias, que más allá de las posibilidades estéticas, referenciales, estilísticas, está revelándose y hablando en su escritura. Un cuerpo que […] encarna, alimenta y da luz a esa escritura. Un cuerpo que proporciona otro enfoque, otra perspectiva y otra dimensión. Un cuerpo, en suma, elocuente, vigoroso y creativo, no sólo biológica sino poéticamente. Un cuerpo concebidor y

> alumbrador de escrituras legibles, sensibles, dialogantes, emitidas desde su voz, su circunstancia y concepción del ser humano, del mundo, del universo (1988, 122).

Estas tres autoras revisadas con puntualidad aquí, Luiselli, Rivera Garza y Laurent Kullick narran también desde su cuerpo sensible proponiendo personajes con una gran capacidad crítica, presentando la categoría de lo que es ser *otro*. Aquellos desplazados, enfermos o inadaptados que todavía no alcanzan su lugar en la escritura. Las voces narrativas de la documentóloga, Matilda y Mina ─es curioso que la documentóloga decida omitir su nombre, ella representa a la mujer intelectual y no debe ser una decisión arbitraria no escribir su nombre, lo hace para situarse en los zapatos de los niños perdidos que nadie nombra, que nadie busca─ no ocupan ya lugares domésticos, están fuera del hogar. La documentóloga en un viaje por distintos estados fronterizos, Matilda primero en las calles y luego en el manicomio, Mina en países de Europa y dentro de sí misma. Es una decisión estilística sacarlas de los lugares históricamente ocupados por mujeres. En el caso de escritoras como Elena Garro y Rosario Castellanos todavía ubican a sus personajes femeninos dentro del hogar, por ejemplo, Laura de "La culpa es de los Tlaxcaltecas" narra desde la cocina, pero es que es en este lugar donde se siente segura, donde encuentra a una interlocutora confiable "Laura suspiró y miró a su cocinera con alivio. Menos mal que la tenía de confidente" (Garro, 274). Este espacio de refugio permite a ambos personajes femeninos que expresen libremente sus secretos, sus miedos, su historia e incluso la Historia Nacional ya que Laura a la par que cuenta sus encuentros con su primo-marido nos relata episodios de la conquista de México desde la visión de los vencidos. En contraste, en el poema "Autorretrato" (1972) de Castellanos encontramos a la mujer en dos espacios muy opuestos, pues no puede deliberadamente sólo pertenecer a uno:

Yo soy una señora: tratamiento

arduo de conseguir, en mi caso, y más útil,
para alternar con los demás que un título
extendido a mi nombre en cualquier academia

Así, pues, luzco mi trofeo y repito:
Yo soy una señora. Gorda o flaca […]

Soy madre de Gabriel: ya usted sabe, ese niño
que un día se erigirá en juez inapelable
y que acaso, además ejerza de verdugo.
mientras tanto lo amo.

Escribo. Este poema y otros. Y otros.
Hablo desde una cátedra

Colaboro en revistas de mi especialidad
y un día a la semana público en un periódico […]

Sería feliz si yo supiera cómo.
Es decir, si me hubieran enseñado los gestos,
los parlamentos, las decoraciones.

En cambio, me enseñaron a llorar. Pero el llanto
Es en mí un mecanismo descompuesto
y no lloro en la cama mortuoria
ni en la ocasión sublime ni frente a la catástrofe.

Lloro cuando se me quema el arroz o cuando pierdo

el último recibo del predial. (Pp. 187-189)

Uno es el espacio público en el que ejerce su profesión, su cátedra y su pensamiento crítico, pero en este espacio parece tener mayor peso el título de "señora" que de "escritora", "maestra" o "intelectual" ─títulos que ni siquiera menciona─. El título de "señora" tiene una fuerte carga social pues conlleva un sinfín de reglas, ritos y estereotipos a seguir, por eso el matiz irónico de su verso "tratamiento arduo de conseguir". Otro, es el espacio privado donde ejerce su maternidad y desde donde se distancia del hombre en que se convertirá su hijo "juez inapelable" o "verdugo" pues es varón y su relación con el poder es más inmediata. Lo que la mantiene entre ambos espacios es la escritura y el cuerpo, medios que le dan cabida a su voz poética, a su yo mujer.

## 4.6 Hacia la construcción de una identidad literaria desde el cuerpo

Para Butler, una identidad de género asumida como femenina o masculina se construye a partir de la ejecución de una serie de actos repetidos, intencionados, aprendidos socialmente que producen formas de jerarquización, poder y exclusión en todos los ámbitos: políticos, familiares, sociales, incluso en ámbitos disciplinares. Pero esta serie de actos repetidos intencionados son una decisión del sujeto[21], es el sujeto quien decide ejecutarlos, si decide ponerlos en pausa y performar otros actos, otras intenciones estará produciendo identidades de género móviles. En la novela *El camino de Santiago*, Mina se debate constantemente sobre su forma de presentarse ante los demás:

[21] Ya se había visto en el capítulo 3 que el concepto de "sujeto" le genera problemas a Butler pues la tradición filosófica asume que este sujeto es varón occidental y "racional" en contraste con el concepto de "mujer" asociado con términos como "sensibilidad".

> Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos. Cómo comen, cómo ríen, cómo andan con libros hacia la escuela. Imito a mis compañeras y piso sobre las huellas de los vecinos rumbo a la tienda de la esquina (1999, 11).

Mina es una mujer que imita el modo de actuar de los otros personajes pues siente que no encaja en el arquetipo de una mujer "normal", "convencional", no es atractiva, ni femenina físicamente, sus movimientos son torpes, no sabe relacionarse con el otro y muchas veces se sobrepasa con los demás, por ello, se niega a sí misma y mediante la imitación practica los movimientos corporales de otros para tratar de encajar en un mundo que ya determina el modo de comportamiento y el rol que se espera de cada persona. Hay también una discordancia entre lo que Mina está pensando y lo que está haciendo. Sus movimientos y sus pensamientos no tienen una correspondencia, por eso se ve obligada a reprimir y normalizar las expresiones de su cuerpo. A propósito de lo anterior, la autora Diana Palaversich tiene un interesante análisis sobre la escritura de la novela, lo que propone esta autora es que la ezquizonoescritura es una herramienta narrativa para suprimir las condiciones de normatividad

> La locura o la esquizofrenia aquí se vuelven maneras de somatizar la dificultad de vivir en las condiciones coloniales y, por extensión patriarcales y autoritarias, es decir, de vivir en las sociedades que de una manera real o simbólica se construyen como un panóptico foucaultiano en el cual el amo colonial o el hombre vigila, regula y limita, explícita o implícitamente, el comportamiento del otro sometido: el sujeto colonial y/o la mujer a veces subyugada triplemente por su género, raza y clase (2004, 1)

En la novela hay muchas referencias a estas condiciones reguladoras que llevan al personaje a fingir un comportamiento de sometimiento, represión y vulnerabilidad. Estos enunciados reguladores del comportamiento de Mina son expresados por Santiago; él tiene una visión patriarcal, controladora y masculinizada sobre cómo debe comportarse

Mina para ser aceptada socialmente, o, mejor dicho, para ser valorada por la mirada masculina. "─No se puede ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos de equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer" (18). Esta voz masculina opaca y termina por hacer callar a la voz de la protagonista la mayor parte del tiempo pues esta siente que no sabe actuar su género, o que este género siempre está dictado por alguien más lo que la lleva a una identidad fragmentada[22], sin embargo, en ocasiones, la protagonista logra hacer sonar a su voz interna, como en el siguiente pasaje

> Estoy cocinando. Traigo puesto un delantal y corto los vegetales para la ensalada. Es invierno. La salsa de tomate hierve bocanadas de orégano. Vicente me abraza por la espalda.
>
> -Dice pedro que tuve mucha suerte de encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica.
>
> Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero *yo me estaba cansando* (1999, 32-33).

Mina intenta en muchas ocasiones llevar una vida convencional, dictada por las normas sociales y los estereotipos de género. Sin embargo, esta "vida convencional" está ligada a múltiples actos de violencia que sus parejas ejercen sobre ella. Es en estas situaciones en las que imita el género femenino donde sale la voz narrativa de Mina Consciente que es auténtica por tener una voz irónica y contestataria. Es esta voz la que sabe que se está actuando, que por imitación se construye un personaje femenino que garantiza el rol esperado. Pero es una proyección de las reglas que dicta Santiago, de los referentes visuales con los que ella cuenta, de la contemplación de lo que las otras mujeres hacen. Esta actuación pone en jaque el rol de la mujer, pues se burla de la concepción tradicional de identidad, matrimonio, felicidad, convivencia, incluso "deseo", es muy

[22] Para Diana Palaversich es este el "predicamento de todo el género femenino; o bien la falta de nombre individual o la falta de una identidad estable" (2004, 2)

poético y creativo el pasaje donde Mina en su infancia descubre el acto del placer "ella tomó el control de la situación. Adentro todo se volvió una bola de luz. Con la ayuda del dedo del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles (2015, 13). Mina logra el control de su cuerpo, ella lo habita y lo explora, se vierte hacia su interior instintivo. Pero estos momentos son suprimidos de inmediato por Santiago o eliminados del banco de fotografías que guarda. Mina es un personaje sometido y manipulado

> Imito a mis compañeros […] aprendo qué se hace con la lluvia […] ensayo. Mi hermana y mis hermanos fueron excelentes muestras de lo que puede ser un cuerpo. De ellos calqué mis dibujos y los firmé como si fueran propios. Hurté sus historias de amor y me puse de protagonista. Fingí la musculatura de mi hermano Alejandro y peleé contra otras niñas, por un insulto, por una risa. Lo que nunca pude copiar es el método para buen entendimiento. Vivo con una faltante en esa área (10)

Hay una necesidad de ser vista, de ser reconocida, si es necesario usurpar una identidad distinta lo hace sin titubeos. Reconoce en ella las fallas de su rol, incluso la falta mayor, su supuesta falta de juicio. Considerando lo anterior, se le deben dar otros créditos al personaje, es una mujer que intenta salir de su universo intrínseco, que se arriesga a jugar con las apariencias, que transgrede la pasividad, el encierro de su propia voz. Corrompe sus propias limitaciones y circunstancias desde su experiencia con el cuerpo

> Beauvoir señala que el cuerpo femenino debe ser la situación y el instrumento de la libertad de las mujeres, no una esencia definidora y limitante […] A pesar de mis propios esfuerzos por argumentar lo contrario, parece que Beauvoir sostiene el dualismo mente/cuerpo […] la preservación de esa misma distinción puede interpretarse como sintomática del mismo falocentrismo que Beauvoir subestima. En la tradición filosófica que comienza con Platón y continúa con Descartes, Husserl y Sartre, la distinción ontológica entre alma (conciencia y mente) y cuerpo invariablemente apoya relaciones de subordinación y jerarquía política y psíquica […] las asociaciones culturales que se hacen de la mente con la masculinidad y el

> cuerpo con la feminidad están bien documentadas dentro del campo de la filosofía y el feminismo (45)

Por lo anterior, para Butler es indispensable disociar esta vinculación, pues es el único modo de subvertir las jerarquías entre razón y percepción, pues no deben pensarse como conceptos antagónicos, sino enlazados y, las escritoras mexicanas lo han entendido muy bien. Desplazan su posición en la dicotomía amo/esclavo. Retoman la voz en la tradición literaria. Nadie puede narrar como ellas, ninguna novela puede ni reconocer ni simular ni imitar lo que el cuerpo de la mujer sí, esto es escribir desde él. Además de jugar con las estructuras formales de sus novelas y producir sentidos estilísticos renovados, todavía son voces que enuncian la imposibilidad de diálogo con el hombre, con la institución y que sacan a sus personajes de los lugares que la tradición literaria ha perpetuado. En las novelas analizadas aquí no hay una sola referencia a actividades domésticas que las mujeres realizan quizá porque se busca ya desvincular el cuerpo de la mujer de su sentido utilitario y probar en cambio, su capacidad expresiva.

Para cerrar este análisis, se retomará el concepto de "heterosomática" de Bárbara Duden. En la década de los ochenta, Bárbara Duden e Ivan Ilich trabajaron juntos buscando los rastros de la concepción histórica de "cuerpo", encontraron que el concepto no era trabado como tema en trabajos médicos y periodísticos. Fue hasta inicios de siglo XXI donde ya había un abordaje temático del cuerpo. Este aparece como objeto de estudio en distintas disciplinas relacionadas a la medicina y las artes, en este sentido y ante una carencia importante del concepto de cuerpo, intentaron estudiarlo desde el soma, es decir desde la carne expuesta, la carne experimental, la sensorialidad de la carne, a este estudio lo llamaron "heterosomática".

Para elaborar una genealogía de la "heterosomática" decidieron consultar fuentes personales como diarios, cartas y expedientes médicos para revelar cuál es la experiencia del cuerpo según los relatos de mujeres oponiéndose así a entender el cuerpo desde su "hecho biológico". El resultado fue revelador, por un lado, una serie de palabras como "flujos", "fluidos" y "humores" daban cuenta de que la percepción de las mujeres sobre su cuerpo es, en realidad, una narración sobre su experiencia de la carne y que los padecimientos y malestares por los que las mujeres acuden al médico revelan una profunda autopercepción. Aunque el estudio de Bárbara Duden que se glosa aquí tiene un abordaje antropológico es muy ilustrativo para señalar que, en las narraciones de mujeres, literarias o no, el cuerpo no *se construye*, *se expresa* y se libera de los órdenes normalizados y jerárquicos. El trabajo de Duden mencionado aquí se relaciona con sus trabajos posteriores en torno al cuerpo de la mujer y el tema del aborto, asuntos muy relevantes en las teorías feministas.

Con este capítulo se cierra la discusión y análisis sobre la performatividad en novelas intermediales escritas por mujeres mexicanas. En este capítulo se vio que las narradoras mexicanas construyen relatos que operan desde su corporalidad como una respuesta a la tradición literaria, no solo reformulan la estructura de la novela, sino que se posicionan frente a los textos del canon literario y a los discursos que han tratado de quitarle la palabra a la mujer y que han usurpado la identidad corporal de estas.

# Capítulo 5: “Simulacro” en *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El Camino de Santiago*

## Resumen del capítulo

En este capítulo se trabajará con el concepto de “simulacro” en las novelas. La línea de análisis que se va a seguir es la siguiente. Primero, describir cómo se presenta el fenómeno de la imagen-simulacro en los textos literarios, después, se abordará el planteamiento del anacronismo de la imagen y el horizonte de expectativas con la intención de debatir cómo la imagen propone un choque entre los tiempos narrados: el pasado de la imagen que atraviesa el presente. Al final, se reflexionará sobre la metaficción como elemento central en las novelas y los “ecos narrativos” que consiste en un mecanismo de repetición en la escritura y en la imagen. Este abordaje permite a responder a las preguntas ¿Cómo se produce la imagen-simulacro en la literatura mexicana contemporánea de tema fotográfico? Y, ¿Qué aportes estéticos le otorga la imagen-simulacro al texto?

## 5.1 La imagen-simulacro

En el capítulo 3 se expuso por extenso la aparición del concepto simulacro en textos clásicos. El recorrido en la historia de la literatura era necesario para entender cómo es que el concepto ha aterrizado en la modernidad y en la posmodernidad. El inicio del fenómeno imagen-simulacro está presente en el mito de Pigmalión y Narciso, después, la filosofía retoma este concepto como figura de análisis y como modelo de pensamiento. Pensar que la imagen aniquila la idea de representación y, va más allá de la mirada receptora es una idea inquietante y un recurso literario muy llamativo. Asumir que las

imágenes no tienen modelos originales u objetos visuales en los que basarse las hacen figuras muy llamativas para configurar un efecto estético determinado, estableciendo relaciones de sensibilidad entre imagen-simulacro, texto y receptor. Además, los tres textos reflexionan sobre lo siguiente, si la imagen-simulacro es de por sí inaprensible ─como en el mito de Narciso─ ¿Cuál es, entonces, el caso de "mostrarla"? Si, en cambio, el texto literario asume ya a las imágenes como simulacros es porque es consciente de la ventaja que estas tienen, las imágenes proyectan sobre el texto el camino de sus efectos y sus consecuencias, así como sus repercusiones dentro y fuera de la diégesis. De hecho, llama la atención que en dos de las novelas estudiadas se narra desde el éxodo, desde el camino, desde el tránsito. En *El camino de Santiago*, la narradora cuenta cómo ha sido andar con Santiago a cuestas, cómo su camino terminó por convertirse justamente en el camino de Santiago. Aunque es un camino intrínseco, la narradora busca escapar físicamente de esa voz, yéndose a otro continente. Sin embargo, las imágenes la atrapan en un vaivén sin salida, ella es un personaje que no escapa de los efectos de la imagen.

En *Desierto Sonoro*, las voces narrativas se encuentran en tránsito permanente, desde Nueva York a Arizona buscando el trayecto de los niños perdidos y de los últimos vestigios de la tribu. A pesar del movimiento, las imágenes representan una fuerte carga emocional porque los efectos acompañan a los personajes germinando tensiones más que soluciones. Las imágenes en esta novela desanclan a los personajes de su realidad cotidiana y los trasladan al conflicto social. *Nadie me verá llorar* nos presenta la historia de Matilda y justamente se narran también los tránsitos del personaje, de su pueblo natal a la ciudad, de una vida de "buenas" a "malas" costumbres, de su libertad al manicomio, del manicomio a su libertad. A los personajes de estas novelas, Matilda, Mina y la documentalista no les importan en sí los referentes impresos siempre en la foto ─es más, algunos "referentes" ni siquiera están en las fotos─ sino el devenir del pensamiento que

la fotografía provoca, el ejercicio narrativo y crítico que se sostiene a propósito de la imagen y, la crítica social que propicia la imagen. Cuando hay ausencia de objetos capturados en las imágenes descritas es posible que el texto configure una constelación de experiencias y un ejercicio de mediación entre los personajes y sus imágenes. Al final, la imagen en estas novelas juega un papel muy importante porque acontece como instante narrativo y como anacronismo. ¿Qué quiere decir esto? Que, en un primer instante, se describe lo inmediato de la imagen, es decir, tanto su descripción como esa primera impresión que obtiene el espectador y, en un segundo momento, lo que produce la imagen es una narración de los efectos fotográficos. La narración yuxtapone el pasado de la imagen, su presente y la ficción del futuro, privilegiado la experiencia de sentidos que se producen más que la descripción de la foto misma. En suma, "el signo se cambia por sentido" (Deleuze, 140) y en este ejercicio el texto literario utiliza las contradicciones de la imagen-simulacro para producir efectos estéticos. Para ejemplificar lo anterior, se revisarán las imágenes-simulacro de las novelas que parecen más claras en relación con lo que se busca demostrar. Se aclara que al tomar fragmentos de las novelas en donde hay narraciones motivadas por las fotografías no se busca hacer un análisis de tipo semiótico, lo que se busca es evidenciar que la imagen pone tanto al personaje como al lector en una encrucijada temporal; los pone en una tensión narrativa intermitente que los lleva a vaivenes temporales, estados de conciencia y a choques con su realidad fuera del texto literario. En el texto *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985) Deleuze plantea que el cine moderno tiene un gran potencial en su forma de narrar porque hace uso de la imagen y esta "tiene que ser presente y pasado, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo […] y ellas se actualizan necesariamente en relación con un nuevo presente, en relación con otro presente, distinto del que ellas han sido […]" (1986, 110-111) si se considera esta cita se entiende que el potencial de la imagen va más allá de su

ejercicio descriptivo. La descripción queda en un plano muy inferior porque lo relevante es activar los mecanismos temporales de la imagen. Los espacios virtuales que potencian la imagen. En las tres novelas será distinto, en *El Camino de Santiago* la imagen es intrínseca al personaje, son imágenes-recuerdo evocadas por la mente de Mina y el deseo de Santiago. Son imágenes con cuestionamientos sobre su identidad ¿Quién soy? ¿Hacia dónde voy? ¿Qué hago aquí?

En *Desierto Sonoro*, las imágenes, en cambio, existen fuera del universo narrado pues tienen una temática social actual y no es que sean imágenes con una función única de denuncia sino con la intención de sensibilizar desde la ausencia, desde la pérdida. En las fotografías de *Desierto Sonoro* los lectores no vemos nunca a "los niños perdidos" ni a los migrantes, vemos, en cambio, sus objetos encontrados en el desierto, vemos la reja que se interpone entre la narradora y los niños encerrados en un campo de deportación, vemos las fotografías de las notas de mortandad. Son fotografías para sensibilizar, son fotografías que llevan al lector a ese espacio limítrofe e incómodo entre la recepción pasiva y la voluntad de querer hacer algo para mitigar el conflicto migratorio. Cuando el lector está allí en ese espacio limítrofe la ausencia de los niños perdidos no se puede evadir y magistralmente se logra suprimir el morbo de la imagen. Pues como se dijo líneas atrás, la realidad no se muestra explícita, no hay fotografías de los migrantes ni de los campos de deportación. Hay significados que se construyeron a partir de los marcos narrativos de la obra y que juegan con los sentidos del receptor. En la obra hay fotos que no vemos, música que no escuchamos, voces de migrantes que nunca oímos pero que sí sentimos.

En *Nadie me verá llorar* las imágenes tienen distintas funciones y concuerdan con el uso social que se les atribuye a las fotografías pues en esta novela se narra también la historia de la fotografía. Desde su ámbito de identificación y documentación hasta la

fotografía artística, y en cada uno de estos momentos de la fotografía en la vida social se evidencia su fuerza y su violencia para segmentar, categorizar y excluir. Cierto es que la foto en esta novela cuenta, principalmente, con una función de archivo, pero no se queda allí.

*El Camino de Santiago* es una novela que narra a partir de las reflexiones en torno a la identidad y la psique humana. La novela pone en jaque las estructuras narrativas y el ángulo de visión. Ya en otro estudio[23] se hizo un análisis en el que se concluyó que la novela tiene tres instancias narrativas (Mina Consciente, Mina Inconsciente y Santiago) que intervienen en el relato sin llegar a un mismo consenso de lo que ha ocurrido en el universo narrado, pues el punto de vista de estas instancias está fuertemente influenciado por intenciones antagónicas. Mina intenta sobrevivir en su propio cuerpo, Santiago intenta dominarla. Es un hecho que la novela utiliza la imagen-recuerdo como recurso necesario para traer la imagen al presente y contrastar el recuerdo con el presente efectivodel relato. ¿Qué ventajas hay en ello? El efecto de una ilusión óptica y rememorativa y lasensación de lo ya vívido, pero narrado desde la diferencia. Para Deleuze el montaje juegaun papel muy importante a la hora de configurar la imagen-recuerdo en el cine de Godard,Rivette, Antonioni y Rosellini, por poner algunos ejemplos, pues permite al espectador reconocer la imagen subordinada al tiempo. Para hacer un análisis de las obras de estos autores, Deleuze habla sobre la representación del tiempo en la imagen

> El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo. Según Bergson, la *paramnesis* (ilusión de lo ya visto, de lo ya vivido) no hace más que volver perceptible esta evidencia: hay un recuerdo del presente, contemporáneo del propio presente, tan bien adherido como un rol al actor (1986, 111)

[23] En mi tesis de maestría titulada *De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicanos contemporáneas* (2019) pp. 116-148.

Para establecer su aproximación, Deleuze hace uso de conceptos como "memoria", "paramnesis" y "simultaneidad" tomados de la filosofía de Bergson, particularmente de dos títulos *Materia y memoria* (1896) y *Duración y simultaneidad* (1922). En la cita se hace referencia al tiempo en la imagen cinematográfica, a cuando hay un efecto de montaje en el cine donde la imagen se convierte en un espejo de otra y hay un encuentro entre los tiempos narrados. En la literatura ocurre un fenómeno similar, por ejemplo, en *El Camino* cuando Mina evoca una imagen mental esta es, en la evocación primera, un recuerdo puro que luego se transforma en una imagen actual evocando un recuerdo pasado o una situación que tiene repercusión directa en las decisiones presentes de la protagonista. El ejercicio narrativo para hacer esto posible no es fácil pues para lograrlo Laurent Kullick tuvo que configurar previamente las tres instancias narrativas y luego, borrar las marcas distintivas de quien narra. El efecto obtenido es doblemente estimulante, pues el lector obtiene esa doble descripción, ─digamos la descripción de la fotografía "original" más la descripción de la fotografía en la psique que ya suma la interpretación─ y el antagonismo de los narradores que, nunca llegan a un consenso sobre lo que observan, interpretan y formulan a propósito de la foto. Por ejemplo, cuando se narra la primera vez que Mina conoce a Vicente, una expareja tormentosa, hay dos interpretaciones frente a un mismo recuerdo fotográfico evocado.

> En la primera fotografía que Santiago tiene de aquel encuentro, Vicente está jugando ajedrez. *Juego de una sospechosa sanidad*, el ajedrez cumple su función de lógica y cruzada […] Así era Vicente. Excelente jugador de ajedrez. En el Plan Santiago, *yo debía mostrar una inteligencia* r*ayana en lo antifemenino*, sin cruzar esa línea con la boca semiabierta y los ojos

> asombrados, *como impresionada ante las variantes que ofrecía el interlocutor* (1999, 20-21)[24]

Esta cita en particular explicita muy bien lo que se busca demostrar. La narradora es Mina Consciente, esto es evidente en "Juego de sospechosa sanidad" (20), aquí aparentemente no interviene la voz de Santiago y, sin embargo, sí que el discurso de Mina se ha contagiado con el de Santiago pues dice "yo debía mostrar una inteligencia *rayana en lo antifemenino*" esto es un juicio de Santiago que Mina absorbe, lo dice ella, no él. Sin embargo, no puede ser una opinión que ella tenga sobre sí misma porque utiliza el verbo "debía", es decir, está obligada a seguir los pasos del plan de Santiago. Su plan consiste en "conquistar" a hombres para vivir en pareja, pues para Santiago ─desde su visión masculina─ este es un rol social que Mina debe cumplir pues es una mujer a punto de culminar sus estudios universitarios. Para que el plan sea exitoso, Mina debe fingir, montar un personaje que encaje con lo que allá, fuera de ella, en la sociedad se espera. Y lo dice Mina Consciente líneas más adelante:

> Debo decir que si yo, inválida cerebral de la lógica y el método, imité la vida de mis hermanos, con especial énfasis la vida de mi hermana Lilia, después del año trece ya no se me dio. Uno puede copiar, pero plagiar es un arte. Pude hasta esa edad fingir cualidades, talentos e inteligencia, pero luego mi hermana Lilia se disparó a posiciones incomprensibles. Yo, como Darwin, perdí un eslabón con el cual ella salió catapultada para convertirse en una gran mujer, profesionista, amante, esposa, madre (1999, 21)

La novela inicia con el intento de suicidio por parte de la protagonista porque allí se marca el inicio de esta narración a tres voces, es cuando el intruso Santiago entra a su cuerpo y

[24] Las cursivas con mías

lo domina, es a partir de allí que las tres voces luchan por la primacía. En esta cita, la narradora reconoce que, después del intento de suicidio le es imposible imitar a sus hermanos porque ellos cumplen adecuadamente los roles sociales que se les demanda. Por ejemplo, su hermana es profesionista, esposa y madre, roles que ella por más que lo intenta no puede alcanzar y que, Santiago, dictando una sentencia masculina, busca que ella obtenga. Esta misma descripción del encuentro con Vicente es narrada más adelante:

> *Las fotografías que existen a partir de los catorce años*, es decir, del intento de suicidio y la consabida invasión de Santiago *son repetidas copias*, con la variante del plan. Primera fotografía: llego con los libros de la universidad al Café Ajenjo, donde se suscitan partidas de ajedrez. *Encuentro los ojos felinos de Vicente*. Me miran y no me miran (1999, 21-22).

Cuando la narradora dice que "son repetidas copias" (21) asume que no existen los originales de esas fotos que proyecta Santiago. Son fotografías que Santiago haceaparecer en la mente de Mina y, en realidad, son fracasos de representación puesto que los referentes no son reales, mucho menos "objetivos". Son, por el contrario, proyecciones espectrales manipuladas. Santiago es una voz interna en la psique de Minaque hace uso de referentes visuales diversos para manipular al cuerpo que habita. Lo manipula en diversos ámbitos, en su percepción, en su carácter, en su identidad y en sus decisiones. Lo interesante de la novela es que las fotos que Santiago le muestra son de distinta clase, pueden ser 1) fotografías "reales" que se presentan con una interpretación malintencionada por parte de Santiago, 2) fotografías ficticias que son proyectadas hacia la mente de Mina para desequilibrarla emocionalmente o 3) fotografías que sirven como referentes externos de imitación, es decir como modelos a conseguir. Estas últimas están más cerca de las imágenes ícono que no interesan al análisis de este capítulo, razón por la cual serán descartadas. Ahora bien, es interesante observar que, cuando la narradora

Mina está frente a la imagen no se limita a describirla ─como ocurriría naturalmente cuando se contempla una fotografía─, por el contrario, sus descripciones vienen acompañadas de verbos como "llegar" y "encontrar" lo que da como resultado un discurso mucho más rico en el que hay descripción, narración, interrupción, vinculación con otras fotografías y conexiones intrínsecas que llevan al lector hacia la psicología del personaje. Si se presta atención a la primera descripción del encuentro con Vicente se nota una narración más impersonal, Mina dice "en la primera fotografía que Santiago tiene de aquel encuentro" y describe desde la distancia, como si justamente, hablara sobre la fotografía como objeto y no como recuerdo -a pesar de estar narrado en primera persona,en la segunda descripción, parece sobresalir más la percepción y el recuerdo de Mina pueshace anotaciones de tipo "encuentro los ojos felinos de Vicente" (21) el adjetivo "felinos"ya evidencia que Mina recuerda a Vicente como un cazador sigiloso y entonces ella se asume como la presa. Esta es la primera connotación de violencia que hay en la historia de su relación pues Mina regresa al recuerdo desde su presente. Finalmente, a lo largo dela novela, la narradora nos lleva una y otra vez a las fotos que ya ha mencionado, pero las observa, describe y narra desde otra perspectiva por lo que hay nuevas ficciones en esos retornos de la imagen. Deleuze lo ve de esta manera:

> Lo que nos mueve al engaño es que las imágenes-recuerdo, e incluso las imágenes-sueño o ensoñación, pueblan una conciencia dándole necesariamente un ritmo caprichoso o intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia. Pero si preguntamos dónde va a buscar la conciencia estas imágenes-recuerdo, estas imágenes-sueño o ensoñación que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquellas no son sino modos o grados de actualización (1986, 112)

Justo lo que provoca esta polifonía de narradores en la novela es que se recupera el recuerdo fotográfico, pero siempre de modo intermitente, inconcluso y lleno de interpretaciones según la vinculación que se haga con el presente efectivo del relato. El recuerdo es actualizado y nunca acabado. De las tres novelas a analizar quizá la que conscientemente tiene una estructura fractal y de simulacro es *El Camino de Santiago*, en esta novela, la imagen es el resultado de las pulsiones del personaje. Mina es un personaje que se construye a través de las imágenes, pero fuera de estas no queda nada más. De hecho, en el final de la novela la narración se agota porque no hay más referente visual. Mina al igual que Pigmalión, cree y recrea la imagen, la imita, la reconstruye, la aleja de su voz y la pone en contacto con sus pulsiones.

En *Desierto Sonoro* la imagen-simulacro aparece de múltiples formas, puede ser descrita por la narradora, luego ser referida por el niño desde su visión infantil y aparecer como archivo en una de las cajas que viaja con ellos. La novela de Luiselli es de las tres aquí analizadas la más reciente por fecha de publicación, el aporte de la autora a las letras mexicanas es innegable por su calidad estética y su propuesta narrativa. Ya se había mencionado en el capítulo previo que la novela presenta una estructura narrativa muy *ad hoc* a la época, haciendo uso de fragmentos de distintos medios para configurarse. Un aspecto muy relevante de la obra es que es una narrativa de corte muy personal que expresa desdoblamientos, cuestionamientos y reflexiones desde la mirada femenina sobre un tema social vigente. No se debe olvidar que a lo largo de estas páginas se ha resaltado que las narradoras de las novelas son personajes femeninos que tienen un vínculo muy cercano con su cuerpo y que narran desde sus sentidos. Mina, la documentalista y Matilde hacen un relato de lo inusual pero no al modo del realismo mágico donde diversos elementos de corte fantástico aparecen en el relato sin previa explicación y como parte natural del universo narrado. Por el contrario, en *Desierto Sonoro* y *Nadie me verá llorar*

hay un universo narrado muy parecido al contexto real que presenta sus paradojas y alegorías y que es expresado desde el cuerpo.

Para ejemplificar el caso de la imagen-simulacro en *Desierto* se debe partir desde el modo en el que está narrada: a dos voces. Es un relato herido donde ambos narradores, tanto la documentalista como el niño buscan darle una explicación a esa realidad desgarradora e incomprensible cuya intervención es necesaria, esto se evidenciará líneas más adelante. Una realidad compleja que lleva a los personajes a replantear sus identidades. Los personajes no están enajenados de su realidad, pero su realidad les parece absurda, incomprensible y extraña, difícil de asumir. La narradora deja incluso ensegundo plano su relación de pareja y prioriza su proyecto académico; el niño al no comprender el motivo de su desintegración familiar decide ocupar el lugar de los niños perdidos para obtener la atención de sus padres, pero también lo hace motivado por la curiosidad, intentando asumir el lugar de ellos por quienes tanto se preocupa su madre. Los temas, por tanto, van desde la figura femenina en tanto a su papel como madre y profesionista, sus vínculos con el otro, la relación con la familia y con el núcleo social. La narración de la documentalista media entre su papel de madre y profesionista. Muy distinta a las otras narradoras, Mina narra para sí misma, para encontrar los resquicios desu voz en su psique invadida y Matilda narra hacia la institución que la cataloga como loca.

Conviene subrayar que, en *Desierto Sonoro*, el lector tiene "acceso a la imagen" a través de dos narradores distintos y claramente definidos, a diferencia de *El Camino*. En ocasiones, las imágenes en *Desierto* se encuentran físicamente impresas. Ya sea en la "Caja V" donde están las notas de investigación de la documentalista o al cierre de la novela. En la primera parte de la obra, la narradora ─también llamada "Flecha suertuda" — comparte con su familia su interés por la crisis migratoria escuchando en el auto las

noticias sobre el conflicto. Ella rastrea las opiniones que hay sobre la crisis y luego las recopila en su caja.

> Ahora, dentro del coche, cuando atravesamos áreas más pobladas, buscamos alguna estación de radio. Cuando logro encontrar noticias sobre la situación en la frontera, subo el volumen y los cuatro escuchamos: cientos de niños que llegan solos cada día, miles cada semana. Los reporteros lo llaman una crisis migratoria. Un flujo masivo de niños, lo llaman. Son indocumentados, son ilegales, son *aliens*, dicen algunos. Son refugiados con derecho legal a recibir protección, argumentan otros (2019, 56)

La narradora parafrasea las noticias que escucha en la radio sobre los niños perdidos, ella los llama así para enfatizar su condición de vulnerabilidad. Lo que le sorprende es la antipatía con la que los medios de comunicación hablan sobre el conflicto. Hay una enajenación hacia las vidas que se desplazan y hacia las infancias perdidas. En ocasiones, su hijo mayor interrumpe con preguntas como "¿Qué es un refugiado?" (56) y ella media una respuesta adecuada entre su figura de madre y de investigadora, busca encontrar las palabras correctas para contarle a su hijo de 10 años lo que ocurre con esos niños. Más adelante, cuando es el niño quien narra ─dicho sea de paso, la narración del niño está dirigida a su hermana, *tú, Memphis*─ encuentra la imagen de un mapa en el archivo de su madre. Es un mapa de mortalidad que lo horroriza y lo desorienta.

> Decidí concentrarme en los mapas, porque al menos sabía que era bueno leyendo mapas, agarré uno que estaba justo encima de tus rodillas, o tal vez de tus muslos, no era fácil distinguir porque estaban las sábanas. Era un mapa extraño. Mostraba un espacio, como cualquier mapa, pero en ese espacio había cientos de puntitos rojos, que no eran ciudades porque algunos estaban casi encima de otros. Al fijarme en la leyenda entendí que los puntos representaban personas que se habían muerto ahí, en ese preciso lugar, y me dieron ganas de vomitar o de llorar, o las dos cosas juntas, y de despertar a

> mamá y a papá para preguntarles, pero por supuesto no lo hice, solo respiré. (2019, 290)

Durante todo el viaje, el niño ha escuchado a su madre hablar sobre los niños migrantes, pero para él, estos son completos desconocidos, no es capaz de comprender lo que implica el conflicto. Es hasta la cita anterior, el primer y uno de los pocos encuentros que el niño tiene con *el otro*. La imagen lo horroriza al leer la inscripción porque visualmente toma conciencia de la cantidad de muertes que hay en el desierto. Nota, además, que esas muertes están muy cercanas a él y a su viaje familiar. Razón por la que llora y por la que decide, más adelante, ir en busca de esos niños por quien tanto se preocupa su madre. Como puede verse en la narración intervienen distintas perspectivas frente al conflicto, la enajenación de los medios, el interés académico y personal por parte de la documentalista y, el interés del niño que comparte con su hermana a través de audios que guarda en la grabadora de su mamá. Finalmente, el lector obtiene físicamente la imagen en las páginas siguientes:

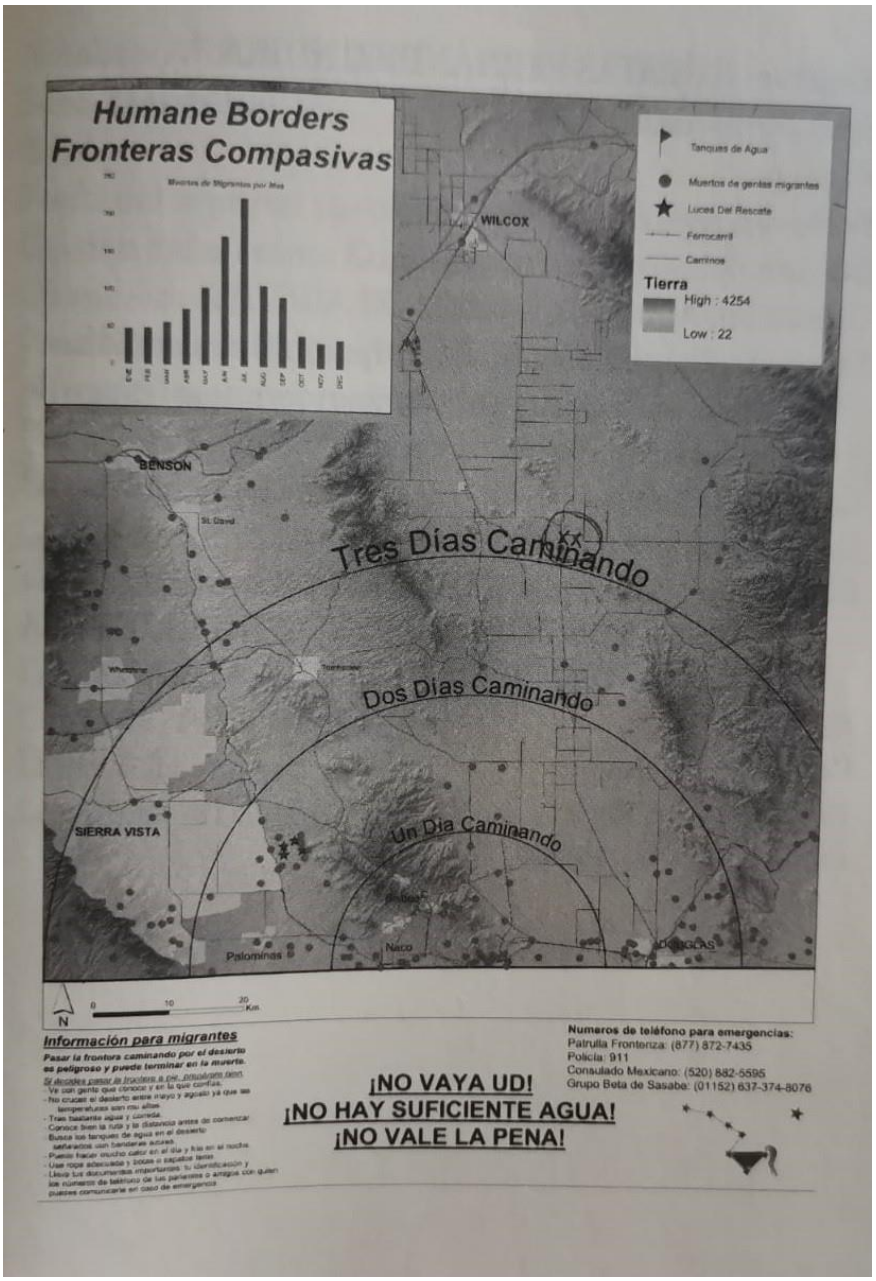


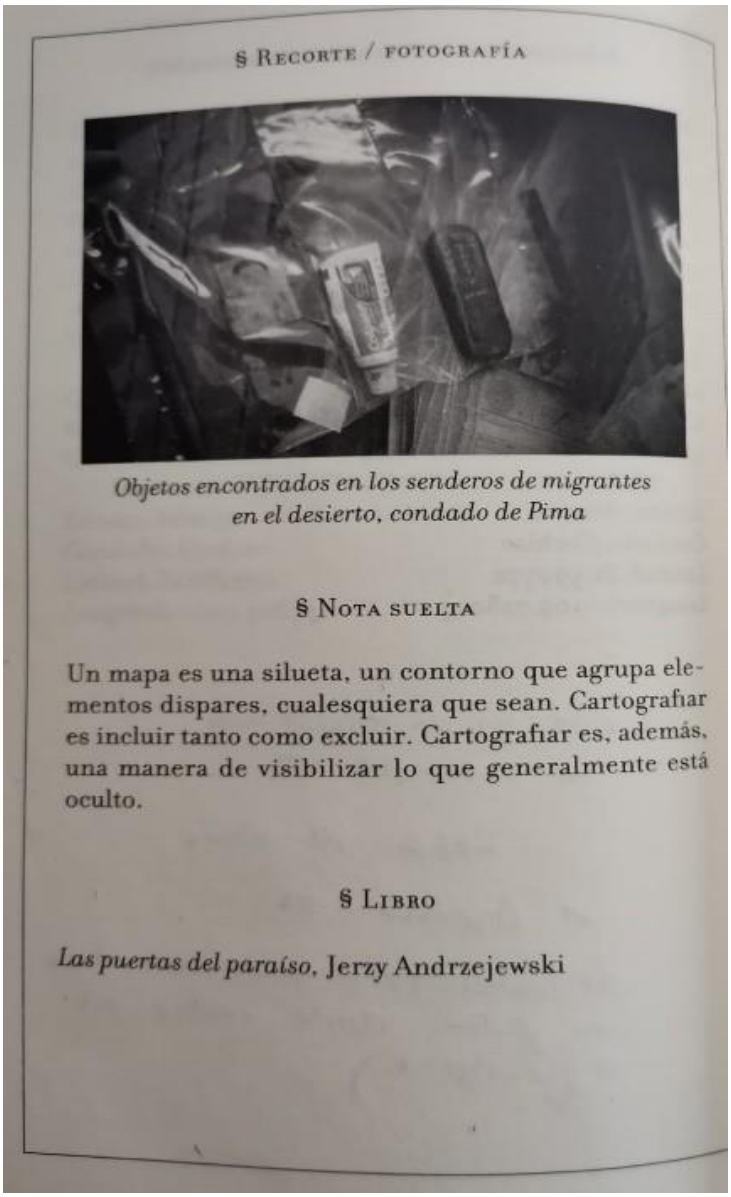

Imagen 1. “Caja V” en *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli, p. 304, 2019.

Este es el mapa que el niño encontró y describió líneas antes. Como pertenece a la caja número V, archivo de la madre, no hay descripción alguna. La imagen, por supuesto cuenta con su propio pie de foto en el que se leen advertencias sobre el peligro en el desierto y recomendaciones sobre el tipo de vestimenta y alimentación adecuada para cruzar la frontera y sobrevivir. Aunque la narradora no señala en ningún momento de dónde ha sacado esa propaganda de mapa, no es difícil para el lector advertir que forma

parte de los archivos visuales que la organización "*Human Border*. Fronteras compasivas" provee a los migrantes. Esto es evidente porque en la parte superiorizquierda se lee el nombre de la organización y, en la inferior derecha se encuentra el logode la organización, cuya misión es ─según su página web─ "to save desperate people from a horrible death by dehydration and esposure and to create a just and humane environment in the borderlands" (Human Border, 2023). Aunque para ese punto de la novela, los lectores ya saben que la documentalista está armando su archivo para escribiralgo sobre el conflicto, lo cierto es también que sin decirlo explícitamente muestra todaslas caras posibles de la crisis, sin dar un veredicto. Sin imponer su opinión, pero sí mostrando su preocupación. En la misma foto señalada puede leerse la leyenda en mayúsculas "¡NO VAYA UD! ¡NO HAY SUFICIENTE AGUA! ¡NO VALE LA
PENA!" (2019, 304) que, como tiene una tipografía distinta al resto de la imagen puede intuirse que ha sido colocada después. Es decir, que la imagen fue intervenida y que se puso para desmotivar a los migrantes sobre cruzar la frontera.

Puede verse, entonces, que el concepto de simulacro en este capítulo se refiera a una copia intermitente que no tiene un original real al cual parecerse. Las imágenes que se refieren en las novelas se presentan como si fueran realidad, pero son una construcción artificial o una imitación de lo que supuestamente representan, es decir, crean un efecto de ilusión de realidad, puede ocurrir también, que una fotografía sea utilizada con fines manipulativos o engañosos para controlar la percepción de realidad. Lo curioso es que la novela hace tres réplicas de la imagen en momentos distintos. Como se vio justamente en el ejemplo anterior. Se tuvo la descripción por parte de Flecha Suertuda, luego por parte del niño y finalmente la imagen del mapa. Esto logra que la imagen sea como un eterno retorno en el cual los efectos se están siempre produciendo cerca de los personajes o hacia

ellos. Otro ejemplo de esto es el caso de una fotografía dentro de la Caja V, que se reproduce aquí:



§ Recorte / fotografía

*Objetos encontrados en los senderos de migrantes en el desierto, condado de Pima*

§ Nota suelta

Un mapa es una silueta, un contorno que agrupa elementos dispares, cualesquiera que sean. Cartografiar es incluir tanto como excluir. Cartografiar es, además, una manera de visibilizar lo que generalmente está oculto.

§ Libro

*Las puertas del paraíso*, Jerzy Andrzejewski

Imagen 2. "Caja V" en *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli, p. 304, 2019.

Algunos puntos importantes para considerar en el análisis de esta foto son los siguientes. En primer lugar, esta foto también está ubicada en la caja número V que pertenece a la documentalista. Aunque esta caja es un capítulo de la novela porque así está referido en el índice, la idea es que esta parte de la obra parezca una caja con notas, fotos y archivos sueltos que en teoría no presentan ningún orden ni relación entre ellos y que, sin embargo,

son fragmentos que permiten una discusión intertextual. En segundo lugar, para conseguir lo referido era necesario tomar decisiones editoriales que permitieran al lector darle ese sentido. Es por esta razón que esas páginas no están numeradas, es decir, se interrumpe la narración lineal y tradicional de la novela y son páginas que, en lugar de ir numeradas, están enmarcadas, simulando espacialmente la "Caja V". Por otro lado, hay pequeñas etiquetas como "recorte" "fotografía", "nota suelta" y "libro" que tienen dos funciones, una intradiegética para catalogar los archivos compilados en esa caja y otra extradiegética que le sirve al lector para identificar qué son esos pequeños fragmentos que después serán referidos en la obra misma y en un apéndice final llamado "obras citadas" donde Luiselli señala lo siguiente:

> Al igual que mis libros anteriores, *Desierto Sonoro* es, en parte, el resultado de un diálogo con distintos textos, así como con otras fuentes no textuales. El archivo que sostiene la novela es un elemento inherente y al mismo tiempo visible de la narrativa central. En otras palabras, las referencias a las fuentes ─textuales, musicales, visuales o audiovisuales─ no fueron pensadas como *marginalia* o como ornamentos que decoran la historia, sino que funcionan como marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras (2019, 453).

Esta nota de la autora aparece hasta el final de la novela, por lo tanto, esta información no afecta a la lectura que se busca, puesto que, el receptor, mientras avanza en la novela se cuestiona sobre el origen de esas notas, surgen preguntas como ¿Son documentos realeso forman parte de la ficción de la obra? ¿De dónde han sido tomados los expedientes de mortalidad de los migrantes? ¿A qué otra novela recuerda este recurso de enunciar, catalogar y enumerar las muertes? ¿Por qué hay archivos del pasado?[25] La mayoría de

[25] Como el póster la página 305 "Hogares para los niños. Movimiento del Tren de los huérfanos, 1910".

estas interrogantes se responden durante los capítulos de la novela, pues se dialoga con esos fragmentos y se explica su origen. Sin embargo, algunos quedan abiertos a la interpretación. Por ejemplo, nunca se aclara de dónde salen los expedientes de mortalidad ni las fotografías de la "Caja V" ¿Pertenecen al archivo personal de la autora? ¿Tienen relación con su trabajo en las cortes de migración? Seguramente sí. Lo que sí sabe, finalmente el lector, gracias a la nota aclaratoria es que los recursos utilizados no son ornamento, que forman parte visual de la obra y que construyen el esqueleto de la narración, pero ¿Por qué Luiselli decide aclararlo? ¿Qué hubiera pasado si no existiera este apéndice? Para cerrar esta idea, se puede deducir que para la autora es muyimportante presentar sus obras como productos intertextuales porque permiten una polifonía simbólica que es parte de su trabajo literario, ella propone un espacio de diálogodonde se derriban las jerarquías de quien narra porque busca hacer un ejercicio conscientesobre el valor que tienen todas las voces cuando hablan. No privilegia a ninguna, les da cabida a todas. Además, es interesante que el relato no haga descripciones de lasfotografías de la caja V, de hecho, ni siquiera las comenta. Esto es muy significativo porque están puestas ahí como evidencia, más no como signos interpretados. Vale la penaseñalar que Luiselli decide utilizar dos recursos literarios con gran tradición y peso en lahistoria de la novela moderna. Uno es dialogar con una novela que sólo existe dentro de la ficción y otro es intercambiar el punto de vista narrativo, continúa en su nota aclaratoria:

> Algunas referencias a otras obras literarias se esparcen de manera casi invisible a lo largo de ambas voces narrativas, así como de las *Elegías para los niños perdidos*. Uno de esos hilos alude a *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, en donde se utilizó por primera vez, me parece, la técnica de cambiar de punto de vista narrativo a partir de un objeto que se mueve en el cielo al ver un objeto: avión, águilas, nubarrones o rayos (2019, 454-455).

*Las Elegías para los niños perdidos* es una novela que sólo existe dentro de la ficción de *Desierto Sonoro,* la narradora hace notas sobre esta novela y se la atribuye a Ella Camposanto, escritora ficticia que ha sido traducida por Sergio Pitol ─autor que por supuesto existe fuera de la diégesis─. Evidente es que este recurso literario es un ejemplo de metaficcionalidad y recuerda mucho a *El Quijote*. El recurso inaugurado por Woolf le sirve a Luiselli para transitar de una voz a otra, como si la narración fuera una captura fotográfica que luego es descrita por otro. Ambos recursos decide aclararlos en la nota final de su novela porque señala con qué obras se dialoga, dándoles un lugar y un peso dentro de su ejercicio de escritura y reflexiona sobre cómo se construye la novela actualmente.

En cuanto a la imagen 2 como simulacro, mostrada líneas antes, puede verse una fotografía de objetos encontrados en el desierto que pertenecían a los migrantes. Entre los objetos personales que hay pueden distinguirse los siguientes: un documento de identificación oficial que parece un acta de nacimiento, una fotografía, una pasta de dientes y un teléfono celular, todos estos objetos encapsulados en bolsas de plástico. La nota a pie de la foto señala lo siguiente "Objetos encontrados en los senderos de migrantes en el desierto, Condado de Pima" (2019, 304). Se muestran los objetos, pero no los migrantes, estos nunca tienen rostro, ni voz, pero no hay duda de que existen y que el relato tiene también una estructura detectivesca. La narradora está tras ellos, siguiendo su ruta, pero no se los encuentra nunca. Y a pesar de no verlos, la presencia de todos estos elementos como notas sueltas, fotografías y fragmentos de libros hacen más fuerte su ausencia, hacen más fuerte la necesidad de hablar de ellos. El simulacro consigue hacer presente al otro desde su pérdida. Es como si la novela proyectara las grietas de su ausencia y en su ausencia misma logra producir el acercamiento y la empatía con el conflicto narrado.

En páginas anteriores, donde se abordaba teóricamente el aporte de la "imagen-simulacro" se explicó, a partir de los postulados de Deleuze que este concepto justamente permite asumir una postura crítica frente a la imagen como representación. Al revertir la imagen como representación y, por tanto, desprenderla de la Idea se gana el retorno de la diferencia. No se trata ya de encontrar ni la semejanza, ni la unidad sino las diferencias sintomáticas. Esta diferencia sintomática está muy bien explotada en las tres novelas pues en lugar de privilegiar el recurso de la écfrasis, se permite, en cambio, explorar los efectos de la imagen, poniendo principal atención en cómo esos efectos interpelan dentro y fuera de la diégesis.

En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, la imagen tiene muchas vertientes que coinciden con la historia de la fotografía en la sociedad. La fotografía va desde su función de registro, de archivo en un expediente médico, la fotografía post mortem, la fotografía de desnudo y la fotografía de paisaje. Estas últimas tres son señaladas en la novela porque se relacionan directamente con el trabajo de Joaquín Buitrago, mientras que la fotografía como parte de un expediente médico tiene mayores complicaciones dentro de la trama de la novela pues está vinculada a la violencia sistemática de la que se habló en el capítulo anterior (pp. 139-145) la foto cumple una función de registro médico que evidencia, amplia y ejemplifica la información contenida en el expediente de Matilda. La foto "justifica" a las líneas prescritas por el manicomio. No debe olvidarse tampoco la reflexión que la novela hace en torno a la corriente naturalista que vincula ciertas condiciones biológicas y patologías con el origen del personaje, es decir, de dónde viene y la sociedad en que crece. Con respecto a la imagen como simulacro es oportuno considerar que en la novela las descripciones fotográficas son hechas por personajes secundarios y no por Matilda. Estos personajes que describen las fotos encaran a alguna

institución o disciplina. Por ejemplo, Oligochea encara a la medicina, Buitrago a la disciplina artística y, sin embargo, es Matilda quien sufre los efectos de la imagen.

En otro momento de la novela, se narra el acercamiento que Buitrago tuvo con la fotografía y cómo el dispositivo lo acompañó en su producción artística que, dicho sea de paso, se juzga su profesión como poco productiva para el crecimiento económico y social del México posrevolucionario, por ello, Buitrago tiene que ingeniárselas para que su trabajo fotográfico sea remunerado. Uno de los primeros trabajos que realiza con su cámara es tomar fotografías de asesinatos y fotografías de muertos en las morgues. La mayoría de estos asesinatos son de mujeres cuyas fotografías nunca sirven para identificarlas sino para conservarlas en sus expedientes. La novela toca el tema de la violencia sistemática hacia las minorías, estas son mujeres, enfermos, desplazados, entre otros grupos. Aquí un ejemplo.

> En la oscuridad, Joaquín descubrió el dolor. No fue una palabra ni una sensación, sino una imagen: el rostro de una mujer en *rigor mortis*. La descubrió tirada sobre la calle poco antes de que llegara la policía con sus linternas y sus gritos. Se detuvo frente a ella y, sin pensarlo, le pasó las manos por los cabellos humedecidos de lluvia y de sangre. Después se sentó a su lado, sobre el asfalto. La observó. Sus labios estaban reventados a golpes, y los brazos y piernas se doblaban en ángulos tortuosos. Trato de rezar, pero no recordaba ninguna oración. El mundo era, tal como se lo había imaginado un lugar sin piedad y sin solución. El rostro de la mujer se clavó en su memoria. Esa fue su primera fotografía (1999, 32)

En la descripción del cuerpo de la mujer hay signos de violencia pues sus “labios estaban reventados a golpes y los brazos y piernas se doblaban en ángulos tortuosos”. No se sabe más de la mujer fotografiada, no se menciona ni su edad, ni su nombre ni su origen y esto es simbólico pues la novela lo deja inconcluso a propósito pues enuncia la falta de

sensibilidad hacia la violencia y la falta de prácticas que permiten ejecutar la justicia hacia las víctimas. No obstante, Buitrago busca que sus fotografías no caigan ni en el morbo ni en la vulgaridad y que, de alguna manera constituyan un corpus sensible de la violencia:

> El dolor lo obsesionó […] nunca tomó fotografías de cuerpos enteros o panorámicas del recinto completo. En su lugar se fijaba en las uñas azules del que había terminado con su vida con cianuro, en la cicatriz en la cara interior del muslo derecho de una mujer, en las manchas rojizas dejadas por sogas en los cuellos de doncellas estranguladas, en los cabellos todavía enredados entre los dedos de una mujer que había opuesto resistencia al asesino. Tomadas a poca distancia y desde ángulos inusuales, las fotografías más que revelar escondían las imágenes de la muerte, las protegían. El observador tenía que detenerse en cada placa, mirarla con toda atención para que, en el momento menos pensado, la muerte emergiera entera, puntiaguda y pequeña como un alfiler (1999, 32-33)

Según la cita, Buitrago desarrolla su trabajo fotográfico en torno a la violencia que acontece en la ciudad. En lugar de fotografías sobre escenas de crímenes se centra enel cuerpo violentado, decide seccionar el cuerpo y enfocarse en eso pequeños signos de violencia que resumen lo ocurrido, esos signos corporales que señalan las huellas del crimen.

Como puede leerse en este capítulo la imagen-simulacro acontece en las novelas de formas muy distintas. En el siguiente apartado se analizará a la imagen en cuanto temporalidad, cómo es que en ella divergen tiempos y qué es lo que el anacronismo le aporta a la narración.

## 5.2 El anacronismo de la imagen y el horizonte de expectativas

En esta parte del análisis se hablará del anacronismo de la imagen y el horizonte de expectativas. La intención de abordar el primer término, "anacronismo" de Didi-Huberman, es para ponerlo en funcionamiento con el de "simulacro". Ambos términos vienen de una tradición filosófica similar. Tanto Deleuze como Didi-Huberman son lectores de Nietzsche y su forma de hacer filosofía es utilizando los conceptos a contra tensión. Ambos autores, ya sea por su cercanía con el cine o por su antagonismo con los métodos iconológicos, están interesados en los montajes de las imágenes porque es en estos donde se pueden observar las discontinuidades, donde se interrumpen las linealidades. La interpretación, así como el acercamiento a los objetos visuales e históricos, no puede realizarse a través de métodos lineales o, al menos, no exclusivamente. Por el contrario, la interpretación de las imágenes debe tener en cuenta la dinámica entre el objeto y sus historias, el receptor y el intérprete o los intérpretes y asumir la "heterogeneidad de los tiempos". Es en este último punto donde el concepto de anacronismo empata con los de "simulacro" y "horizonte de expectativas" y se explicarán a continuación.

Didi-Huberman construye el concepto de "anacronismo" como una continuación al de "imagen dialéctica" de Benjamin. Para el primer autor tanto Benjamin como Warburg marcaron una ruptura epistemológica sin precedentes en el quehacer filosófico. Particularmente Benjamin con sus tesis de filosofía de la historia donde propone anular la lectura lineal de la historia y hacer, en cambio, una lectura a contrapelo en donde sean evidentes todas las paradojas y discontinuidades que los historiadores han omitido en aras del progreso. Es en este preámbulo y como respuesta al método iconográfico de Panofsky que Huberman aborda la importancia del anacronismo en la imagen. En la nota introductoria del libro *Ante el tiempo* se lee lo siguiente:

> Según Benjamin, entonces, lo que emerge de ese instante[26] se le puede designar como una imagen, que, por otra parte, no imita las cosas, sino que traza una línea de fractura o un intervalo entre las cosas. Y esa imagen es dialéctica pues oscila entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias. Benjamin utiliza el término "fulguración" para abarcar lo visual y lo temporal reunidos en la imagen dialéctica. En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve pero que hace visible, que ilumina "la auténtica historicidad de las cosas" que acto seguido desaparecen o quedan veladas (2015, 21).

En las últimas líneas de la cita puede identificarse una concordancia con la imagen- simulacro, una imagen que aparece y deviene en sus efectos. Para Didi-Huberman, el anacronismo se refiere a la capacidad que las imágenes tienen de transmitir elementos temporales que superan su propia época o contexto histórico. En otras palabras, las imágenes tienen la capacidad de mostrar algo más allá de sus formas, más allá de su figuración. Las imágenes guardan su relación con el tiempo y por eso no es tan sencillo analizarlas. Los métodos formales se quedan cortos ante la imagen pues atender a la paradoja temporal de estas contribuye a tener un mejor entendimiento de la cultura y el estilo de determinada época. En este sentido, Didi-Huberman utiliza el anacronismo como una herramienta de análisis que le hace frente al método iconográfico pues para él este omite el tiempo atrapado en la imagen. Si uno se instala en la paradoja es posible explorar las relaciones entre las imágenes y el tiempo y comprender cómo las imágenes se conectan con otras épocas e incluso culturas. Para este filosofo, el anacronismo es una herramienta que sirve para rescatar los elementos históricos y culturales que se olvidan

[26] En este punto, se hace referencia a la imagen dialéctica de Benjamin que tiene que ver con hacer una lectura a contrapelo que anule la interpretación de la historia desde la lógica causa-efecto pues en esta interpretación hay una sola lectura universal sobre el progreso.

en las piezas visuales y para entender cómo las imágenes pueden ser utilizadas para darle sentido a la complejidad de la historia y la cultura. Lo anterior, está dicho en las siguientes líneas:

> Ante una imagen ─tan antigua como sea─, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del especialista. Ante una imagen ─tan reciente, tan contemporánea como sea─, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento del pasado, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (2015, 32)

Cuando uno está frente a la imagen, esta somete al receptor a una interpretación sobre el pasado. Por supuesto que este funcionamiento hace uso de la memoria. Es a través de la memoria que se construye la identidad individual y colectiva, y aquí hay un punto de encuentro entre el anacronismo de la imagen y el "horizonte de expectativas"[27]. Tanto el lector de una pieza literaria como el receptor de una imagen es un hecho contar con un conjunto de conocimientos, creencias, valores y expectativas que le ayuden a aprehender la obra. Ese conocimiento presente es el resultado de una historia visual, poética y literaria que existe y se recupera al momento de encontrarse con la obra.

Los lectores no llegan en blanco a las piezas, sino que cuentan ya con un horizonte que se forma a través de la experiencia previa, a partir de su conocimiento de mundo, de

[27] El término se retoma de Jauss. En el capítulo II se explicó que originalmente Gadamer acuñó este término y Jauss lo retoma para hablar específicamente del texto literario

su contexto cultural e histórico, de la lengua, de sus propias expectativas y deseos que están en funcionamiento cuando se interpretan las obras. Sin este bagaje previo sería imposible la interpretación, pues no podrían sumarle a esa recepción su perspectiva única y subjetiva. Este horizonte no es estático, puede cambiar con el tiempo. A medida que el lector cambia sus experiencias, sus creencias y sus valores su horizonte de expectativas también se modifica. Del mismo modo que una pieza literaria y visual se recibe e interpreta de modo distinto con el paso del tiempo. Además, las piezas, tanto literarias como visuales son, ─como lo señala Didi-Huberman─ los elementos del futuro, pues vivirán más tiempo que el mismo lector-receptor, por lo que cargan ya consigo sentidos de la historia cultural que son atemporales.

> La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto al tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación de una dinámica de la memoria. Mucho antes de que el arte tuviera una historia ─que empezó o recomenzó, se dice, con Vasari─, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria. Ahora bien, la memoria también juega en todos los cuadros del tiempo. A ella y a su "arte" medieval se debe el montaje de tiempos heterogéneos por el cual, en nuestro muro de pintura, podemos encontrar un pensamiento místico del siglo V […] diez siglos más tarde, sobreviviente y transformado, embutido dentro del marco de una perspectiva totalmente "moderna" y albertiana (2015, 42)

Didi-Huberman no retoma a ningún autor para hablar de la memoria, pero se entiende que la relación entre imagen y memoria es inevitable. Cuando se está frente a la imagen no sólo se le descompone de manera efectiva, es decir, en sus componentes básicos como la forma, el color y la textura, sino que se le otorga un sentido, se le atribuye un lugar en la historia –de forma diacrónica, es decir, cómo esa imagen ha sido estudiada a través del tiempo─ y sincrónica, cómo esa misma imagen se lee e interpreta en un

momento específico. A esto se refiere Didi-Huberman cuando habla del "montaje de tiempos heterogéneos". Este montaje es inherente a la memoria visual, porque cuando una imagen se observa y se experimenta, la información visual se procesa y almacena en la memoria a largo plazo. Cuando se intenta recordar algo que se ha visto o cuando se experimenta un *deja vu* de la imagen es porque se recupera aquella información almacenada previamente y se utiliza para reconstruir la imagen "original" en la mente. Nunca es un original, sino un simulacro que guarda reminiscencias del original. En resumen, las imágenes también pueden servir como disparadores de la memoria porque activan recuerdos y experiencias.

De forma similar las estéticas de la recepción se centran en el papel activo del lector-espectador a la hora de interpretar una obra de arte. Jauss argumenta que el significado de una obra de arte no es fijo, sino que depende de la interacción entre la obra y el lector. En vista de lo anterior, el significado de una obra de arte no se puede entender revisando la intención del autor, ni las características formales ni las fuentes de la época. En su lugar, el significado surge a través de la experiencia del lector quien interactúa con la obra a través de su propia perspectiva y contexto histórico que, por supuesto, en la mayoría de los casos no coincide con el del creador de la obra. Jauss también argumenta que el significado de una obra de arte no es estático, evoluciona a lo largo del tiempo a medida que los lectores interpretan de distintas maneras. Esto se debe a que la obra se lee en diferentes contextos históricos y culturales que pueden influir en la forma en que la pieza se recibe y se entiende, de hecho, también debe considerarse el *medio* mediante el cual se recibe, en la actualidad hay formatos muy variados, desde un e-book, audiolibro, adaptación ilustrada, entre otros que cambian la recepción de una pieza. Aunque no es intención de este análisis profundizar en el fenómeno de lectura a través de los formatos tan variados de los que se disponen en la actualidad, sí que es importante señalar que esto

no fue considerado por las estéticas de la recepción, puesto que en el siglo pasado estos formatos aún no existían. Actualmente hay una gran revisión de estas experiencias lectoras en algunos títulos como "Sobre nuevas alfabetizaciones lectoras. Lasexperiencias mediáticas integradas y los lectores navegantes"[28], "Semejanzas y diferencias entre la lectura digital e impresa: una revisión documental"[29] y "¿Cómo leemos un texto hipertextual?"[30] por mencionar algunos.

En resumen, la teoría de Hans Robert Jauss enfatiza la importancia del papel activo del lector o espectador en la interpretación y coindice con Didi-Huberman en que el significado de una obra de arte no puede estar vinculado a una linealidad histórica ni su significado puede ser fijo, sino que cambia a lo largo del tiempo y asume que en los objetos de arte convergen tiempos. Esto es muy relevante en el análisis de las novelas pues cuando los personajes están frente a la fotografía ocurre un montaje de tiempos que irrumpe la linealidad de la narración y que lleva al lector a componer y recomponer el relato. Como muestra está lo que ocurre la novela de *El camino*, es indiscutible que hay una historia lineal de las fotos de Mina. Su álbum de fotografías familiares cuenta la historia de su crecimiento, su época escolar, su relación con la familia, sus historias de amor, de viaje y huida. Pero también en esa misma linealidad hay momentos de tensión en el que la imagen muestra sus paradojas. Hay fotografías de montajes. Tomadas de otros álbumes de fotos que no son la historia de la narradora. Hay desbordamientos en la imagen, un referente visual vincula a otro referente almacenado en la memoria y así

[28] Valeri, Amando López, Isabel Jerez Martínez y Eduardo Encabo. "Sobre nuevas alfabetizaciones lectoras. Las experiencias mediáticas integradoras y los lectores navegantes". En *Propuestas Socioeducativas para la Alfabetización Lectora*. Santiago Yubero y Elisa Larrañaga (Coord..) Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea.

[29] Arcila, Sebastián Galvis. "Semejanzas y diferencias entre la lectura digital e impresa: una revisión documental". *Acción y Reflexión educativa* 47 (2022): Pp. 262-283. Disponible en https://orcid.org/0000-0001-9326-8265.

[30] Gainza, Carolina y Paloma Domínguez Jeria. "¿Cómo leemos un texto hipertextual: una exploración de la lectura de literatura digital? Revista de Humanidades 35 (2017): Pp. 43-74. Disponible en https://repositorio.unab.cl/xmlui/bitstream/handle/ria/7732/Gainza_Como_leemos_un_texto_hipertextual.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

sucesivamente se viene una cascada de imágenes de las cuales es difícil prescindir y absurdo intentar ordenar. Hay también lugares concretos en el universo narrado que detonan la memoria como la Plaza España, donde Mina queda absorta por el sobrevenir de la imagen.

> Pasaron meses de tranquilidad antes de llegar a la siguiente fotografía que Santiago, avergonzado, muestra en el álbum. Eran los últimos días de invierno. Los madrileños salían a las calles con sacos ligeros. La plaza Santa Bárbara estaba atestada de jóvenes tomando las primeras cervezas frías y algunos viejos con vasos de vino tinto. Sali de la boca del metro. Iba rumbo a la pensión. No sé exactamente por qué, pero Santiago me hace parar en seco a mitad de la plaza. Desesperado, con bolsas y bolsas de fotografías ajenas, extranjeras, de olores diversos y luna extraña, dice, con un tono de voz que he llegado a temer:
>
> -Esto no vale nada
>
> Así sin más razones. Avienta las pesadas bolsas llenas de fotografías que hacen nudo en mi nuca […] Santiago se propuso molestarme dando tamborazos en las arterias encefálicas. ¿Dónde está la señora ausente que nos ama? ¿Dónde la tumba del viejo cruel? ¿Dónde Lilia alegre y danzante? ¿Dónde el Escuadrón del Huevo hoy, precisamente hoy, celebrando el viernes en el jardín de su hogar? […] los libros de ingles caen de mis manos. La gente huye temerosa de involucrarse (1999, 41-42).

En esta cita puede verse que no hay como tal descripción de la fotografía que Mina señala en las primeras líneas, pero sí hay un mecanismo por parte de Santiago de reproducir múltiples fotografías para acompañarlas con preguntas retóricas que con sarcasmo hieren a su receptora. Santiago hace un repaso de los familiares de Mina para mostrarle que ella ese encuentra sola. Que no cuenta físicamente con ellos y que espacialmente está muy lejos de su núcleo familiar. El fotomontaje que Santiago crea en

la Plaza España es muy fuerte para Mina por lo que termina sintiéndose derrotada en medio del lugar. Mina no tiene ninguna relación afectiva con el lugar exterior, ella es un personaje que huye de la presión social y familiar y que prefiere habitar los espacios comunes como los medios de transporte, las cafeterías y las calles de las ciudades pues en su habitación siente aún más fuerte la voz de Santiago y la pérdida de su identidad. Marc Augé, un antropólogo francés, en su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992) acuñó el término "no lugares" para describir aquellos espacios que son transitorios y que posibilitan el anonimato al no tener ninguna carga simbólica ni emocional para las personas que los atraviesan. Estos "no lugares" son espacios como las estaciones del tren, los aeropuertos, los supermercados, entre otros, donde las personas están de forma transitoria y anónima, sin tener ninguna conexión significativa con el lugar ni con las personas que lo rodean. Augé sostiene que estos espacios se han multiplicado en la sociedad contemporánea con el fin de desaparecer los vínculos sociales y culturales que solían caracterizar a las sociedades tradicionales. Según su enfoque, estos "no lugares" fomentan una pérdida de identidad y permiten que no haya un sentido de pertenencia a ese lugar o a la comunidad que lo habita, es así como estos lugares generan una sensación de desarraigo y de pérdida de referentes culturales y sociales que son esenciales para la construcción de una identidad individual y colectiva. De esta forma, si se mira al personaje de la novela desde el enfoque apenas descrito, Mina prefiere pasar la mayor parte de su vida transitando por los "no lugares" para no crear ningún vínculo afectivo-emocional que la ponga en jaque. Además, la distracción inmediata que ofrecen los "no-lugares" le permite mitigar la voz de Santiago y concentrarse en la supervivencia inmediata. Le permite concentrarse en las imágenes reales que están fuera de su psique y apagar los montajes de Santiago. En esta misma obra, *Los no lugares*, Augé señala que la "memoria y el olvido" son conceptos que se entretejen y se construyen activamente. La

memoria se refiere a la capacidad de recordar el pasado y transmitirlo a las generaciones futuras, es a través de la memoria que construimos nuestra identidad individual ycolectiva y nos conectamos con nuestro pasado y nuestra cultura. La memoria se relaciona con lugares concretos como monumentos, edificios históricos y museos que funcionan como "lugares de memoria" donde se conserva y se exhibe el pasado (83-84). Sin embargo, el propio autor sostiene también que el olvido es una parte importante de la construcción de la memoria. El olvido es necesario para seleccionar lo que se va a recordar y lo que se va a descartar, Augé dice que "hay que saber olvidar para saborear elgusto presente, del instante y de la espera, pero la propia memoria necesita también el olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recordar el pasado remoto" (1992) pero en la novela esto no es posible porque la imagen es un ancla del pasado y del futuro. Minano puede superar sus dolencias del pasado porque le son mostradas en su presente y no puede articular un futuro porque la intermitencia de esas fotos no se agota.

En conclusión, la primera novela señalada aquí *El camino de Santiago* hace evidente la figura del simulacro a través de tres voces narrativas que repiten las descripciones fotográficas, pero detonan nuevas interpretaciones frente a la imagen. Por lo que esa imagen nunca deviene igual, es una imagen virtual distinta en cada retorno que da. Se modifica ya sea por el presente efectivo del relato o por uno de los distintos narradores. Por supuesto que este ejercicio involucra al lector porque es él quien tiene que reconfigurar la información obtenida y reorganizarla según su avance en el relato, además tiene también que interpretarla según las intenciones de quien narra. Este es un lugar de indeterminación importante en la novela porque cada lector decide a qué narrador creerle o refutarle. En la segunda novela, *Desierto Sonoro,* ocurre un mecanismo similar al de la primera porque también hay varias voces narrativas, en este caso dos. La primera es la voz de la documentalista que es la voz maternal, de "consenso" familiar y también la voz

especializada porque tiene una formación académica que le permite acercarse al conflicto narrado desde un enfoque documental y social. La segunda narración es llevada por el niño que equivale a la voz intuitiva, antiacadémica y *naif* ─por decirlo de alguna forma─, porque al no tener el dominio técnico de su lengua ni la edad ni la preparación académica para entender el conflicto migratorio su aproximación a este es desde la ingenuidad, la sencillez y el juego. Su voz es una réplica que deviene muy distinta a la de su madre y esa distancia entre una voz y otra hace una diferencia muy marcada en la narración y portanto más aguda y cruel la descripción y el abordaje a la problemática, este es uno de los mayores méritos de la novela porque el efecto estético que produce en el lector es indescriptible. Mientras que, en *Nadie me verá llorar* las fotografías que son tomadas por Buitrago tienen originalmente una intención de carácter estético y paradójicamente la ciencia o el discurso positivista revierte ese sentido para argumentar y/o justificar que Matilda debe estar recluida porque no tiene un aporte sustancial a la sociedad. La imagen simulacro le otorga al lector la posibilidad de tener perspectiva frente a lo narrado y atrasa el desenlace del conflicto por lo que lo lleva a no tomar interpretaciones apresuradas frente a lo narrado y a asumir una postura de identificación y empatía hacia los personajes que encarnan a las minorías.

## 5.3 Metaficción y ecos narrativos

Dado que la tesis trata sobre la relación entre la literatura y el tema fotográfico es importante en este apartado demostrar cómo es que las imágenes al interactuar con el texto construyen una metaficción. Para abordar la complejidad de la metaficción en estas tres novelas, este apartado explicará el enfoque sobre cómo se relaciona la ficción y las imágenes en un nivel estético y narrativo. Estos dos niveles contribuyen a la creación de

un simulacro, una de las técnicas que las obras utilizan y será útil discutirla para responder a las siguientes preguntas ¿Cómo percibe el lector/espectador la relación entre texto e imagen? ¿Cómo influye esta percepción en la construcción de los simulacros? Y ¿Cómo contribuye el lector a la metaficción? Para dar respuesta a estas preguntas planteadas es necesario retomar el tema de la metaficción.

La metaficción es una técnica narrativa en la que se aborda la propia naturaleza del texto literario. En otras palabras, la metaficción es una técnica donde la ficción habla sobre sí misma o sobre el proceso de su creación. En ocasiones, los textos rompen la ilusión de realidad y se dirigen directamente a los lectores para desafiar su comprensión y para exhortarlos a reflexionar sobre su participación en la concreción del texto. Esta técnica se utiliza para explorar temas como la naturaleza de la narración, la relación entre el autor y el lector, la construcción de la realidad y la ficción. En estos capítulos de análisis mucho se ha descrito ya sobre cómo las novelas abordan temáticas tan complejasmediante técnicas narrativas diversas que van desde la intermedialidad, la intertextualidad, la narración a distintas voces y el uso de los distintos archivos y/o mediosque la obra dispone. En este sentido, la literatura y el arte pueden considerarse expresionesque ahondan en la condición humana y que buscan proporcionar una perspectiva única sobre los temas que abordan, incluso sobre el propio acto de creación. Lo enriquecedor es que tanto la literatura como el arte propician un diálogo entre sí y para su lector. Por un lado, la literatura y el arte comparten la capacidad de evocar emociones y efectos estéticos en sus receptores y por otro, tienen también la capacidad de transmitir significados complejos a través del lenguaje simbólico y poético. De hecho, ambos medios pueden también ser el soporte ideal para expresar críticas sociales o políticas y explorar temas universales como la identidad. Ambos medios pueden inspirarse

mutuamente ya que utilizan técnicas narrativas, visuales y estilísticas para conseguir sus objetivos creativos.

En cuanto al modo de leer e interpretar la metaficción y los ecos narrativos[31] en estas novelas es necesario contrastar una característica esencial de las obras ─de la que se habló en el capítulo II─ que es la ejecución de "lugares de indeterminación" en contraste con la metaficción. Pues como se verá, la metaficción sí es un marco narrativo construido con determinación en las novelas. En el capítulo II de esta tesis se habló del texto *La obra de arte literaria* del polaco Roman Ingarden, en ese capítulo se explicó que Ingarden introdujo el término de "lugares de indeterminación" para referirse a aquellos aspectos o espacios de una obra literaria que no están completamente definidos por el autor y que permiten diferentes interpretaciones por parte del receptor. Según su propuesta, los "lugares de indeterminación" se dan en obras de arte que tienen una estructura compleja como la literatura, la música o las artes visuales. En estas, el autor establece ciertos elementos que son claramente definidos con una intención creativa ─en el caso de estas novelas son los elementos metaficcionales, y líneas más adelante se argumentará porqué─ pero también hay otros elementos que son llenados por el receptor. Por supuesto que, estos "lugares de indeterminación" no son simplemente huecos o errores en la obra de arte, sino que están puestos allí de forma consiente y como parte fundamental de la estructura de la obra. Fueron puestos para fomentar la interacción de la obra con su lector-receptor y para generar una participación de este más creativa permitiendo así una experiencia estética más rica, demandante y compleja.

Por ejemplo, los "lugares de indeterminación" de *El Camino de Santiago* son la borradura de quien habla, es decir, las marcas narrativas de Santiago y Mina y, el contraste

[31] Los ecos narrativos son mejor descritos en la novela de *Desierto*, esto es así porque es una figura útil para analizar y entender lo que ocurre en la obra.

entre las descripciones fotográficas que hacen uno y otro narrador. En *Desierto Sonoro* los migrantes y los niños perdidos que nunca son en realidad descritos. En *Nadie me verá llorar* los enfermos y las prostitutas.

Antes de explicar por qué los lectores no tienen esta información y por qué sí, en cambio, está determinada la metaficción es muy importante hablar sobre la decisión de estas autoras de elegir a *sujetos* como lugares indeterminados, en lugar de espacios, características, datos o situaciones. Por esta ocasión y para evitar confusiones se les llamarán *sujetos indeterminados*. Mina, los migrantes y los enfermos son sujetos que no tienen voz, ni descripciones suficientes, ni relatorías propias porque representan a las minorías por su género, por su raza y por su enfermedad o desplazamiento. Para ir explicando mejor el punto a demostrar se debe aclarar que, aunque Mina sí es un personaje principal porque tiene repercusión directa en la trama ella no se construye ni habla sobre sí misma sin la intervención del narrador Santiago. Como se demostró antes,hay apenas pocos espacios en los que se puede notar su voz consciente, pero esta es opacada, callada o contrastada con la de Santiago. Esto es así porque ella representa la voz de la mujer, no es casualidad que el invasor de su cuerpo y de su psique sea justamenteun hombre. En cambio, los migrantes y los enfermos son personajes incidentales en las novelas, aunque su participación es muy esporádica o incluso anecdótica ─como el casodel encuentro entre el niño, su hermana Memphis y los niños perdidos─ sí que son personajes clave en el desarrollo de la trama, pero tampoco se determinan, es decir, no son sujetos definidos en las novelas. ¿Por qué? No son descritos porque los textos tienenun sentido ampliamente autoconsciente sobre lo complejo que es construir las identidadesde *los otros* sin que sea a través de formas de poder. La documentalista está en una posición privilegiada frente a su objeto de estudio, los niños migrantes. El niño, en cambio, implícitamente reconoce que ocupa un lugar ventajoso en oposición a los niños

perdidos, por eso busca igualarlos y en su intento se pierde también. Por eso cuando está con ellos intercambia la técnica y el instrumento ─una lámpara, mapas y su brújula─, pues sabe que son objetos de mayor utilidad para los niños migrantes que para él. Finalmente, en *Nadie me verá llorar* cuando narra Buitrago es cierto que intenta tomar conciencia de la posición abismal entre él como profesionista ─aunque fracasado─ y los locos del manicomio, pero no ocurre así cuando narra el médico. De la misma forma que Buitrago, cuando Matilda narra y se refiere a los otros reclusos de La Castañeda no emite juicios urgentes pues se asume como uno de ellos, pero ejerce resistencia frente al discurso del poder, por ello la contienda constante "Nadie me verá llorar". ¿Cómo se demuestra lo anterior? Se utilizarán como ejemplo las siguientes citas sobre las cuales se aterrizará la discusión.

Se advierte que, aunque se revisará cómo se presentan en las tres novelas los sujetos indeterminados, es oportuno señalar que el caso de *Desierto Sonoro* es especial, por lo que el análisis será más extenso en esta novela. En esta novela se tiene la figura de los dos narradores, Madre e hijo, que como se ha señalado previamente, complementan la narración del otro y, también relatan desde lugares y visiones distintas.

En el caso de *El camino de Santiago* Mina hace pocas descripciones sobre sí misma. A pesar de que la novela está escrita en primera persona, los lectores no tienen una descripción objetiva de su apariencia física ni tampoco una descripción de sus intereses. Los lectores no saben qué es lo que este personaje anhela, le gusta, construye o piensa sin que este pensamiento sea tomado y encauzado por Santiago. La novela transita entre el camino a la dominación por parte de Santiago quien obtiene la rendición de la voz interna de Mina. La novela de hecho tiene muchas lecturas. El primer rasgo de la novela que llamó la atención de investigadores y lectores fue justamente su relatoría fílmica. La fotografía funciona como una narración de fotogramas. También, la novela se

ha leído desde su forma de escritura esquizofrénica, de modo que se ha interpretado como un texto que utiliza esta forma de escritura para "somatizar la dificultad de vivir las condiciones coloniales, y por extensión patriarcales y autoritarias" (2004, 2) en este y en el capítulo anterior se ha leído a la novela desde su capacidad performativa, desde su capacidad de elaborar una narración que hace frente al dominio y al sometimiento desde la corporalidad y desde la imagen-simulacro pues esta permite repensar cómo se construyen las identidades femeninas. De modo que, cuando se obtiene en la narración la descripción de un pasaje relevante en la vida de la protagonista, este no deja de ser intervenido por la voz de Santiago, por ejemplo, cuando Santiago domina, Mina no tiene más que seguir las normas del "plan" e imitar el rol del género femenino tradicional. Muy a su pesar, Mina reproduce ─dura crítica a la imitación─ las actitudes y la apariencia de otras mujeres, por esto, el lector obtiene un retrato caricaturizado de la protagonista y no un retrato real. Así lo confiesa, la voz de Mina Consciente:

> Entonces recurro a la amabilidad […] Lucio es cortés con mi tristeza y con mis prolongados silencios producto de los desfiguros cerebrales que Santiago maneja a su antojo. Yo soy amable con su optimismo […] él es muy amable con mis fallidos intentos domésticos. Este acuerdo de cordialidad surge de una compasión mutua. No somos dos personas con el corazón de olla esperando el caldo de nuestros cuerpos. Mas bien somos dos ollas estrelladas en el espejismo, incrédulas de las metáforas, que se han vuelto prácticas y precisas para no resquebrajarse. Hemos formado una sociedad en el placer de lo amable y lo cotidiano (1999, 88-89)

Se observa que Mina habla sobre sí en relación con los otros. No porque conozca a los otros, sino porque reconoce en ellos rasgos que ella también posee pero que no tenía identificados con claridad. De hecho, cuando los reconoce le parecen atributos asfixiantes que busca eliminar de su vida. De modo que, la protagonista no es sujeto determinado ni

por ella misma ni por los otros y es aquí donde se requiere un trabajo enorme por parte del lector para hacer una lectura del personaje y lograr identificar con qué se dialoga, qué se busca demostrar y cuál es la finalidad de la novela. Al menos la lectura de Diana Palaversich[32] sugiere que:

> La novela precisamente termina en uno de esos estados impenetrables e ilegibles cuando, después de un fuerte episodio sicótico y paranoico, la protagonista termina en el hospital, con el fiel Lucio rehusándose a abandonarla. Sin embargo, este final de la novela que plantea la pasividad femenina -de todos modos, un atributo deseado por el discurso patriarcal- como una estrategia subversiva que posibilita la fuga de la máquina social es una propuesta bastante problemática pero sumamente común en la literatura femenina de América Latina. El caso emblemático lo constituye, por ejemplo, Clara de *La casa de los espíritus* y sus nueve años de silencio con los cuales supuestamente combate el autoritarismo de su marido […] (12).

Es muy simbólico también que la novela termine con la aniquilación del lenguaje, Mina no habla más. Poco a poco, en las últimas líneas va perdiendo el habla y se desprende de su cuerpo ante el intento fallido de recuperarlo. Probablemente, manipular el lenguaje en la escritura ─ya sea aniquilándolo o repitiéndolo─ sea una estrategia subversiva para las escritoras latinoamericanas y aunque el texto no tiene referencias explícitas a otros textos sí que se preocupa por mostrar cómo y quién construye un relato sobre qué y quiénes. El relato de Mina es una narración inconclusa que constantemente es reescrita, repensada, reevaluada por otros y ella es un personaje performativo que se reconstruye por órdenes ajenas.

En el caso de *Desierto Sonoro* los niños y los migrantes son sujetos indeterminados, pero no indeterminados de la misma manera. Cuando la documentalista

[32] Palaverisich, Diana. "El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick". *Ciberletras* (vol, 2): 2004. Web. Consultado el 14 de abril de 2023.

habla sobre ellos lo hace desde su papel de investigadora, activista o madre, pero ella nunca los ve. Los persigue y los estudia tan sólo. La distancia y la indeterminación es evidente porque ella está interesada en la problemática de la migración, en general, aunque, en ocasiones, justo por su sensibilidad maternal siente mayor duelo hacia los niños migrantes. Por ejemplo, en la primera parte de la novela, cuando aún no han emprendido el viaje familiar se lee lo siguiente:

> Unos meses antes de que saliéramos en este viaje, durante un periodo en el que yo iba semanalmente a la Corte Federal de Inmigración en Nueva York, conocí a un cura el padre Juan Carlos […] él estaba parado a un costado de la fila […] y repartía volantes sonriéndole a todo el mundo. Tomé uno de sus volantes y leí la información. Si corres riesgo de ser deportado, decía, podrías ir a su iglesia cualquier fin de semana y apuntarte al programa de asistencia de santuario. Y si algún miembro de tu familia era indocumentado y había desaparecido, podías contactar a su organización a cualquier hora, llamando al número de emergencia anotado en el calce. […] La vigilia tuvo lugar a las 6:00 pm., afuera de un edificio sobre la calle Varick […] el padre Juan Carlos estaba allí con doce personas […] señaló hacia un letrero que colgaba junto a la entrada principal del edificio […] y dijo que muy pocas personas sabían que aquel edificio, que ocupaba una manzana completa […] era un centro de detención donde los oficiales del ICE (la agencia de inmigración y aduanas) encerraban a individuos detenidos en las calles durante el día o extraídos por las noches de sus hogares. La cuota federal diaria de indocumentados dijo el padre, era de treinta y cuatro mil personas y crecía continuamente (2019, 144-145).

En la cita, puede verse que la documentalista tiene una participación voluntaria frente al tema migratorio. Se sabe que apoya como traductora en los juicios que se emprenden en contra de las personas indocumentadas que han sido aprehendidas y que, busca entender la problemática desde distintos ángulos, por lo que lee y escucha las

noticias sobre el conflicto, pero ─como en muchas ocasiones lo señala─, los medios de comunicación manipulan la información y justifican la detención de migrantes. Por lo anterior, su involucramiento con el conflicto va más allá de la investigación de fuentes y pasa a un activismo. La cita continúa:

> Caminamos media cuadra hacia el sur, una cuadra hacia el oeste, una cuadra hacia el norte, una cuadra hacia el este, media cuadra hacia el sur. Y lo mismo una vez más. Al terminar la segunda vuelta, nos quedamos todo quietos en la banqueta durante algunos minutos, hasta que el cura nos dio la instrucción de colocar las palmas de las manos contra el muro del edificio. Guardé la grabadora en el bolsillo de mi chamarra e imité a los demás. El concreto se sentía frio y áspero en las manos […] A continuación, el padre Juan Carlos preguntó, con una voz más fuerte y severa que antes: ¿Quiénes son nuestros desaparecidos?
>
> Una por una, las doce personas que formaban la fila, con las manos firmes contra los muros, del edificio y las espaldas vueltas al tráfico de la calle, fueron gritando un nombre:
>
> Awilda.
>
> Dágana.
>
> Jessica.
>
> Barana.
>
> Sam.
>
> Lexi.
>
> Cada persona de la fila gritaba el nombre de un familiar desaparecido por el ICE y los demás lo repetíamos en voz alta. Pronunciamos cada nombre de manera clara y audible, aunque era difícil evitar que nuestras voces se quebraran, difícil evitar que nuestros cuerpos temblaran (2019, 146-147)

La cita es muy significativa porque evidencia distintas cosas. Por un lado, la narración de la documentalista durante esta primera parte de la novela evoluciona desde esa primera preocupación por el conflicto hasta el inicio de su activismo. En ese trayecto se observa que el mismo conflicto la pone constantemente en lugares distintos, como oyente, investigadora y partícipe. En las líneas citadas anteriormente es muy simbólico cuando ella decide guardar su grabadora, con la que justamente documenta el conflicto, para participar en la dinámica activista desde su cuerpo, pues entiende que hay situaciones que no se deben *documentar*, sino *experimentar*. Incluso la descripción de la superficie del edificio tiene mucho que ver con su percepción frente al conflicto mismo pues utiliza adjetivos como "frío" y áspero". Para ella hace falta justamente la visión opuesta, el acercamiento desde la calidez y la empatía. Por consiguiente, cuando comienzan a pronunciar en voz alta los nombres de los desaparecidos por esos centros de detención ejecutan formas de resistencia frente a ese poder que los ha hecho desaparecer. La repetición de los nombres es una herramienta ejecutada desde el habla para poner resistencia a la opresión y, aunque la denuncia es fuerte, ella sólo los rememora al repetir sus nombres. En cambio, sus hijos hablan sobre los niños perdidos con total empatía y sentido de *mismidad*. Para los niños no perdidos, Memphis y Major Control[33], los otros niños son como ellos. No son conscientes de la diferencia abismal que hay entre su

[33] A la niña menor de la familia se le llama "Major Control" que es claramente una intertextualidad a la canción de David Bowie "Space Odity" (1969). La novela no les da nombres propios a sus personajes, sino pseudónimos. Seguramente, la intención es mostrar que la historia que se busca contar no es la de ellos como familia, sino la de los migrantes quienes son los verdaderos protagonistas. En cuanto a la canción, se debe recordar que fue lanzada en el año de 1969 fecha que coincide con el lanzamiento del Apolo 11, además la canción fue utilizada para retransmitir la misión de la llegada a la luna. Por esto, el seudónimo de la niña puede tener relación con el mensaje de la canción que es la aventura al exterior, salir de la zona de confort y/o privilegio. Los versos más recordados de la canción son "Now it's time to leave the capsule if you dare" / "This is Major Tom to Ground Control I'm stepping through the door and I'm floating in a most peculiar way and the stars look very different today" estos versos tienen relación con el escape de los niños en busca de los otros perdidos. Se atreven a buscarlos y en el camino se encuentran con muchas vicisitudes, sin embargo, en la novela, hay referencias constantes a la inmensidad del desierto y al cielo estrellado -este último elemento está presente en la canción- que a los niños los reconforta porque saben que los otros niños están bajo mismo cielo también, por lo que pensar en el encuentro no es imposible.

infancia y la de los otros. Por eso, hartos de que su madre "no pueda" encontrarlos van en busca de ellos y también se pierden.

> A la distancia vimos algunas nubes. Me disté la mano y la apreté con fuerza. Nos metimos, caminando, en ese desierto medio irreal, humeante, que era como el desierto de los niños perdidos. Y bajo el sol ardiente, tú y yo, al otro lado de las vías, en el corazón de la luz, como los niños perdidos, empezamos a caminar solos y juntos […] Y rumbo al sur caminamos, Memphis, tú y yo, hacia el corazón de la luz, juntos y cerca y callados, y los niños perdidos también caminaban por algún lugar, bajo el mismo sol, tal vez, aunque yo tenía todo el tiempo la sensación de que caminábamos sobre la superficie del sol y no bajo sus rayos […] (2019, 354 y 385)

Esta búsqueda que emprenden los niños tiene una intencionalidad narrativa. Una es la intención microtextual ─es decir, la intención dentro de la narración misma─, que es muy importante para el hijo mayor pues él busca explicarse ¿Por qué su mamá busca a los niños perdidos? ¿Por qué es tan difícil encontrarlos si su madre sabe perfectamente bien leer mapas? Y otra es la intención macrotextual que tiene que ver con la estructura de la novela y con su intención mayor: poner en encuentro a los niños perdidos y a los "no perdidos" para hacer brotar allí la denuncia, para hacer evidente que, todos los niños son iguales y ninguno debería estar buscando una mejor vida, sino viviendo plenamente su infancia. Las infancias no deben perderse y no hay conflicto social ni biopolítico que lo justifique. La documentalista no puede acercarse a los niños perdidos ni física ni académicamente, sus hijos, en cambio, sí porque la novela ejecuta las condiciones de posibilidad para hacerlo. Por eso al inicio de estos párrafos se decía que no están indeterminados de la misma manera. La documentalista no se siente con el derecho de hablar sobre ellos, sino sobre el conflicto que atraviesan. Decide no determinarlos pues no tiene la autoridad para hacerlo. En cambio, sus niños sí pueden hacerlo porque lo hacen

desde el juego, desde la repetición, desde la inocencia, ellos imitan el trayecto de los niños perdidos. Un artículo publicado en el 2022 titulado "El libro de los desplazamientos: Manifestaciones de heterogeneidad narrativa en *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli" hace una lectura muy interesante de la novela porque sostiene que "*Desierto sonoro* establece algunos nexos con una robusta tradición narrativa en América Latina: aquella interesada en la representación de la alteridad sociocultural" (2022, 212), es decir que la novela toca el problema de la identidad del otro, el autor explica que:

> Si bien Luiselli rehúye la aspiración de darle voz al otro o apre(he)nderlo en su totalidad mediante la escritura (como otrora intentaron sus antecesores ya mencionados: los indigenistas o los representantes del realismo mágico), lo cierto es que la tirantez entre sistemas socioculturales atraviesa, de parte a parte, la novela (2022, 214).

Esta afirmación es determinante para interpretar la novela porque, aunque Luiselli venga de una tradición latinoamericana en la que durante muchos años se ha hablado sobre la complejidad del otro, es cierto que Luiselli no lo reescritura, *no les otorga la voz* a esos "otros" porque otorgárselas sería asumir que ella es la autoridad escritural para hacerlo. Hay, entonces, dos decisiones determinantes por parte de la autora sobre su novela. Una es reconocer que la tradición literaria que ella hereda ha usado ya a la escritura para darle voz al otro, por tanto, había que hacer las cosas de distinta manera. No olvidar, tampoco, que la mayoría de los representantes del indigenismo y del realismo mágico son autores masculinos por lo que ella decide distanciarse de esa tradición y demostrar de qué modo lo hacen las autoras latinoamericanas, y ¿de qué modo lo hacen, entonces? Con el uso de su sensibilidad corporal y la ejecución de técnicas narrativas que desanclan esa "autoridad" y, proponen, en cambio, la intervención del lector para ejecutarlas. Otra es la voluntad de hablar sobre un tema con total vigencia sin darle una

resolución narrativa pues eso sería inapropiado. No le da una resolución en la narración, pero sí hace posible el encuentro que para el lector es muy significativo pues activa su sensibilidad. Cuando, finalmente, los niños recién perdidos encuentran a los niños migrantes ocurre lo siguiente:

> Así que se sonríen los unos a los otros, entre los cuatro se miran y sonríen y primero la niña mayor y luego la más chica, luego los dos niños se asoman por un costado de la góndola, cuatro caras redondas nos miran directamente desde el otro lado del viejo vagón del tren, tan reales que no pensé que fueran reales, pensé será posible o me estoy imaginando cosas, porque el desierto te traiciona, a esas alturas lo sabíamos muy bien tú y yo, y todavía no podía creer que fueran reales […] hasta que tú abriste la boca, Memphis, dijiste Gerónimoooooo desde sólo un paso atrás de mí, y entonces, vimos esas caras decirnos también Gerónimoooo, Gerónimoooo dicen los dos niños a los otros cuatro desde el otro lado de la góndola abandonada, un niño y una niña, y a los cuatro les llevaunos segundos entender que son reales, ellos y nosotros, nosotros y ellos, pero cuando finalmente entienden los cuatro, los dos, los seis en total se ocupan de recolectar agua del chubasco en las botellas vacías que tienen en sus mochilas y les dan largos y agradecidos tragos y comparten y cuando al fin se sienten saciados entran lentamente en la góndola abandonada mientras, afuera, el sonido de los truenos se va haciendo más constante, reverbera una ola iracunda, y el destello de los rayos por todas partes a su alrededor empieza a azotar la arena seca (2019, 400).

De entrada, es impresionante la técnica narrativa que está usando Luiselli, la cual es intercambiar constantemente el foco de atención de quien narra y quienes reciben la acción. De paso da cierre al texto *Las elegías de los niños perdidos* una novela que la narradora va leyendo en el transcurso del viaje y a la que sus hijos se refieren como "el libro rojo" por su portada y porque su mamá constantemente está haciendo notas sobre él. *Las elegías* ─como se refirió líneas antes─ es una novela que sólo existe dentro de la

ficción y que se le atribuye a la autora Ella Camposanto. Los lectores nunca tienen acceso a la novela completa porque la documentalista narra fragmentos tan solo. Los capítulos de esta novela se van intercalando con los capítulos en donde el niño narra a partir de su fuga y esto es un aspecto magistral de la obra *Desierto Sonoro* porque es como si las dos narraciones se hicieran una. De pronto, la narración de *las elegías* es la narración de los niños perdidos y de los *hijos* perdidos. El niño Pluma ligera se lleva a la aventura el libro de su madre porque sabe que será como una guía en su viaje, sólo que él espera que el libro le diga qué hacer ante cualquier situación, algo que por supuesto no ocurre. Entonces el niño asume esa ficción como posibilidad y se deja llevar por el goce de la lectura que de una u otra manera influye en su toma de decisiones y lo lleva hasta el vagón abandonado que es el lugar donde ocurre el encuentro. Como puede verse el encuentro es muy grato para los niños y se reciben con sonrisas. Para los niños perdidos es importante ver a seres humanos que sean como ellos pues durante su trayecto han sido acompañados por adultos ─llamados "coyotes"[34] o "El hombre al mando" ─ mientras que para los niños recién perdidos el encuentro significa que han conseguido el objetivo de su viaje, encontrar a los niños perdidos. Fácil sería decir que así deberían ocurrir los encuentros entre los unos y los otros, pero no se generaría esa sensibilidad ni esa conclusión por parte de los lectores. En la narración, el "reconocimiento" no se da de forma inmediata, a todos los niños les cuesta un rato reconocerse y reconocer a los otros.

En *Sí mismo como otro* Ricoeur examina la naturaleza de la identidad personal y la comprensión que tenemos de nosotros mismos como seres humanos. Ricoeur argumenta que la identidad personal es fundamentalmente narrativa: construimos

[34] En América Latina es muy común emplear el término "coyote" o "pollero" para referirse a las personas que se encargan de acompañar y cruzar la frontera a migrantes indocumentados a cambio de una remuneración. La documentóloga se refiere a estos como "coyotes", mientras que, en la novela *Las elegías* se les refiere como "El hombre al mando".

nuestras identidades a través de la narración de las experiencias y la interpretación que hacemos de ellas. En este sentido, la identidad no es algo que simplemente poseamos sino algo que construimos y reconstruimos continuamente a través de la narración y por supuesto del tiempo. Además, la identidad personal no es algo que se posee de forma aislada, sino que está en relación con los demás y con el mundo. En otras palabras, la identidad personal está siempre en dialogo con el otro y es moldeada por nuestra relación con los demás. Por si fuera poco, la identidad personal está continuamente en proceso de cambio y transformación, por tanto, tiene una naturaleza evolutiva. Esta complejidad de la identidad personal está presente en las narraciones. En la cita puede verse como este cambio de enfoque coincide también con un cambio de voz narrativa, inicia en tercera persona y se intercala con la narración del niño que, está dirigida a su hermana, *tú, Memphis*. La niña, a su vez, dice la palabra "Gerónimooo", nombre que recientemente ha aprendido de su padre pues "Gerónimo" es el último sobreviviente de la tribu Chiricahua que investiga el documentólogo. Por lo que enunciar este nombre es muy relevante en la narración pues Gerónimo es un símbolo de resistencia para su tribu. Claro está que la niña no tiene asumido el significado del personaje hecho mito, pero los lectores sí porque lo han leído ya, líneas antes cuando la documentalista explica el trabajo de su esposo que consiste en

> Grabar los sonidos que ahora, en el presente, se escuchan en ciertos lugares por los que una vez caminaron, hablaron y cantaron Gerónimo y los otros apaches que pelearon junto a él. De algún modo está intentando capturar su presencia pasada en el mundo, y hacerla audible a pesar de su ausencia actual (2019, 180)

Los lectores no llegan a saber si la investigación del documentólogo finaliza con el viaje pues la familia se desintegra y no hay un cierre sobre su trabajo. Apenas a grandes

rasgos se sabe cuál es el objetivo de su trabajo. Pero es relevante para el sentido total de la novela porque permite contrastar la investigación de su esposa que es actual, inestable y urgente con la de él que es histórica, estable y viable a su archivación. La llama incluso "inventario de ecos" porque es un archivo que invita a mirar hacia el pasado, a entender la historia de la última tribu que resistió a la expulsión impuesta por la modernidad en Estados Unidos. La imagen de Gerónimo deviene en la enunciación de la niña. En este paralelismo entre un trabajo y otro, el trabajo del documentólogo y la documentalista se evidencia también los retornos y el juego de la imagen como simulacro. En "Cuando las imágenes tocan lo real" Didi-Huberman se pregunta "¿No deberíamos reconocer, en cada documento de la barbarie algo así como un documento de la cultura que muestra no la historia propiamente dicha, sino una posibilidad de arqueología crítica y dialéctica?" (4, 2018) y justamente es esto lo que consigue la novela de Luiselli hacer una lectura interpretativa retrospectiva y prospectiva de los sucesos que se erigieron en el paso de América del Norte, que de alguna manera también construyen su presente, sólo que la novela recuerda constantemente a su lector que en esos desplazamientos lo que se relegan son vidas. Por ello se retoma el texto de Ricoeur porque los niños reconocen a los otros como sí mismos, no tienen que darse una explicación sobre su encuentro ─como lo harían los adultos─ al contrario, ellos se reciben y se organizan en conjunto. En las últimas líneas de la cita de Luiselli, una vez que los niños "han saciado" su sed vuelven a la góndola y afuera el ambiente se torna hostil. La naturaleza muestra su crudeza que es una metáfora de cómo el exterior es hostil para esos niños[35].

[35] Como en la canción de David Bowie el exterior se torna peligroso porque el astronauta se pierde en el espacio "Ground Control to Major Tom / your circuit's dead, there's something wrong/ Can you hear me, Major Tom? / Can you herme, Major Tom? […] Here am I floating 'round my tin can / Far above the moon / planet Earth is blue / and there's nothing I can do" (1969).

El eco, que ha sido otra figura recurrente, sobre todo en esta novela, es una figura relevante para comentar. Se sabe que es un fenómeno acústico que ocurre cuando un sonido se refleja en una superficie y vuelve hacia el oyente después de un breve tiempo. El eco se produce cuando el sonido choca en una superficie sólida, en el caso de la escena de los niños ocurre dentro del vagón del tren. La palabra viaja hasta el lugar de los niños perdidos y es rebotada a los hijos como si fuera un juego, la palabra va y viene entre el grupo y el par. La palabra comprueba que son reales. Que lo que están viviendo no es un hecho producto de su imaginación, sino su realidad, de manera similar ocurre con *El camino* y las preguntas retóricas que se hace Mina o la respuesta inaudita de Matilda "Nadie me verá llorar". En *Desierto* ─más allá de la explicación previa que se dio sobre la importancia del nombre Gerónimo─ es un gesto fascinante de la novela retomar la figura del eco que justamente aparece en el génesis de la literatura, particularmente en el mito de Narciso. No sólo la imagen del joven se refleja en el río y es inaprensible, también el eco de sus preguntas es inaprensible y resonante. Narciso no obtiene respuestas a sus preguntas, éstas sólo devienen, de igual manera la documentalista y los niños, Matilda y Mina no obtienen respuestas, su enunciación es producida y retornada. En *Nadie me verá llorar* ocurre de esta manera:

> En 1908, cuando Joaquín fotografió a Matilda por primera vez, nunca se imaginó que algún día la volvería a ver, nunca se imaginó que la vida de Matilda llegaría a ser la clave de su propia vida. ¿Qué pasó entonces, Matilda ¿Qué nos pasó? Aún las preguntas alcanzan a sorprenderlo (1999, 122)

Estas preguntas quedan sin respuesta en el texto porque se busca que sea el lector quien las responda según su lectura e interpretación. Por lo anterior, la propuesta de leer estos textos prestando atención a la imagen-simulacro y a la repetición permite una interpretación más rica. Hay que recordar que el texto de Deleuze *Cultura y Simulacro*

sostiene que el hombre vive en una sociedad saturada de imágenes y representaciones que se asumen como real a pesar de que cada vez más, la realidad está mediatizada. En este contexto, el simulacro se refiere a una copia o representación de algo que no tiene un modelo real, sino que se perpetua a sí misma como una realidad independiente. Al no haber un original se construye una realidad que parece ser autónoma y auténtica, aunque en realidad sea una ficción. Esta ficción se produce mediante la repetición constante de imágenes -y enunciados- que se superponen creando una especie de bucle de signos y significados. La repetición, entonces, es un proceso constante en la filosofía de Deleuze pues es esencial para producir la diferencia y la novedad. No se trata de una simple reproducción sinfín, sino de un movimiento creativo que evidencia las variaciones y transformaciones en cada repetición. La imagen en las novelas se repite más de una vez porque, aunque crean un sentido de familiaridad o de *deja vu*, producen a su vez el sentido de desenfoque que lleva al lector a cuestionar qué se está asumiendo como realidad y, si no es que, en realidad, se esté asumiendo como verdad el proceso creativo de la ficción. De modo que los tres textos cumplen con la metaficción cabalmente

> Es cierto que la experiencia de leer una metaficción es muy diferente. Por ello cabe señalar unas características constantes que parecen producir esta experiencia tan peculiar. Digamos que se destacan tres elementos fundamentales en la metaficción 1) mostrar una naturaleza autoconsciente, en cuanto al procedimiento de su creación o con respecto a su existencia como texto; 2) hacer un comentario critico-literario, sea implícito o explicito; y 3) provocar una participación del lector que se diferencia esencialmente de la de un lector frente a una ficción (1982, 129-130).

En fin, el simulacro de la imagen permite todas estas intervenciones y conexiones que quedan a cargo del lector. Puede concluirse entonces que, la metaficción y la intertextualidad sí son marcos narrativos determinados porque tienen una intención estética. Es lógico que las novelas no expliquen los vínculos entre unos textos y otros porque eso sería dejarle poco lugar al lector para su intervención. Pero, no es que el lector

pueda libremente vincular estas novelas con cualesquiera otras novelas. Las referencias intertextuales están plenamente delimitadas porque el dialogo que se busca es uno. Por otro lado, las tres novelas cumplen muy bien con su función metatextual, no sólo respecto a ¿Cómo se elabora un texto literario? Sino sobre ¿Cómo se aprovecha el lenguaje fotográfico en la narración? Y se aprovecha para mostrar la paradoja del tiempo y la necesidad de hablar desde ese espacio que se produce en la paradoja, donde se gesta la denuncia. Esta no tiene que ser tan explícita, tan sólo performativa. La imagen simulacro es una posibilidad de intervención e interpretación. Se cierra la idea con una cita de Didi-Huberman:

> Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios ─fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos─ que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar […] En esto, pues, la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado […] arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta […] Arde por la destrucción, por el incendio que casi la pulveriza […] Arde por el resplandor, es decir, por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse […] Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo (2018, 8-9)

Abordar el tema fotográfico desde el concepto de simulacro fue muy significativo porque se evitó un análisis de tipo semiótico y se propuso, en cambio, habilitar la propia estrategia narrativa del texto que vincula denuncia con urgencia. Las novelas no utilizan a la fotografía de forma selectiva y sesgada, por el contrario, le ofrecen al lector una técnica narrativa y estética que es crítica y participativa y que permite innovadoras formas de percepción frente a lo que se narra. La imagen en las novelas atraviesa tiempos anacrónicos como dice Didi-Huberman que permiten al lector cuestionarse sobre la distancia que ocupa al intervenir la imagen y pensar ¿Cómo se está produciendo esa imagen? Las novelas le permiten al lector aproximarse a una imagen que permite potencializar los lugares indeterminados y los determinados para potenciar la respuesta emocional, intelectual y sensorial del lector al enfrentarse al texto.

# Capítulo 6: "Estética del efecto" en *Desierto Sonoro, Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago*

## Resumen de capítulo

En este capítulo final se busca comprender cómo se construye el sentido en estas novelas y cómo el "ensamblaje de sentido" propuesto por estas afecta la participación del lector. Se expone cuáles son las estructuras apelativas seleccionadas y destacadas en las novelas, y qué se consigue al priorizarlas. Para abordar estas cuestiones, se examina primero el estilo literario, la organización de los capítulos, los títulos y los paratextos, así como el uso de la intertextualidad y la integración de diversos medios. Tambien se analiza el diálogo entre estos. En segundo lugar, se destaca el dilema común a las tres novelas ¿Cómo se recupera la voz y la agencia de aquellos que han sido silenciados, desplazados o confinados? Para responder a esta cuestión la última sección del capítulo se enfoca en demostrar cómo las novelas restituyen la agencia de sus narradoras, quienes se esfuerzan por reconocer y contrarrestar los discursos de poder que las subordinan, ofreciendo nuevas vías de intermediación que permiten recuperar su capacidad de acción. Así se convierten en voces que contrarrestan el "silenciamiento" al que fueron sometidas.

## 6.1 El lector implícito y las estructuras apelativas

Para iniciar con el análisis de este capítulo es necesario retomar las categorías que por extenso se explicaron en el capítulo III, apartado 3.1 "Concreción y reconstrucción", en ese momento se ofreció un gran desarrollo sobre la importancia que tienen las estéticas de la recepción en los estudios literarios y su enfoque en el proceso fenomenológico de lectura. Allí se explicó que una de las categorías útiles para comprender cómo se elabora el sentido de un texto y cómo se produce su efecto estético es a través del "lector

implícito", propuesta por Wolfgang Iser en *El acto de leer*. En este mismo texto, Iser aborda la utilidad de "los espacios vacíos" en los textos de ficción como una estructura esencial para conseguir el "ensamblaje de sentido" y la participación constante del lector. ¿A qué, particularmente, se refiere la categoría de "lector implícito"? Según Iser, el lector implícito es la entidad creada en la interacción entre el texto y el lector real. Se trata de un constructo dinámico que surge en el proceso de lectura. Este lector implícito se va configurando a medida que el lector real interactúa con el texto ¿Cómo se da esta interacción? Cuando el lector llena los espacios vacíos de la obra.

> […] Una descripción de la interacción entre texto y lector debe ser referida en primer lugar a los procesos constitutivos, en donde el texto se experimenta en la lectura. Tal experiencia es siempre previa a todo significado atribuido a las obras literarias, puesto que aquel se fundamenta en estas. El hecho de descifrar el significado supone despertar la conciencia de los actos de los que brotan nuestros juicios sobre el arte y cuyo descubrimiento radica en su experiencia. Caracteriza la naturaleza del efecto estético el rasgo de que este no se deja fijar en lo existente. Aún más, quizá el uso lingüístico de lo "estético" expresa un aprieto del habla discursiva; hay que considerarlo más como la descripción de una oquedad propia del habla que como una determinada característica (1987, 62).

En otras palabras, Iser argumenta que la significación de un texto literario no está completamente determinada ni por el autor ni por el lector real, sino que se desarrolla en la relación entre texto y lector. El lector implícito surge en la interpretación activa del lector real y desempeña un papel decisivo en la comprensión de la obra. De modo que un análisis desde *Las estéticas* pone principal atención a la participación del lector en la creación de sentido pues se involucran expectativas, experiencias, conocimientos previos y perspectivas individuales. En este mismo sentido se puede pensar en la noción de "autor implícito" que, aunque Iser no lo haya formulado explícitamente puede entenderse en

relación con que la comprensión de una obra no se limita exclusivamente a la intención del autor real, sino que implica la participación interpretativa del lector. Pero, para que esto ocurra, el texto debe prefigurar ─al menos─ los siguientes elementos, primero es necesario que exista una estructura apelativa que, como se ha referido en otro momento, engloba aquellos elementos textuales y extratextuales que sirven para aprehender la atención del lector y encaminar su participación (1987, 52). En segundo lugar, está la implementación de espacios vacíos y en tercer lugar la concretización. En el siguiente punto se explicará cómo se da este proceso en las novelas pariendo de la estructura apelativa de las novelas.

¿Cómo se construye la estructura apelativa de un texto literario según las estéticas de la recepción? La estructura apelativa de un texto literario se refiere a la manera en que el autor invita o desafía al lector a participar activamente en la interpretación; esta estructura permite que tanto autor y lector implícito se comuniquen mediante el proceso de lectura y hagan detonar las apelaciones del texto, de modo que la obra se ponga en funcionamiento. Este proceso involucra al lector pues lo obliga a que participe en la creación de significados de la obra ─a diferencia de otras teorías[36] en las que no se consideraba el proceso fenomenológico de la lectura─. Las apelaciones, por supuesto pueden manifestarse de diversas maneras, y su comprensión es necesaria para la interpretación de la obra. En el análisis de este capítulo se revisará cuáles son las estructuras apelativas que cada novela posee y porqué han sido elegidas. Las estructuras

[36] Hay algunas teorías literarias que no toman en cuenta la participación del lector y consideran que el significado de un texto es inherente a él mismo y que el papel del lector es recibir o descifrar ese significado preestablecido. Ejemplo de estas son el estructuralismo y el formalismo. Sin embargo, de esta última corriente hay que considerar que dejó a la teoría literaria importantes elementos de análisis en los que hay que poner atención.

de las tres novelas son, por supuesto, muy distintas, pero, esa elección de estructuras privilegia y promueve la integración de ciertos sentidos. Por ejemplo, en el caso de *Desierto Sonoro* hacer uso de dos voces narrativas que no sólo interpretan "la realidad" sino los archivos de los que disponen sitúan en perspectiva dos tipos de narración bien distintos que generan un contraste y un choque mayor en la interpretación de la novela. La narración de la documentalista es crítica, académica, cuidada y lógica, mientras que la narración de su hijo es completamente empírica e imitativa, él interpreta las situaciones familiares que vive con un vocabulario reducido y a la vez emula ese lenguaje formal de sus padres. Además, relaciona su mundo con canciones o textos que han sido leídos por su madre y que él ha recibido de forma indirecta. Estructuralmente en la novela hay una división latente, la primera parte narrada por "la especialista"[37] y la segunda narrada por "el niño". Esta misma estructura de contraste se proyecta en las otras novelas. En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, es opuesta la opinión del médico Oligochea respecto a la condición de Matilda de la opinión que tiene Buitrago sobre esta mujer. Y, por supuesto, Matilda es el personaje que responde a estas dos perspectivas, pues, nadie más que ella puede recuperar la voz de su propia narración y la novela presenta justamente ese dilema ¿Cómo recuperar la voz de los que han sido silenciados, desplazados, encerrados? ¿No es, acaso este, el dilema de las tres novelas?

En *El camino de Santiago*, aunque la voz narrativa que inicia la novela le pertenece a Mina y es ella quien relata en primera persona su vida, hay una segunda voz

[37] Aunque hay múltiples referencias que sustentan a la narradora como especialista es pertinente resaltar también el porqué está interesada en el conflicto migrante y es que hay una fuerte perceptibilidad hacia el tema migratorio porque su papel de madre le permite sensibilizarse con las infancias desde otro lugar. La documentalista no sólo está interesada en la migración infantil como académica sino como mujer y madre de dos hijos. Piensa en las pocas posibilidades de sobrevivir que tendrían sus hijos si fueran ellos los niños que atraviesan el desierto en búsqueda de una vida mejor.

que a modo de diálogo le responde y la cuestiona todo el tiempo. Ya se explicó en el capítulo anterior que no es fortuito que sea una voz masculina la que cuestiona, modifica, anula y finalmente silencia la voz femenina. Por tanto, el estructurar dos voces narrativas en las novelas permite obtener *perspectivas múltiples* sobre los personajes y sobre el conflicto narrado. También permite generar una *estructura de contraste y comparación* al tener dos puntos de vista diferentes o incluso opuestos sobre los mismos eventos. Esta es una estructura abierta al lector para que sea él quien evalúe ambas narraciones y decida con cuál quedarse, o bien, para que reconstruya una versión propia resultado de la interpretación que hace de las otras. Otro de los beneficios que se obtiene al estructurar el texto de esta manera es que se aporta *complejidad emocional* a la narración. Al tener narradores distintos, se pueden contrastar las interacciones de los personajes y obtener, por tanto, visiones más precisas de las emociones, pulsiones y acciones de los personajes. Además, con ello se garantiza el compromiso del lector ya que al ir alternando entre los puntos de vista de los narradores cada uno aporta información diferente sobre los eventos ocurridos y esto pone al lector en un lugar de árbitro ya que intentará reconstruir la veracidad de cada narrador.

Existen otras formas que manifiestan esa estructura apelativa del texto literario y que se irán explicando en las próximas líneas. Pero ¿Cuáles son? ¿Qué formas y qué estructuras han elegido las novelas? ¿Qué se obtiene y qué se privilegia al elegir determinadas estructuras? Algunas formas que hacen falta mirar en las novelas son su estilo literario, la distribución de sus capítulos, sus títulos y sus paratextos, el uso de la intertextualidad, el uso de distintos medios, el diálogo mismo que se genera con esos otros textos y/o medios y, finalmente, los “espacios vacíos”. Se revisará cada una de estas estructuras apelativas a continuación

*El estilo*

Según John Middleton Murry el estilo literario refleja la esencia misma del escritor, su visión del mundo y su manera de expresar la realidad. El estilo es una manifestación directa de la personalidad del autor, su sensibilidad y su experiencia de vida. Los buenos escritores no son sólo grandes maestros en el uso del lenguaje, sino que poseen una profunda comprensión de la experiencia humana y tienen la capacidad de transmitirla mediante su escritura. En su texto *El estilo literario* (1975) Murry evalúa varias acepciones de estilo y prefiere explicarlo como una manera individual de sentir que es necesaria en todas las producciones literarias de un autor (22, 1975). También, explica que es distinto el estilo que se maneja en la poesía y en la prosa pues en esta última debe haber una descripción más objetiva, lúdica y racional, mientras que, en la otra, se tiende más a la abstracción y a eludir significados inherentes. Murry enfatiza la importancia de la autenticidad y la sinceridad como parte del estilo literario de un autor, argumentando que un buen estilo no puede ser limitado, artificial ni imitación de otro, sino reflejo de su voz única. Además, defiende que el estilo de un autor debe estar en sintonía con el contenido y tema de su obra y evocar una respuesta emocional o intelectual en el lector.

En esta misma línea, Helena Beristáin en su muy citado *Diccionario de Retórica y Poética* (2010) define "estilo" en términos de "desautomatización", concepto usado por los formalistas rusos. Aquí, Pimentel defiende que:

> La estrategia para efectuar la desautomatización consiste, por una parte, en lograr la singularización de los objetos al asociarlos con otros de manera inhabitual y, por otra parte, en oscurecer la forma, haciéndola una forma obstruyente que opera sobre el receptor prolongando el tiempo de la percepción del mensaje, y con ello, dilatando también el tiempo del goce artístico […] los procedimientos de desautomatización frecuentados por un artista (en poesía o en relatos) señalarían al lector , por una parte, las marcas constantes de su estilo

> personal: por otra, su modo de asumir como propios ─para luego transgredirlos─ la tradición y el metatexto de sus contemporáneos, y además, las características que le agradan o le desagradan en él, mismas que le permitirán describir y comentar críticamente ese estilo (134-135, 2010).

La definición de Pimentel destaca la importancia de la desautomatización en la literatura no sólo como un rasgo inherente de los textos estéticos, sino como evidencia del estilo del autor que genera un impacto en el receptor. La desautomatización se logra mediante la singularización de los objetos y la complejidad de la forma que permite o bien prolongar la experiencia o posponer el esclarecimiento de la forma. La definición de Pimentel ─a diferencia de la opinión de Murry─ es que los procedimientos de desautomatización que llevan a cabo los autores de un texto literario son un mecanismo para señalarle al lector su estilo personal y su relación con la tradición literaria y con los textos de sus contemporáneos. Esto evidencia que el escritor no sólo busca expresarse de manera única sino también dialogar con su herencia literaria sea para apelarla o afrentarla[38]. De modo que el lector puede identificar y analizar las marcas distintivas del estilo del autor, así como su actitud hacia la tradición y otros textos[39], lo que le permite comprender y analizar críticamente la obra en cuestión.

[38] Esta cuestión la reservo para hablar de la intermedialidad que hay en las obras. ¿Con qué textos sí busca mantener un diálogo? ¿Con qué textos no?

[39] Por "otros textos" me refiero al caso específico de *Desierto Sonoro*. La novela utiliza muchos recursos de la cultura popular como canciones, refranes, oraciones, espectaculares que claramente marcan la atención de la narradora a ese "mundo exterior" que es bullicioso y muy plural, característica de la posmodernidad en donde hay multiplicidad de identidades, puntos de vista y expresiones culturales. En donde no hay una verdad o realidad sino múltiples realidades subjetivas y singularidades contextualmente construidas. También son marcas que intencionalmente reelabora la autora para garantizar su estilo, ella esuna escritora que experimenta mucho con la forma del fragmento.

El estilo literario y la obra de Valeria Luiselli ha recibido elogios de la crítica por su forma distintiva de narrar. A lo largo de su carrera, ha sido reconocida por su capacidad para explorar temas tan urgentes como la migración, la identidad, el lenguaje y la memoria a través de narrativas que no sólo con auténticas por su capacidad imaginativa sino por su experimentación formal. La crítica literaria ha elogiado especialmente su habilidad para entrelazar múltiples voces, perspectivas y formas narrativas en sus obras. Su prosa es elogiada por maniobrar las convenciones narrativas tradicionales y ha sido incuestionable su capacidad para abordar temas políticos y sociales actuales de una manera reflexiva y conmovedora apoyándose de sus personajes construidos con humanidad y empatía. En una nota publicada por la *Revista Nexos* titulada "La lupa críticaal leer autoras (o lo que nos trajo el *Goodreadsgate*)" (2020) escrita por Ana de Anda serevisa el título de *Desierto Sonoro* partiendo de las siguientes preguntas:

> ¿Cómo criticar las obras políticamente correctas, que, en este caso, se atreven a denunciar temas tan delicados como la migración centroamericana o el abuso infantil, a la luz de las terribles políticas migratorias estadounidenses? ¿Cómo cuestionar y expresar rechazo ante un texto que no sólo se atreve a esa denuncia, sino que además fue escrito por una mujer mexicana en suelo gringo? (s/n, 2020)

Estos cuestionamientos surgen en el marco de los comentarios tanto negativos como positivos que la novela recibió por parte de sus lectores, De Anda se cuestiona también si el éxito de Luiselli se ha visto beneficiado por la creciente aparición de obras escritas por mujeres

> Este auge en la publicación de la escritura de mujeres se ha visto acompañado del éxito de la narrativa de la violencia y de la hibridez de géneros literarios. Y aunque ninguno de estos aspectos es nuevo, parece que dictan los parámetros de producción y consumo de literatura hoy en día. Esto no es

> necesariamente malo. Al contrario. Si durante las décadas anteriores, por no decir centurias, hemos sido educadas por un canon de lecturas muy cerrado y sumamente patriarcal es natural que los gustos de inclinen hacia otras opciones que van más allá de escrituras en donde las mujeres son musas […] (2020)

De hecho, el estilo de la autora en cuanto a un modo de narrar desde el fragmento puede verse en otros títulos como *Los ingrávidos* y en ambos son evidentes dos cosas. Uno, que a la autora le interesa recuperar, restituir, rescriturar aquellas voces calladas ─en *Desierto* los niños migrantes, en *Los ingrávidos* la voz de Gilberto Owen, poeta de la generación de Los Contemporáneos─ y, dos, que desestabiliza la estructura formal de sus textos a partir de la escritura del fragmento y la interrupción constante de otras voces, lo cual lleva al lector a cuestionarse sobre lo que está leyendo ¿es un relato? ¿una memoria? ¿son fragmentos? Con esto se concluye que el estilo de Luiselli se caracteriza por el uso de material textual ajeno a la literatura que invita a su lector a detenerse y plantearse preguntas sobre lo que está leyendo para así responder qué es o qué produce esa falta de especificidad y mezcolanza en su estructura formal. En realidad, el texto es una estrategia para relatar lo que es difícil de contar y en parte responder a las nuevas dinámicas del mercado editorial donde se favorece la circulación de obras fragmentadas y que abordan temas de marginación y violencia desde la promulgación de nuevas sensibilidades.

Cristina Rivera Garza es, a diferencia de Luiselli, una escritora ya consagrada. Sus textos han estado cuatro décadas en circulación en el país y se caracterizan por su exploración en temas sociales y políticos, su lenguaje poético, la experimentación formal y la exploración de la identidad y la subjetividad en sus personajes. Sus obras abordan temas como la violencia de género y la violencia sistemática, la identidad cultural y la marginación con una gran sensibilidad y una perspectiva crítica pues su narrativa tiene

como antecedente un sólido análisis debido a su formación como socióloga e investigadora. En cuanto a su lenguaje innovador y poético Rivera Garza es bien conocida por su habilidad para jugar con el lenguaje de maneras creativas e inesperadas, su escritura es rica en metáforas, imágenes evocadoras y cuenta con un buen ritmo lo que permite al lector sumergirse en una experiencia incluso sensorial. Tiende a desafiar las convenciones narrativas utilizando técnicas como la intertextualidad, la multiplicidad de voces y las narrativas multifacéticas. Sus personajes no sólo exploran la naturaleza de la identidad y de la subjetividad sino la manera en cómo estas se ven afectadas por el poder, la violencia y las estructuras sociales. Con esto consigue personajes que llegan al punto de ser incoherentes, pero esa incoherencia es una respuesta creativa al poder. Aunque estas dos escritoras no forman parte de una misma generación sí se consideran parte de una misma propuesta. Son un grupo de mujeres que con su escritura ha conseguido reivindicar a las mujeres relegadas del boom. Así lo sugiere Berna González en "Las escritoras latinoamericanas reafirman su espacio con historias sórdidas, feroces e impúdicas" (*El país*, 2023) en donde señala lo qué es lo que une a estas mujeres escritoras:

> Hay quien lo llama el *boom* de latinoamericanas, una especia de espejo o de revancha décadas después del boom protagonizado por hombres como García Márquez, Vargas Llosa y otros autores de la agencia de Carmen Balcells. La mayoría de sus integrantes rechaza llamarlo *boom*, sin embargo, precisamente para no seguir caminos ya trazados de imitación. Pero más allá de etiquetas, la eclosión de autoras latinoamericanas que ahora son buscadas y bien recibidas en todo el mundo marca ya a nuevas generaciones de mujeres que no sólo están unidad por la lengua (el español) y el origen (América Latina), sino por temáticas que han roto los clichés que las limitaban (2023).

Violencia, maternidad, cuerpo, exilio, desplazamiento son algunos de los temas que estas mujeres abordan en su narrativa desde una propuesta que abraza la sensibilidad y no por

ello deja de ser una literatura seria, sórdida y metaliteraria. Son autoras que están emergiendo ahora con fuerza y con miradas tan jóvenes, con una escritura arriesgada que reclama su espacio, que desvela lo que había permanecido oculto dentro del canon masculino. Berna González recupera la opinión de Guadalupe Nettel al respecto de la emergencia de las autoras latinas

> Esto no es una moda, sino un cambio en la forma de ver la literatura, por fin la crítica entiende que una mujer que escribe y es talentosa no es una excepción, como antes se pensaba […] y está pasando en un momento en que los roles de género y sus estereotipos también se están poniendo en cuestión. Hay una rebeldía contra los géneros y contra muchas etiquetas en las que ya no creemos (2023)

Nettel resalta un asunto igual de relevante que la emergencia de estas escrituras y esto es el reconocimiento del talento de las mujeres escritoras y el cambio de percepción que esto ha producido en la literatura latinoamericana que ha arrojado ya su etiqueta de realismo mágico. Esto implica una evolución importante en la historia de la literatura escrita en español pues reconoce que las mujeres tienen un lugar legítimo y valioso y promueve reflexiones en torno a los roles de género y los estereotipos asociados y, aunque no es tema de este análisis sería interesante profundizar si efectivamente este cambio en la percepción de la literatura beneficia a las mujeres escritoras ¿Están recibiendo más oportunidades de publicación y reconocimiento crítico? ¿Se refleja este cambio en la representación de las mujeres en la academia? ¿y en los premios? En una sola pregunta ¿Este fenómeno será lo suficientemente fuerte para cambiar la historia de la literatura latinoamericana o el cambio sólo es evidente en la industria editorial?

El caso de Laurent Kullick es distinto al de las anteriores porque es una autora con poca obra publicada y por tanto poco estudiada. Esta escritora tiene un estilo literario que

se caracteriza por una prosa cuidadosamente elaborada, por explorar temas existenciales más que sociales y por prestar especial atención al desarrollo de la psicología de sus personajes. Lo anterior es evidente en las luchas internas que sufren sus protagonistas y la complejidad de las emociones que experimentan a lo largo de la trama. Es también característico en su prosa las descripciones detalladas y el abordaje de temas como la pérdida, la identidad y la memoria. Su obra tiene un compromiso profundo con el lenguaje y es difícil de encasillar pues posee una narrativa única con una interesante capacidad para abordar temas que perturban. En el artículo "Auge no *boom* de escritoras en América Latina" Niza Rivera señala que esta nueva narrativa de mujeres hispanoamericanas coincide en las temáticas ya mencionadas líneas arriba, violencia y migración, y otra que es igual de relevante, el tema de la salud mental.

> Añadiría la salud mental en ficciones y no ficciones, con personajes que viven con alguna situación y no saben cómo vivir con una enfermedad, pero la afrontan, y que a su vez va de la mano con el tema de identidad. Curiosamente pienso que todos esos ejes se interconectan. (Revista proceso, 2022)

Aunque Laurent Kullick nunca mencionó de manera explícita el tema de la salud mental en su obra, sí que es un tema que la atraviesa, particularmente, porque tiene la capacidad de mostrarnos aquello que es difícil ver porque se prefiere ignorar. Por otro lado, la ausencia de referencias temporales se justifica mediante la reflexión sobre la subjetividad en la narrativa y la capacidad de recuperar su voz a través de la memoria. Es decir, la narradora cuenta "su historia" pero no hay nada de lo que esté completamente segura por las interferencias de Santiago. Por tanto, hay una falta de cohesión en la estructura que simula la memoria de la narradora quien lucha por recordar, detallar la información y que su recuerdo le pertenezca sólo a ella, sin embargo, sólo consigue mostrar la fragmentación del recuerdo. Esta falta de cohesión promueve mayor

involucramiento por parte del lector pues queda en él reconstruir la historia de Mina. Es una obra en la que se redefine la manera de narrar una historia personal, utilizando la no linealidad, la fragmentación y la incertidumbre para representar la idea de una memoria imperfecta, desordenada y caótica. La obra experimenta una transformación narrativa al crear secuencias nuevas en las que, una y otra vez se superponen los recuerdos y sus interpretaciones, se entremezclan y se confunden lo que genera una extrañeza singular.

*Modos de narrar*

Las novelas son muy distintas en cuanto a su modo de contar la historia. Por ejemplo, en *Nadie me verá llorar* el registro lingüístico del personaje Eduardo Oligochea es muy distinto al de Matilda, esto porque Oligochea es un médico. Su discurso es formal, serio y racional y utiliza muchos términos provenientes de la psiquiatría. En cambio, el personaje de Matilda tiene un habla del lenguaje popular y, conforme avanza la novela, es evidente el cambio en su escritura que se vuelve menos lúcida. Esta diferencia entre un personaje y otro permite que se genere empatía hacia Matilda pues está en total desventaja frente a su médico.

En *Desierto Sonoro* son muy distintos las formas de narrar que tiene cada personaje. Por ejemplo, la documentalista presenta en su narración ordenamiento, sentido, coherencia y una aprehensión avanzada de los medios que utiliza, el niño, en cambio, tiene una narración muy acelerada y desordenada. Su registro lingüístico es peculiar pues transita entre la imitación -─cuando intenta hablar con propiedad y articular mensajes con un lenguaje técnico como es de sus padres─, y su habla real cuando comete errores en sus explicaciones o le hace falta vocabulario para explicarse. Finalmente, la niña Memphis posee un habla muy elemental, hay apenas el registro de algunos sonidos básicos como onomatopeyas, que además están en inglés y en español pues está creciendo en un contexto bilingüe. Esto hace que el lector implícito se vincule desde un lugar distinto con

cada narrador y que al tener las tres versiones sea quien complete la narración. El aporte de los niños narradores a la novela parece menor, pero en realidad es muy significativo porque incorpora la parte sensible, corporal, inocente e ingenua al conflicto.

En *El camino de Santiago*, Mina intenta ser la única narradora y comienza su historia en primera persona, luego ese "yo" se desdobla y aparece otro narrador que en segunda persona dialoga con Mina y cuenta el relato desde otra visión, una versión cruda que interviene a la narración original. Este otro narrador realiza comentarios hacia la protagonista, la juzga, la corrige y le distorsiona su realidad. Su crítica es tal que llega a censurarla. Hay momentos en que la narración parece ser la historia de Santiago, sin embargo, Mina recupera la voz, aunque cada vez con menos fuerza. Esto hace que el lector sospeche de una alteración psicológica del personaje. Mina refleja en su habla inseguridad y miedo, mientras que Santiago dominio y poder, lo cual orienta al lector a sentir compasión por el personaje de Mina y querer ser parte de la expulsión de Santiago.

*El punto de vista narrativo*

En cuanto al siguiente punto, en la teoría literaria el "punto de vista narrativo" se refiere a la perspectiva desde la cual se cuenta la historia. Es la posición o el enfoque adoptado por el narrador para presentar los eventos y a los personajes de la historia. Helena Beristain lo explica a través de Genette y Tomachevski

> Se ha llamado perspectiva, visión […] o punto de vista narrativo a la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia. Genette, desarrollando ideas ya apuntadas por Tomachevski en su *Temática* desglosa esta relación en tres aspectos:
>
> a) distancia temporal entre el narrador y lo hechos relatados

> b) Focalización, es decir, ubicación de la mirada que observó los hechos, que puede no ser el narrador […] una de cuyas características consiste en poseer un saber total o parcial respecto a los hechos relatados, lo que proviene de la circunstancia de que él es un observador y la información que procura contiene su propio punto de vista
> c) Voz o persona del narrador, del sujeto de la enunciación, que, cuando se aparta de la mirada, ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación (356, 2010)

Este punto de vista influye en cómo se revela la trama, qué información se presenta y desde dónde se construyen y cómo evolucionan los personajes. Si bien el texto literario como una obra completa asume y produce una cierta temática y unidad, cada personaje participa en la historia de manera distinta. Hay personajes que también son narradores y que relatan en primera, segunda o en tercera persona ─*homodiegéticos*, por ejemplo, la documentalista y su hijo─. Esto afecta la relación del lector con la historia ya que se influye mucho en cómo se involucra el lector real con la obra. En *Desierto Sonoro* la narradora principal es una madre-documentalista, cuyo nombre nunca se menciona, sólo su apodo Pluma Ligera, es quien va contando la historia personal de su familia con reflexiones sobre la crisis migratoria. Este enfoque en primera persona permite una inmersión en sus pensamientos y en sus experiencias, sobre todo por la vinculación de sus dos papeles, el de madre y el de investigadora; en ambos siente una gran preocupación por las infancias. La experiencia es mayor cuando su narración es completada después por la de su hijo, escrita en primera persona también, en donde describe la odisea que vivió con su hermana al perderse en el desierto. Pero, esa narración está interrumpida a la vez por la intralectura que el niño hace de la novela *Elegías para los niños perdidos*, un texto escrito en tercera persona que el niño lee con distancia y asombro y que se comentará más adelante porque funciona como un lugar de indeterminación. En *Nadie me verá llorar* el punto de vista narrativo es un artificio literario de reconstrucción. La

novela inicia con una pregunta "¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?" (Rivera Garza, 1999, 11) que inaugura la retrospección. Hay un narrador en tercera persona que desplaza al lector a través de recuerdos dispersos en los distintos capítulos que componen la novela. La narración no obedece a un orden lógico, sino que utiliza saltos temporales para construir la ficción basándose en recopilar datos históricos, libros, enciclopedias, fotografías, cartas, testimonios, archivos médicos, fragmentos de poemas que construyen una focalización variable. El narrador en tercera persona extradiegético cede la voz a los personajes a través de los diálogos. Esto hace posible lo que parecía imposible: si la historia hizo callar a los personajes marginados, la ficción les devuelve su voz ¿Cómo? Porque el narrador al recuperar los archivos reales le otorga a la novela historicidad sin marginar su porvenir ficticio. En *El camino de Santiago*, en cambio, hay una narradora en primera persona que cuenta los sucesos de su vida de forma cronológica, iniciando con su intento de suicidio a los 14 años, acto canónico mediante el cual otra voz se apodera de su interior, esta es la voz de Santiago ─que le habla a Mina "No se puede ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos del equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte" (18, 1999) ─ y que poco a poco toma la narración y se la apropia ─narrador metadiegético─. Ambos narradores dialogan los sucesos que atraviesa la protagonista desde perspectivas distintas, un personifica la visión masculina y otra la femenina. Santiago tiene un lenguaje lúdico, racional y juzgón, mientras que, la otra narradora tiene un lenguaje desordenado, débil y aparentemente irracional. Ella misma parece estar convencida de que Santiago es un narrador independiente a ella "si Santiago no fuera un ser independiente de mi cuerpo, de mi propia imaginación, ¿de dónde, entonces, saco yo estas historias?" (109) con lo que el personaje confirma su propia incapacidad para narrar sin la intervención de Santiago.

Los paratextos

En cuanto al siguiente punto, el título y sus demás paratextos serán, en principio descritos, y luego puestos en cuestionamiento. “Desierto sonoro” es un sintagma compuesto por un sustantivo y un adjetivo calificativo. Es un sintagma que refiere un oxímoron. Un desierto no se piensa nunca como sonoro pero la novela anticipa ya a su lector la multiplicidad de voces que intenta hacer escuchar. Estas voces son las de los niños migrantes. Sin embargo, el calificativo “sonoro” no refiere exclusivamente a las voces ─aunque sí las prioriza─, sino a los distintos sonidos que se catalogan en la novela, las canciones, las noticias en la radio, los ruidos ambientales, las onomatopeyas, los crujidos del vagón del tren y los ecos que, de una manera u otra, hacen resonancia con el debate migratorio y con la lucha por la integración familiar. Por tanto, el título es un enunciado urgente para exigir que lo que ocurre en el desierto sea escuchado. Sus epígrafes son los siguientes: “El archivo presupone un archivista, una mano que colecciona y clasifica” de Arlette Farge, una gran historiadora francesa que se ha distinguido por estudiar los comportamientos populares en el siglo XVIII y de esta obra ha sido tomado el epígrafe: *Le goût de l’archive* en este título se aborda la experiencia del historiador al trabajar con documentos archivísticos de modo que se reflexiona sobrela relación emocional que se establece con los materiales históricos y se cuestiona la interpretación y el significado que se les atribuye; es una obra que no privilegia la objetividad académica sino que resalta cómo la experiencia y las emociones del investigador están presentes en la interpretación de los documentos históricos. El otro epígrafe es “Partir es morir un poco. Llegar nunca es definitivo” de la *Oración del migrante*, un rezo que pertenece a la tradición oral y que es un reflejo de cómo se vive el catolicismo en América Latina. Es interesante pensar que la autora pone dos epígrafes de distinta índole en un mismo nivel, uno tomado de una investigación académica y otro de

la tradición popular. Esto ocurre, supongo, porque desde el inicio el texto literario le está anticipando al lector que los textos que componen la obra son puestos en un mismo nivel de interpretación y relevancia y que son recursos intertextuales a través de los cuales se busca darle voz a los diversos enfoques sobre un mismo tema, la migración. De hecho, en el artículo "Todo rezo esconde un miedo. Miedo y ritos en el proceso migratorio actual" (2013) se analizan los ritos que acompañan al proceso migratorio de México hacia los Estados unidos enfocándose en dos expresiones, las plegarias migratorias y los exvotos colocados en santuarios fronterizos. Es en este artículo donde se puntualiza lo siguiente

> Un rezo es una forma de rito, y éste tiene como finalidad comunicarse con lo sagrado; está dotado de un significado simbólico y en ocasiones construido por palabras; además mantiene una regularidad en su práctica y se transmite por tradición. Hay diferentes tipos de rito, por ejemplo, los *impetratorios*, cuya finalidad es obtener favores de un ser sagrado; el rezo y el exvoto pertenecen a esta forma de rito (s/p, 2013)

Ya se comentó líneas antes que la novela sí tiene un interés por recuperar la tradición oral ─cuando Memphis narra─ y que sirve como un lugar de indeterminación en la obra porque es el lector quien hace un gran esfuerzo para completar, vincular o ampliar ese relato. También, en el capítulo V se comentó que, por medio de la repetición de nombres, la documentalista participa en un ritual oral que lleva a cabo un grupo religioso para confrontar la crisis migratoria. El epígrafe "Partir es morir un poco. Llegar nunca es definitivo" que ha sido tomado de la oralidad es interesante por la forma en que está escrito, en infinitivo. La elección de la escritura en infinitivo en las oraciones le atribuye a la plegaria universalidad y atemporalidad pues al ser una forma verbal que carece de marcas temporales específicas transmite la idea de que la oración es válida en cualquier

momento y para cualquier persona que la repita, además le confiere un tono elevado al sintagma porque resalta la importancia y sacralidad del mensaje de modo que el discurso religioso adquiere solemnidad. Por otra parte, sugiere una dimensión de trascendencia divina al escaparse de limitaciones temporales y personales por lo que se conecta con algo más allá de lo terrenal. En conclusión, cada medio de transmisión que forma parte de la novela se ocupa sin ostentación ni discriminación, está puesto allí para poblar el universo del lector con referencias que sean imposibles ignorar.

Tanto Rivera Garza como Luiselli son fecundas en referencias intertextuales, hacen muchas referencias a otros archivos, a otras obras, a otros autores, a otros medios y su mundo narrativo está repleto de conexiones con otras obras literarias, por lo tanto, el lector implícito ocupa un lugar privilegiado en el universo lector moderno, es como si ocupara el lugar del autor implícito pues se construye como alguien que ha leído todos esos paratextos y textos literarios o que al menos tiene conocimiento de que existen en el plano real. De tal suerte que comparte un mismo contexto comunicativo con el autor ficticio lo que acota la distancia entre el mundo ficticio del texto y el mundo real; es como si no existiera frontera entre el plano interno-ficticio del texto y el plano externo-real del lector.

Lo que ocurre en *El camino de Santiago* es muy distinto pues nunca hay referencias intertextuales explicitas, es un texto literario que no menciona a otros. Esto hace que para el lector sea difícil acomodarlo en el universo literario ¿Con quién dialoga *El camino de Santiago*? ¿Qué comparte con otros autores? ¿Con su tradición? En esta novela a diferencia de las otras no hay comunicación escrita, no hay epígrafes tampoco, ni nombres de capítulos. Sin embargo, su título es muy particular pues resulta imposible no relacionarlo con la peregrinación de fe que se realiza en España hacia a la tumba del apóstol mayor en la catedral de Santiago de Compostela. La peregrinación consiste en un

andar que inicia en los Pirineos occidentales y que culmina en Galicia. Durante el trayecto, los peregrinos buscan redención; es un viaje en el que se alejan de la cotidianidadde la vida y consiguen adentrarse en un camino de soledad en el que puedan reflexionar sobre su conducta individual y la remisión de sus pecados. En la novela, Mina también inicia un viaje hacia el centro de su existir, tratando de entender el momento de su pérdiday la llegada de Santiago, es un camino de conciencia complejo porque sus mayores temores y las huellas de sus traumas salen a relucir. En este camino, la protagonista no encuentra redención ─aunque lo intenta─ encuentra, en cambio, el fin de su voz. El ultimo resonar de su propia voz "¿De dónde demonios sacó Santiago esas fotografías? […] unade las celdas de abajo palpita […] Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quierotocara mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son hologramas" (110) por lo que el título también puede referir al camino que Santiago dominó y ganó, finalmente, al apoderarse de Mina.

En cuanto al título "Nadie me verá llorar" es, a diferencia de los títulos anteriores, una oración. Una oración simple escrita en indicativo futuro y una advertencia explícita. Es una expresión que Matilda sostiene casi al final de la novela y una contestación rotunda frente a Joaquín Buitrago quien desea verla vulnerable. Cuando el lector conoce la vida de Matilda a través de los capítulos que componen la novela es duro constatar la violencia sistemática que sufrió este personaje, por ello, no es difícil interpretar tanto el título como la advertencia p*er se* como un acto ilocutivo con una fuerte carga emocional mediante la cual el personaje sostiene su derecho a privarse de sus expresiones y emociones personales como un ejercicio político y performático frente al grado de violencia y segmentación sufrida. El título tiene mucha fuerza y es muy llamativo, mientras que su primer epígrafe es el siguiente

> Esta enferma observa buena conducta. Le gusta trabajar, es dedicada y tiene buen carácter. La enferma habla mucho, esta es su excitación. *(Estudio psico-patológico de la enferma Matilda Burgos del pabellón de tranquilas, primera sección, Profesora Magdalena O., viuda de Álvarez, departamento de sarapes y rebozos, Mixcoac, D.F., Manicomio General, 30 de junio de 1935).*

El epígrafe es un fragmento de una nota médica sobre la paciente Burgos, enferma del manicomio que inspiró el personaje de Matilda Burgos en la novela. En sus notas finales Rivera Garza explica que el expediente ha sido tomado del Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la Ciudad de México (1999, 254), en esa nota final explica también que las écfrasis fotográficas que aparecen al inicio de la novela están inspiradas en la obra de Ava Vargas *La casa de citas* (México, INBA, 1995). El epígrafe le atribuye al personaje características positivas de su comportamiento, es una nota que no pone hincapié en la locura en sí ni en sus padecimientos médicos sino en el comportamiento de la enferma, dándole cierto grado de empatía. Además, se resalta la verborrea de Matilda una peculiaridad de su personalidad que nadie ni nada pudo hacer callar, ni si quiera el encierro. El segundo epígrafe es "Beware of those who say we are the beautiful losers" tomada de una colección de poemas -*Pieces of a song*-, de Diane Di prima una escritora neoyorkina que pertenece al movimiento beat, sus poemas presentan dos temáticas, algunos de sus poemas forman parte de su poesía social donde se configura su protesta frente a los conflictos políticos de los años sesenta en Estados Unidos y, otros más introspectivos donde es evidente su vinculación con las luchas de género. La elección de ambos epígrafes acerca al lector a interpretar la novela desde ese ángulo de visión, tomando una mirada crítica y a la vez empática hacia el relato.

*Estructura del texto*

En cuanto a la estructura y organización todo texto de ficción parte desde un proceso una prefiguración, es decir una decisión de organización en la trama y del orden de los capítulos de modo que se llegue a una interpretación determinada. Para retomar la metodología planteada en el capítulo dos de esta tesis se procederá a explicar cómo la composición de sentidos y efectos estéticos dentro de la ficción parten de una organización primera. Se debe recordar que, según lo planteado por *las estéticas*, todos los textos de ficción ejecutan un proceso de composición, que en terminología de Ricoeur se llama "prefiguración", concepto que se relaciona con la interpretación y comprensión de un texto literario; el filósofo francés explica que existen elementos que anticipan o "prefiguran" futuras interpretaciones o significados. En esencia, esta prefiguración asume que un texto contiene elementos o indicios que están dispuestos de forma tal que apuntan hacia su posible interpretación y comprensión futura ─Esto se explicó a detalle en el capítulo II, páginas 66-87─. Estos elementos ayudan a dar forma a cómo se recibirá y entenderá el texto en la experiencia lectora pues le permite anticipar, en cierta medida, lo que vendrá después en el encuentro con el texto. A pesar de que de esta interpretación futura esté constantemente abierta a múltiples posibilidades. Para explicarlo mejor se usarán ejemplos de las novelas. Para darle orden a esta sección se propone describir el orden de los capítulos en las novelas y cómo esta organización configura el sentido, interpretar las referencias a otras obras y analizar las fotografías y/o los demás medios que confluyen con la narración.

*Desierto sonoro* y *Nadie me verá llorar* son novelas que presentan un índice, aunque en un primer momento leerlo no permita deducir qué tratamiento, narrador, tema o perspectiva se desarrollará sí es cierto que al finalizarlas se entiende por qué se estructuró de esa manera y no de otra. En cambio, *El camino de Santiago* no presenta un

índice por lo que el lector entra de lleno a la trama, sin un antecedente, sin enterarse si hay capítulos ni qué título llevan estos. Es una prefiguración necesaria y oportuna para la novela porque funciona como un monólogo interior. El personaje de Mina habla en primera persona y se conocen sus pensamientos sin la intervención de un narrador ajeno, es ella quien le permite al lector acceder a sus pensamientos en el momento en que se producen y de inmediato genera extrañeza la intervención de otra voz interior que la juzga. La novela tiene en total 29 capítulos y a falta de títulos están enumerados. Las otras novelas al sí contar con un título prefiguran cuál es su contenido, o al menos sugieren una pista. El índice de la primera novela es el siguiente

*Desierto sonoro* (2019):

Primera parte: sonidos familiares

Desplazamientos
Caja I
Raíces y rutas
Caja II
Indocumentados
Caja III
Desaparecidos
Caja IV
Expulsiones

Segunda parte. Archivo de ecos

Deportaciones
Mapas y cajas
Cajas V
Divisoria continental
Perdidos

Tercera parte: Apachería

Valles de polvo
Corazón de la luz
Sueña caballos

Cuarta parte: huellas

Caja VI
Documento
Caja VII

La novela se divide en cuatro apartados, el primero es narrado en primera persona por la documentalista y en este capítulo cuenta cómo conoció a su esposo y cómo juntos conformaron a su familia, ella aportó al núcleo a su hija y el documentólogo, a su hijo. El inicio del capítulo está narrado como si fuera un mito fundacional contando el origen de cada personaje, los hogares que ocuparon, cómo se adaptaron al nuevo espacio habitado y las lenguas que hablan. En el exterior, la familia habla el idioma inglés pues habitan en Nueva York, en el interior los tres habitantes mayores de la familia hablan español: madre, padre e hijo, la niña, en cambio, está aprendiendo a hablar y sus sonidos reflejan su contexto bilingüe. En este capítulo hay también una gran explicación sobre los trabajosque desempeñan, ambos graban sonidos de la ciudad. Cada personaje, en su tiempo libre,graba aquellos sonidos por los que tiene interés. El esposo registra los sonidos de los lugares públicos en la ciudad como estaciones de metro y tren o el sonido que se produceen las calles, mientras que ella prefiere grabar en espacios cerrados como escuelas. Las partes de “desplazamientos”, “Raíces y rutas”, “indocumentados”, “desaparecidos” y “expulsiones” son narradas en primera persona por la documentalista. Es aquí donde el lector se entera de la investigación que cada personaje inicia una vez que el proyecto de “paisaje sonoro” termina. Él inicia su investigación sobre la tribu Apache y ella sobre la

crisis de los niños en la frontera. Para arrancar con su investigación, en una caja coloca los archivos y libros que considera necesarios para "pensar el proyecto con cierta distancia" (2019, 37) la mayoría de estos libros los ha leído ya, excepto uno, el de *Elegías para los niños perdidos* de Ella Camposanto del que se comentará por extenso más adelante porque es un contexto de intertextualidad relevante.

Las otras partes "Caja I", "Caja II", "Caja III" y Caja IV" son secciones del libro que aparecen enmarcadas simulando una caja para archivar y dentro de esta enmarcación está escrito textualmente lo que contiene, por ejemplo, la caja I tiene cuatro cuadernos ─sobre el coleccionismo, sobre el archivo, sobre el inventario y sobre el catálogo─, diez libros, entre estos, uno de Susan Sontag y otro de Benjamin y una copia facsimilar de *El paisaje sonoro* de R. Murray Schafer; la caja II contiene cuatro cuadernos ─sobre el paisaje sonoro, sobre la acustemología, sobre el proceso documental y sobre las grabaciones de campo─, siete libros, tres discos compactos y un folder con notas, recortes y facsímiles; la caja III contiene cuatro cuadernos ─sobre lectura, escucha, traducción y el tiempo─, once libros, entre los que destacan *2666* de Bolaño y *El corazón de las tinieblas* de Conrad y una carpeta con partituras musicales; la caja V tiene cuatro cuadernos ─sobre cartografía, sobre historia, sobre las recreaciones históricas y sobre las borraduras─, ocho libros entre estos *Los indios de Norteamérica* de Edward S. Curtis y *Gerónimo. Historia de su vida* de S. M. Barrett. Gracias a lo que contienen las cajas el lector deduce a qué integrante de la familia le pertenece ese archivo. Aquí la caja I, II y III son de la documentalista y la caja IV del documentólogo. Por supuesto que esta información se entiende y se deduce luego de ser leída. ¿Por qué el texto presenta esa prefiguración y no otra? Esta prefiguración es necesaria para que el lector deduzca que lo que se narra en cada apartado está vinculado o pensado a través de las referencias extratextuales que aparecen en las cajas de archivo. Estas referencias existen en el plano

real, es decir, existen fuera del texto. Independientemente si el lector real las conoce o no, el lector implícito va configurado los sentidos con lo que el texto le muestra, de forma adquiere intuiciones de sentido. Pero, no siempre se llenan todos los sentidos. Iser lo explica de la siguiente manera:

> […] A la interpretación se le plantea también otra tarea: en vez de descifrar el sentido, debe explicar los potenciales sentidos de los que un texto dispone, dado que la actualización que tiene lugar en la lectura se efectúa como un proceso de comunicación que hay que describir. Sin duda, resulta completamente adecuado afirmar que en el hecho de la lectura nunca se realiza del todo el potencial de sentido, sino que este solo puede ser parcialmente actualizado. Pero justo por esto se hace aún más necesario el análisis del sentido en cuanto acontecimiento; solo así se perciben los supuestos que condicionan la constitución del sentido (1987, 63)

En este caso en particular ¿Cuáles serían los supuestos que condiciona la constitución del sentido? pues que mediante el acontecimiento de la lectura, el lector implícito descubre que la novela se está construyendo mediante su vinculación con otros textos, esos otros textos delimitan una línea de pensamiento frente a la temática abordada, dígase la migración, la documentación, la integración familiar o la segmentación, claro que es imposible que el lector deduzca *todos* los sentidos que el texto adquiere al recopilar semejantes obras que provienen del plano real, pero, al menos, algo es evidente y esto es que se está invitando al dialogo, la novela exigen discusión. El proceso de comunicación entre texto-lector se vuelve más rico porque alrededor de ellos están siendo mencionadas otras obras, otros textos, otros elementos que habilitan nuevas vías de sentido. Es decisión del lector prescindir de ellas o en efecto, habilitarlas. Esta prefiguración continua a lo largo de la novela.

La segunda parte “archivo de ecos” es narrada por el niño en segunda persona y cuenta su travesía por el desierto acompañado de su hermana. Como ambos personajes están enfadados con el viaje interminable al que lo someten sus padres, deciden escapar hacia el desierto para encontrar a “los niños perdidos” que tanto busca su madre y así regresar a la normalidad de sus vidas, pero, contrario al resultado que el niño espera, este hecho provoca que la separación de sus padres sea más pronta de lo planeado. Su familia se separará y él sabe que no puede hacer nada para evitarlo por eso, decide grabarle su historia ─es decir, la de él y la de su hermana─ a Memphis para que ella no lo olvide. En esta segunda parte se lee “Deportaciones”, “mapas y cajas”, “divisoria continental” “perdidos” y “Caja V”. El capítulo inicia de esta manera:

> Llamando a Major Tom
>
> Checando el sonido. Uno, dos, tres.
>
> Aquí Ground Control. ¿Me copias me copias, Major Tom?
>
> Ésta es nuestra historia y la de los niños perdidos, desde el principio hasta el final, y yo voy a contártela, Memphis (2019, 235).

Es, por supuesto, un inicio de capítulo muy peculiar, primero por el llamado a “Major Tom”, un intertexto que se detalló en la nota a pie número 13. En esta se explicó que es una referencia a la canción de David Bowie “Space Odity”, en la canción Major Tom es un astronauta que está por salir de una cápsula espacial al universo desconocido y Ground Control es el centro de comando en Tierra que mantiene la comunicación durante la expedición. Hacia el final de la canción Major Tom pierde el control de su viaje y se anula la comunicación con tierra, a pesar de los intentos de Ground Control por restablecer el contacto “Your circuit’s dead, there’s something wrong / can you her me, Major Tom?” estos no vuelven a tener comunicación. Los últimos versos son “Here am I floating ‘round

muy tin can / far above the Moon / Planet Earth is blue / and there's nothing I can do" de modo que la canción tiene un final desalentador. Por supuesto, ningún intertexto en la novela es gratuito y este funciona como una premonición de lo que les ocurrirá a los hermanos. El niño quien es el encargado de narrar la segunda parte de la novela se autodenomina Ground Control, un comando de comunicación que tiene la necesidad de narrarle a su hermana la historia de su familia pues sabe que ella partirá con su madre y no habrá manera de volver a verla. Para que ella conozca "su propia historia" el hermano pone a su disposición el medio óptimo que ella podrá decodificar que es una grabación de voz, pues la niña es muy pequeña para decodificar otro medio como una carta, una fotografía o un mapa. Escuchar y decodificar un relato oral es más accesible para su edad y esto es una reflexión metaliteraria sobre el origen de la literatura que es de transmisión oral. El hermano adquiere la voz de su tribu y debe compartir su saber, tiene la necesidad de contar, mediante la narración oral, el mito fundacional de su familia y la historia de su expedición, pue así, el hermano garantiza la conservación de los saberes y la preservación de la memoria. Al nombrar a su hermana "Major Tom" hace referencia a dos momentos, cuando se le pierde en el desierto y cuando finalmente, la pierde por la separación de sus padres. En la primera separación, el hermano asume totalmente la culpa pues es él quien decide llevársela a buscar a los niños perdidos y ella es aún tan pequeña que no puede valerse por sí misma, la segunda separación es la que él como hermano mayor teme tanto pues sabe que no depende de él recuperarla ni puede conservar la unión familiar por las diferencias que hay entre sus padres. Espacialmente es muy simbólico también porque Memphis, la niña, abandona junto a su madre el espacio que habitaban junto al hermano y el documentólogo. A la niña se la lleva la documentalista y el niño es testigo de la escena. De alguna manera los últimos versos de la canción en voz de Major Tom "Planet Earth is blue / and there's nothing I can do" refieren la condición de imposibilidad de

agencia de los hermanos. Ni él puede evitar que se vaya, ni ella decidir a dónde irse. Por lo que las referencias contantes a la canción insisten en que no hay nada que ninguno de los dos pueda hacer pues es la separación de sus padres es un asunto mayor para ellos.

El tercer apartado se titula "Apachería" y aquí recupera la narración la documentalista, otra vez está escrita en primera persona y el lector vuelve a conocer la historia de la desaparición de los niños, pero esta vez desde la perspectiva de la madre, el efecto es muy enriquecedor porque los huecos dejados en la narración precipitada del niño son llenados después por la narración de la madre. Son espacios vacíos llenados posteriormente, aquellas descripciones que fueron dadas desde una visión infantil son ahora explicadas desde otra visión más lógica y racional. Este capítulo tiene otros apartados titulados "valles de polvo" "corazón de luz" y "sueña caballos", en el primero, el lector conoce las horas de búsqueda y el recorrido entre carreteras vacías para localizar a los ahora nuevos niños perdidos, el segundo apartado termina la narración de *Las elegías para los niños perdidos* y en "sueña caballos" el niño recupera la voz de la narración y cuenta cómo fue el encuentro en el vagón de tren abandonado con los niños perdidos.

La cuarta parte se titula "huellas" y es el apartado final, en este hay sólo tres secciones: la Caja VI, un "documento" y la Caja VII. Por los objetos que hay en la Caja VI es fácil identificar que le pertenece a Memphis, miembro menor de la familia. Es un archivo diminuto que guarda tan sólo un compendio de sonidos. La niña que imita la actividad de sus padres almacena los ecos pues fue un fenómeno que le llamó mucho la atención mientras estaba perdida con su hermano en el desierto, entre estos ecos hay distintos catálogos, los "ecos de eco", los "ecos de coches", los "ecos de insectos" los "ecos de comida", los "ecos de desconocidos", los "ecos de hojas", los "ecos de piedras", los "ecos de autopistas" y los "ecos de televisión". Algunos de estos son muy graciosos pues reflejan un habla muy rudimentaria, representan su adquisición de la lengua, por

ejemplo, cuando ella repite su nombre “Emphis phis phis phis” o bien cuando pide ayuda: “uda uda uda” (414). En el apartado “documento” se replica la grabación del niño, pero de modo textual, es la despedida que le deja a su hermana. Finalmente, el apartado de la “Caja VII” contiene las fotografías reales del viaje, se trata de una colección de 24 fotografías instantáneas a color que ilustran fragmentos antes narrados por los personajes. Este es un momento culminante en la obra no sólo porque la novela finaliza, sino porque el medio fotográfico evidencia algunas de las partes narradas. En las fotos pueden verse las tumbas de la Apachería; el pequeño avión tras la reja en el que deportaron a algunos de los “niños perdidos”; puede verse el vagón del tren abandonado; el desierto; las huellas de la familia que fueron; la fotografía de Memphis en una caverna. Esta última fotografía es relevante también para interpretar la novela. No es atrevido relacionar esta fotografía con el arte rupestre. Ese arte que se encuentra en paredes de cuevas y que es uno de los vestigios más antiguos de la humanidad, es el registro visual de la historia de las sociedades prehistóricas que proporciona pistas sobre la vida cotidiana de las civilizaciones. En la novela, la fotografía de Memphis es un registro, una evidencia de la familia que fueron, del modo en que representaban su entorno, sus experiencias, su mito, sus interacciones con los otros. Esta foto es una ventana al pasado.

La prefiguración de la novela *Desierto Sonoro* es la más larga en extensión y también la más compleja en organización. En cuanto a la novela *Nadie me verá llorar* esta presenta ocho capítulos distribuidos en el siguiente orden:

1. Reflejos, gradaciones de luz, imágenes
2. El esposo de la vainilla
3. Todo es lenguaje
4. Las buenas costumbres
5. “la diablesa”
6. Un mapa

7. Un método sin puertas
8. Vivir en la vida real del mundo

   Notas finales

El capítulo uno introduce al personaje de Joaquín Buitrago, es un capítulo que se centra en contar la historia de este personaje que va desde sus inicios como fotógrafo aficionado hasta su interés en la fotografía de desnudos. Está narrado en tercera persona y gracias a los diálogos entre los personajes se delimita el carácter de Buitrago, es evidente que Joaquín es un personaje desilusionado y fracasado, pues durante el capítulo se narra su viaje a Italia para estudiar fotografía y finalmente su regreso a México y su imposibilidad para vender su trabajo artístico. El capítulo dos "El esposo de la vainilla" cuenta la historia de Matilda Burgos, desde sus orígenes en un pueblito de Veracruz hasta su llegada a la capital y el recibimiento que tuvo por parte de sus tíos, pero esta historia, la historia lineal de la vida de Matilda se interrumpe con la inclusión de textos procedentes de la Biblioteca Nacional que Joaquín está leyendo para entender la procedencia de Matilda. Esos textos que Buitrago lee están insertos en cursivas y van desde Gacetas periodísticas hasta obras como *Los antiguos monumentos de la arquitectura mexicana* de Pedro Márquez o *El ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* de Alejandro Von Humboldt. El tercer capítulo perfila al personaje de Eduardo Oligochea y a su profesión de médico en el México de inicios de siglo XX, este capítulo en particular inserta los expedientes de los pacientes del médico. En estos capítulos es relevante el uso de la transtextualidad ─la relación que un texto mantiene con otros textos─ pues se utilizan cartas personales, obras, notas y expedientes médicos para completar o ampliar la narración de los personajes de modo que constantemente se crean relaciones reciprocas entre estos textos y es el lector implícito quien va reconstruyendo este horizonte propuesto, pues crea un puente entre los textos históricos puestos dentro de los capítulos y la sucesión narrativa del texto de

ficción, lo curioso es que este ejercicio nunca entorpece la narración, al contrario, la enriquece. Lo impresionante es que, aunque estos textos están dispuestos allí y los personajes dialogan también con estos intertextos nunca hay explícitamente una opinión por parte del narrador respecto a qué tanto aquellos textos hicieron sufrir o condicionaron a los personajes, esta tarea se le delega al lector y tiene todo el sentido pues según Iser:

> Lo no dicho es constitutivo de lo que dice el texto; así su "formulación", por medio del lector, produce una respuesta en las posiciones manifiestas del texto que, por lo general producen realidades fingidas. Si la formulación de lo no dicho se transforma en la respuesta del lector frente al mundo representado, entonces esto significa que la ficción siempre hace que trascienda aquel mundo al que se refiere […] las estructuras cruciales de indeterminación en el texto son sus espacios vacíos, así como sus negaciones. Hay que concebirlas como condiciones de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector y, hasta cierto grado, la regulan (1987, 296).

De modo que los lugares de indeterminación son espacios clave para la interpretación y la recepción del texto. Como se ha señalado en el ejemplo anterior ─la inclusión de textos de diversa índole que no son interpretados en la narración, sino sólo dispuestos─ requiere que el lector participe otorgándoles un sentido, cuestionándolos y vinculándolos con la historia de los personajes. De esta manera, en lugar de que la novela proporcione toda la información de manera expresa y exhaustiva le presenta al lector elementos que no están del todo resueltos. Por supuesto que estos lugares de indeterminación son deliberados y forman parte de la estrategia comunicativa para involucrar al lector en el proceso de construcción de significado. Aquí es la experiencia del lector la que con su creatividad completa un sentido.

El capítulo cuatro invierte la pregunta inicial "¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?" a "¿Cómo se convierte uno en una loca?" (115) para continuar con el relato sobre la vida de Matilda a su llegada a la capital y su posterior salida de la casa

de sus tíos, de modo que en el capítulo cinco se aborda el tema de la prostitución y su llegada al burdel. En el capítulo seis se narra la relación que Matilda sostuvo con Paul Kámak y hacia el final del capítulo hay un interrogatorio médico, luego de que ella pasa unos días en el hospital, su cuadro clínico es grave y su historia no concuerda con los registros, esto va planteando ya el desenlace del personaje. En el capítulo siete tanto Matilda como Joaquín están en un mismo plano narrativo, comparten la misma ciudad y desdicha, son personajes al margen de la historia oficial "Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul y él en la duermevela desigual de la morfina" (211) aquí se utiliza el discurso de la ironía para señalar que la historia como relato disciplinar cataloga a estos personajes como individuos carentes de agencia, al no ser partícipes de los grandes acontecimientos de su país no contribuyeron, en ese sentido, a su modernización ni mucho menos a la tan esperada cumbre del siglo XX. La novela confronta entonces el discurso de la modernidad y la idea del progreso cuyo objetivo es promover la racionalidad y la emancipación individual y colectiva. En la novela se muestra que aquellas instituciones creadas supuestamente para garantizar el bienestar y la seguridad de los ciudadanos son en realidad, instituciones cuya función es normar, limitar, controlar y privar a sus ciudadanos de derechos fundamentales. Ante esta normativa, Matilda se limita a resistir. El capítulo 8 menciona los nombres y apellidos de los reclusos del manicomio de La Castañeda y las razones por las que están ahí, el capítulo inicia con un pase de lista para recordar, reconocer, hacer nombrar a todos aquellos que han sido recluidos, devorados por La Institución. A todos, Matilda los ha visto morir, pero los recuerda "Matilda Burgos los ve morir, uno tras otro, durante los veintiocho años que permanece en el manicomio La Castañeda […] En veintiocho años ningún suceso la perturba y nada la hace llorar. Con el tiempo ha aprendido a reírse de todo" (245) aunque

el personaje de Matilda ha estado más de dos décadas privadas de su libertad en el manicomio no deja de resistir ante la actuación del poder y lo hace 1) escribiendo, 2) anulando el llanto y 3) reconociéndose a sí misma. La novela finaliza con el fallecimiento del personaje "A su lado, no hay nadie que lamente lo que ha sido, lo que es" (250). Las

En la siguiente sección se dará respuesta a cuáles son aquellos intertextos que movilizan espacios de indeterminación y cómo se estructura entonces el sentido del texto.

## 6.2 Intertextualidad y estética del efecto

En este punto final del capítulo se debe responder a la pregunta ¿Cuál es la respuesta estética que un texto intertextual genera en el lector? Para hacerlo primero se debe responder a ¿para qué eran útiles los intertextos? ¿A qué ejercicio se están enfrentando o están contrarrestando sus discursos? Se responderá de la última a la primera pregunta. Las tres novelistas han planteado en sus obras cómo la identidad y la experiencia de ser mujer influye en cómo construyen y articulan su discurso las mujeres escritoras. En las tres novelas, utilizando recursos diversos, las novelistas reconocen que las mujeres, al igual que otros grupos subordinados no son entidades homogéneas y que sus experienciasy perspectivas están matizadas por temas de raza, clase, educación, experiencia corporal,por mencionar sólo algunos. Las tres obras parecen coincidir en las siguientes dimensiones: 1), las narradoras de estas novelas hablan de su experiencia vivida como mujeres en una sociedad que históricamente las ha marginado, subordinado y discriminado, por lo que no les resulta difícil ser empáticas frente a los problemas sociales, ni ser empáticas con otros que comparten su condición vulnerable; 2) hay un enorme esfuerzo por reconocerse como individuos agenciales y esto se relaciona con lo anterior porque al verse sometidas a discursos de poder que las subordinan, ellas buscan

habilitar otros caminos para su resurrección, para restituir su agencia; 3) su discurso refleja formas de resistencia y empoderamiento frente a las estructuras de poder patriarcales, pero ¿cuáles son sus armas? Su cuerpo y su habla, es todo lo que poseen y es todo lo que ponen a trabajar; 4) Al restituir su agencia buscan también reescribir su identidad, se vuelven contestatarias y multifacéticas. Para evidenciar estos cuatro puntos se explicará el término de "silenciamiento"[40] a partir de la noción de acto de habla.

La noción de silenciamiento de Hornsby es el proceso mediante el cual se le priva a un grupo social de su potencial ilocucionario (42, 1993). Si se recuerda aquella definición de las páginas 46-50 un acto de habla, siguiendo a Austin, es cuando un enunciado posee tres distinciones: locución, ilocución y perlocución. El aporte de Hornsby desde la filosofía del lenguaje permite explicar cómo éste actúa para silenciar a ciertos grupos sociales o individuos. En su texto, "Speech acts and pornography" expone que el funcionamiento exitoso de la comunicación se obtiene en la reciprocidad, por tanto, cuando hay una falla o un impedimento en la reciprocidad se priva o limita a los individuos de su potencial ilocucionario, cuando esto ocurre se reconoce que la expresión cognitiva de un grupo se ejecuta por encima de la expresión lingüística cognitiva de otro grupo. Veamos casos de cómo ocurre esto en las novelas. En *El Camino de Santiago* muchos son los ejemplos de cómo la voz de Mina está constantemente obstruida, manipulada y, hacia el final de la novela silenciada. Algunos diálogos como el que se muestra a continuación lo demuestran:

[40] La noción de silenciamiento es una propuesta conceptual de la filosófica británica Jennifer Hornsby elaborada en dos textos, uno es "Speech acts an unspeakable acts" (1993) y otro, "Disempodered speech" (1995). A propósito de la explicación de Austin sobre los actos de habla, Hornsby señala que, en los procesos de comunicación, ciertos grupos desempoderados como las mujeres son privados de su fuerza ilocucionaria y esto contribuye a su silenciamiento, perpetuando así relaciones de poder que las someten y que están sostenidas desde el lenguaje.

¿Qué te ofrece a cambio de los jugos vitales que te exprime?

-*Protección* (1)[41]

-Ajá el gran truco.

-*nunca me había sentido tan segura*- (2)

-¿Segura? ¿De qué? Te hice una simple pregunta. ¿Qué te ofrece a cambio de la vida que te quita? (contraargumentación)

-*Me entiende. Comprende todo. Me lleva el desayuno a la cama. Es un hombre bueno*. (3)

Escuché la carcajada de Santiago.

-Le conviene portarse bien.

-*No quiero hablar más del asunto -dejé el sillón y fui al refrigerador […]*(4)

[…] Déjame informarte, en medio de este pan con mermelada, por qué te escogió: vio a una mujer desfasada cuya única defensa es una sonrisa ambigua que nadie ha podido codificar […]

-*No me vas a convencer. Es un gran hombre* (5)

-Si lo es, ¿por qué no escogió a una gran mujer como tu hermana? (91-92).

La teoría de los actos de habla permite un análisis de los diálogos que se establecen en las novelas. Cuando las narradoras hablan ante audiencias masculinas se ven imposibilitadas a realizar actos ilocucionarios. Con Austin emitir una oración bastaba para transmitir un pensamiento, sin embargo, como Hornsby demuestra para que realmente exista la comunicación entre dos entidades, emisor y receptor, debe existir el principio de reciprocidad. Por ende, la comunicación lingüística se obtiene en la realización de actos ilocucionarios, estos, se dan en la reciprocidad ¿Por qué? Porque la reciprocidad en un acto de comunicación consiste en el reconocimiento del acto de habla que el emisor realizó tal y como tuvo la intención original de que este acto fuera tomado. La reciprocidad garantiza el cumplimiento de la intención del hablante. Cuando la reciprocidad se obtiene, un hablante consigue un acto de habla exitoso. Es decir, la

[41] Las cursivas y las numeraciones son marcas propias

comunicación lingüística exitosa requiere del cumplimiento de dos recursos, por un lado, la explotación de un lenguaje que consiste en realizar sonidos reconocibles (locución) y el conocimiento de los contenidos asociados a esos sonidos, y, por otro lado, el reconocimiento de la intención del hablante. Por lo que el acto ilocucionario es exitoso cuando se logra su efecto en virtud de un trasfondo de reciprocidad que es reconocido por la audiencia. En el ejemplo anterior no ocurre un acto de habla exitoso, porque las locuciones de Mina (en cursivas) no son recibidas por Santiago con las intenciones que el hablante desea. En esta conversación citada arriba, Mina está siendo sometida a los cuestionamientos de Santiago, en ese momento de la historia, Mina está viviendo en Europa y parece estar reconstruyendo su vida, ha adquirido confianza, tiene un trabajo y ha encontrado a una pareja que ella misma considera un "buen hombre" pero, Santiago no puede permitirse perder dominio sobre ella y la acorrala con cuestionamientos malintencionados para que Mina dude sobre su realidad. No es una cuestión de manipulación sino de silenciamiento, de desestimación de su habla. Los enunciados que están en cursivas son los actos en los que Mina no obtiene reciprocidad, en el enunciado 1, por ejemplo, ella se limita a responder a la pregunta de Santiago y este es desestimado con una expresión despectiva que anula su posibilidad de verdad. En su enunciado 2, Mina está tratando de convencer a su interlocutor, sin embargo, este utiliza más cuestionamientos, ironía y contraargumentación. Mina reintenta obtener reciprocidad y elabora un enunciado explicativo que vuelve a ser anulado por la risa de Santiago, finalmente, ella intenta frenar la conversación (4) y está posibilidad también es anulada para ella. Santiago continúa interrogándola de modo que se ve obligada a responder. Visto así, no es que un acto de silenciamiento consista en literalmente hacer callar al emisor, sino que "el silenciamiento es el proceso de privación del potencial ilocucionario de un hablante" (42, 1993) ya que el hablante no tiene la posibilidad de usar su habla del modo

en que tiene la intención de hacerlo, "el silenciamiento no hace a la gente literalmente inaudible, sino incapaz de comunicarse" (42-43, 1993), no debe pensarse, que este es el único ejemplo en la novela donde se plantea esta imposibilidad comunicativa. Las conversaciones entre estos dos, Santiago y Mina, abundan en la obra y como lectora real me llegué a preguntar por qué no hay conversaciones de Mina con otros personajes femeninos y he llegado a concluir que es porque al ser un personaje construido al margen de lo que dicta su género le es imposible sostener una conversación con sus iguales, porque el discurso le ha hecho pensar que no tiene semejantes, que ella no encaja en ninguna categoría de igualdad, sino que habita y resiste en la del sometimiento.

La categoría del silenciamiento es útil pues para analizar otros casos de conversaciones que ocurren en las novelas, en *Desierto Sonoro*, por ejemplo, los migrantes no sostienen conversaciones, no producen ni siquiera actos locutivos, hay apenas ecos y huellas de ellos, es decir, rastros, por lo que son una categoría inaudible. ¿Cómo los hace audibles la novela? Mediante el mecanismo de la intertextualidad les restaura su audibilidad, específicamente, a través de la obra *Elegías para los niños perdidos* que la documentalista lee. No sólo porque los niños migrantes tienen voz dentro de esta narración sino porque se cuenta su travesía desde su punto de vista. A través de este intertexto, se nos relata el cruel camino que ellos viven, la manera en cómo a su corta edad son tratados, y también cómo al hacer comunidad entre ellos se cuidan los unos a los otros y se comunican y llegan, finalmente, al territorio norteamericano ─aunque con algunos integrantes menos─. En la última elegía se lee lo siguiente:

> […] Algunos van sentados en la orilla de la góndola, mirando hacia el oriente, balanceando las piernas, escupiendo nomás para ver qué gargajo llega más lejos […] Entonces, el sexto niño, que ahora es el mayor del grupo, rebusca en el bolsillo de su chamarra y siente el borde frío y conciso de un teléfono celular […]

> El niño propone entonces un juego, les dice a los otros que lo miren y lo escuchen con atención […] ¿Hola? ¿Mamá? Sí, estamos bien, no se preocupe por nosotros. Vamos en camino. Yo también los extraño.
> Los demás observan. Cada uno a su ritmo entendiendo las reglas del nuevo juego. La niña le pasa ahora el teléfono a su hermana menor, y le susurra al oído que marque un número […] "Hola abuela, ya me lavé los dientes y ya me limpié las uñas" […] [otro dice:] "mamá estarías tan orgullosa de saber que hemos montado en el lomo de muchas bestias durante muchos días y semanas ya, no sé cuánto tiempo, pero me he convertido en un hombre, y han pasado muchas cosas, pero todavía me acuerdo de las piedras que lanzabas al lago verde, cuando estábamos allí… [y así cada uno mientras viajan el último tramo de su ruta en tren] (368-369).

Como puede verse en esta cita, *Las elegías* les devuelve la voz a los niños perdidos y hace que recuperen su agencia. Se produce un relato que desde lo mágico contrasta con la cruda realidad que están viviendo ─pues el texto no deja de describir lo bello de la naturaleza humana de los niños ni la belleza de lo azaroso del desierto─.

Pero, los migrantes no son el único grupo que sufre actos de silenciamiento. Estos también pueden darse en el núcleo familiar[42]. Al inicio de la novela cuando la familia aún no ha emprendido su viaje por el sur, tiene esta conversación:

> ¿Pero a dónde vamos a ir exactamente?, preguntaban los niños
> Todavía no lo sabíamos, o *no habíamos llegado a ningún acuerdo.* (A1)[43]
> *Yo quería ir a Texas, el estado con mayor número de centros de detención para menores indocumentados* (A2). Había niños, cientos y quizás miles de niños, encerrados en Galveston, Brownsville, Los Fresnos, El paso, Nixon, Canutillo, Conroe, Harlingen, Houston y Corpus Christi. *Mi marido quería que el viaje terminara en Arizona.* (A3)

[42] Aquellos actos de los niños perdidos ya son inaudibles según el texto de Luiselli. En el plano de la realidad ya no se escuchan, para acceder a ellos con sensibilidad hay que hacerlo desde la intertextualidad,en cambio, estos actos del núcleo familiar sí son audibles, ¿por qué? ¿Quizá porque ellos son legales?
[43] Las cursivas y marcas son mías

*¿Por qué en Arizona?, le preguntamos todos* (A4)

*¿Y en qué parte de Arizona?*, quise saber yo (A5)

Por fin, una noche, abrió el mapa sobre nuestra cama y nos llamó a los niños y a mí al cuarto. Deslizó la punta de su índice desde Nueva York hasta Arizona y dio dos golpecitos en un punto, una pequeña marca en la esquina sureste del estado. Dijo:

Aquí. (B1)

¿Aquí qué?, preguntó el niño.

Aquí están las montañas Chiricahua, respondió su padre.

¿Y eso qué?, respondió el niño.

Y eso es el corazón de la Apachería, respondió su padre. (B2)

¿Allí vamos a ir?, preguntó la niña.

Así es, contestó él. (B3)

¿Por qué allí?, preguntó el niño

Porque allí vivieron los últimos apaches Chiricahua libres (B4)

¿Y eso qué? Replicó el niño.

Pues nada, que aquí es adónde vamos, la Apachería, donde vivieron los últimos pueblos libres antes de rendirse a los ojosblancos y ser desplazados a reservas. (B5)

¿Qué es un ojoblanco? […] (39) (C1)

En este caso todos los integrantes de la familia están sosteniendo una conversación sobre el viaje que les depara, por supuesto la participación de Memphis es menor porque es una niña de tres años. Sin embargo, es interesante analizar cómo la voz de la madre está a la misma altura que la de los niños, es decir, no es una conversación en la que haya igualdad con su esposo, la madre no se posiciona como su igual al momento de conversar, en realidad asume la misma posición que sus hijos y juntos le hacen preguntas al documentólogo (padre-esposo). En el dialogo citado anteriormente parece que el padre ya tenía todas las respuestas a las preguntas de su familia pues en ningún momento duda, de hecho, parece que sólo no había compartido sus repuestas con la familia.

Madre e hijo son muy insistentes en la obtención de esas respuestas pues de estas depende el futuro que les depara en el viaje que realizarán. Al inicio del diálogo cuando los niños preguntan "¿A dónde iremos?" la madre se responde a sí misma "Todavía no lo sabíamos, o *no habíamos llegado a ningún acuerdo"* (1) lo que refleja la falta de comunicación con su esposo, pues no hay una decisión tomada en conjunto. Ella quiere ir a Texas, pero también es consciente de los deseos de su esposo "Mi marido quería que el viaje terminara en Arizona" que son escritos mediante un discurso indirecto, pues corresponden a las suposiciones del personaje, en cambio, las decisiones del esposo están escritas mediante discurso directo y estas no son sometidas al dictamen colectivo. Cuando todos enuncian "¿Por qué en Arizona?" (3) ese acto demuestra su insistencia en entender a qué se debe esa decisión, ellos necesitan un argumento que los convenza. Cuando ella pregunta "¿En qué parte de Arizona? Quise saber yo" (4) No es porque realmente tenga duda sobre el paradero final de su destino, sino porque necesita saber si adónde van hay centros de detención que ella pueda visitar para continuar con su investigación. Pero, ante estas preguntas no hay respuestas sino hasta un tiempo después, cuando finalmente el padre-esposo se las comunica. Los enunciados del padre (B1-B3) son tan puntuales que son imprecisos, carecen de información relevante para sus receptores infantiles pues la contribución del hablante es menor a la solicitada. Por ello, el niño tiene que reelaborar sus preguntas e insistir, pero las respuestas que obtiene (B4-B5) no son pertinentes pues la información que el padre está dando no es útil para el entendimiento del pequeño, el niño no entiende cuáles son los objetivos de investigación de su padre ni tampoco le interesan, por lo que los actos de habla del niño y la madre quedan frustrados, sus expectativas del viaje quedan minimizadas y se impone el fallo del padre. Si esta exclusión ocurre desde el contexto familiar ¿Cómo no ocurrirá sistemáticamente? Cuando al inicio de este segmento se explicaba que una de las tareas de estas autoras en sus

novelas era reflejar formas de resistencia y restitución de su agencia me refería a esto. A través de sus personajes muestran las diferentes perspectivas y experiencias del mundo, cada personaje ─mujer, prostituta, investigadora, niño, etc.─, ofrece la oportunidad de comprender y cuestionar las dinámicas sociales que sufren los grupos en condiciones de vulnerabilidad. Ellos no son personajes modelos, no son arquetipos literarios, no estamos frente a una literatura didáctica que enseñe el deber ser, son personajes en vulnerabilidad epistémica, porque son otros los que los han soslayado su experiencia de mundo, los que han limitado su "poder agencial". En su otro texto "Disempowered speech" (1995) Hornsby señala que una comunicación con éxito se da cuando:

> When there is reciprocity among people, they recognize one another's speech as it is meant to be taken: An audience who participates reciprocally does not merely understand the speaker's words but also, in takin the words as they are meant to be taken, satisfies a condition for the speaker's having done the communicative thing that she intended (134, 1995).

En relación con lo anterior, Hornsby acude a dos mecanismos de silenciamiento, uno es "ineffability" (*I can't say what I mean*) y otro "inaudibility" (*I am not heard*). El ejemplo que utiliza es el de la imposibilidad de una mujer a negarse al acto sexual. No basta con que una mujer diga que "no" pues esta emisión no es asumida como un rechazo ni como una negación. En este punto, el texto de Hornsby (1995) tiene relación con la teoría del silenciamiento de Langton pues esta autora se centra en explicar cómo el lenguaje puede ser utilizado para reducir o negar *la agencia* de los individuos, especialmente en el contexto de violencia sexual. Langton sostiene que mediante el lenguaje pueden perpetuarse relaciones desiguales de poder y esto ocurre mediante actos de habla que subordinan ¿Cómo lo hacen? Mediante la fuerza *veredicta* y ejercitativa. La primera refiere a ilocuciones que confieren y otorgan estatus a partir de juicios de valor, lo que implica clasificar y segmentar. La segunda refiere a las ilocuciones que confieren

o privan de poderes y derechos a los individuos, por tanto, las acciones que se llevan a cabo aquí son prohibir o permitir, legitimar comportamientos hacia ciertos grupos.

Es necesario ahora revisar cómo ocurren estos actos de silenciamiento *en Nadie me verá llorar*. Hay dos casos distintos. Uno en el que los actos locutivos de Matilda se convierten con éxito en ilocucionarios cuando su receptor es Joaquín Buitrago. Esto es posible porque Buitrago tiene la misma condición que ella, es un relegado, un personaje al margen de la historia, un fracasado. Entre ellos sí puede haber comunicación:

> *Están bajo la sombra de un castaño*, se oye el silbido del viento y el aturdido eco de los locos en torno a ellos. Joaquín le pide que cierre los ojos, que tienda las manos. Esperando otro regalo, Matilda obedece sus órdenes sin chistar, como una niña. Una madeja de cabellos cruza su cara de izquierda a derecha. En el cielo, las nubes aborregadas de la mañana tienen tintes de gris en los lomos. Sin ser visto, *él extrae un frasco minúsculo del bolsillo derecho de su chaqueta y lo coloca sobre sus palmas abiertas*. El líquido dentro del cristal tiene el color de la tinta china, del chocolate oscuro.
>
> ─Vainilla ─murmura Matilda apenas abre los ojos-, es vainilla, la maldita vainilla.
>
> Al sacar el corcho de la boca del frasco, el aroma atraviesa la atmósfera como el filo de una espada. La confusión de sus ojos es tan real que Joaquín tiene que darle la espalda y mirar sus zapatos. Sin ser vista, Matilda se unta unas gotas del líquido tras las orejas y en las muñecas como si fuera perfume. Lo es.
>
> Joaquín la deja hablar
>
> ─la vainilla es una orquídea, ¿lo sabías? *Xanat*. Yo he hablado con ella, conozco todos los secretos de sus vainas. Su voz es de mujer. Sólo olerla, aun de lejos, puedo distinguir si es cimarrona, mestiza, mansa o de tarro. La mansa es la mejor. Se debe sembrar en los cuartos menguantes de marzo y julio […] [las cursivas son mías] (68).

Aquí los enunciados de Matilda son escuchados, tomados como lo que son, hay reciprocidad por parte de Buitrago. Matilda hace locuciones con sentido, estructuralmente

bien dichas y, además, demuestra poseer gran dominio sobre el cultivo de la Vainilla, es más, su explicación evidencia su historia y su vinculación con su vida campesina, Matilda habla del campo, de la siembra y la cosecha, de la cosmovisión de la agricultura. Matilda hace actos ilocucionarios con éxito frente a Buitrago.

Por otro lado, aunque la intertextualidad es sutil y no hay en la novela ninguna marca tipográfica que funcione como un guiño, para un lector hispanoamericano no es menor la referencia al castaño en "Están bajo la sombra de un castaño". Es imposible no pensar en *Cien años de Soledad* de García Márquez, en esta novela el primero de los Buendía, Arcadio, está amarrado a un castaño "El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas" (447) este hecho, en *Cien años*, ocurre después de que el personaje comienza a perder la razón y muestra signos de locura, lo que lleva a su familia a tomar la decisión de amarrarlo al árbol en el patio de la casa, aquí en *Nadie me verá* ambos personajes están bajo la sombra del castaño, delimitando o evidenciando su "locura" dentro del discurso que se ha mantenido en la novela y la feroz crítica hacia la modernidad. Pero ¿Por qué dialogar con un nobel? ¿Por qué *Nadie* retoma a *Cien años*? ¿Para qué? Considero, al menos tres razones. La primera tiene que ver con el presagio, en *Cien años* el gitano Melquíades había predicho el futuro de los Buendía y anticipó que la estirpe de los Buendías llegaría a su fin en la séptima generación, de la misma manera se anticipa el mal porvenir de Matilda y Buitrago, son personajes que no librarán la fatalidad, sólo que estos no están enmarcados en una serie de infortunios mágicos, sino sistemáticos. La segunda tiene que ver con esbozar una reflexión metaliteraria, ambos textos se cuestionan, cada uno a su manera, cómo se ha construido la Historia Latinoamericana, *Cien años* lo hace fusionando el relato mítico con elementos mágicos contando la historia completa, la historia total de todas las generaciones de una misma estripe; *Nadie* lo hace desde lo diminuto, contando la historia de una mujer al

margen de esa historia con mayúscula, fusionando archivo histórico con ficción. La tercera tiene que ver con el uso del intratexto. En *Cien años* Aureliano Babilonia está leyendo los pergaminos que escriben su fatal final

> Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estripes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (471, 2007)

Matilda escribe hacia el final de la novela cartas sinsentido que evidencian su necesidad de contar su propia historia. De modo que mientras el personaje de Aureliano Babilonia está leyendo y este acto refleja pasividad pues comprende que no hay nada más que pueda hacer, Matilda está escribiendo pues comprende también que no hay nada más que pueda hacer, pero su acto no es pasivo, ella intenta recuperar su identidad mediante su escritura, ella necesita escribir su historia.

> Mixcoac. Septiembre, 26, de 1932
> Oficios diplomáticos
> Cámara de diputados. Con el debido -respeto poniendo en su conocimiento lo que pasa en el manicomio de La Castañeda con algunas enfermas dementes pero de enfermedades sospechosas de prostitución de andar queriéndole oler a las demás enfermas las partes húmedas y luego se portan queridas con las camas y ropa de cama y no pueden ver al señor Portes Gil-ni a don Adolfo de la Huerta-ni a ningún médico del manicomio de La Castañeda-contestando-yo Matilda Burgos L. y dando competencia judicialmente en general que sí se pueden perjudicar-fuertemente sobre algún atentamiento peligroso-sobre las demás enfermas-más serias y-mal educadas para su manera-de poder vivir en la vida real del mundo- y ser pensadoras […]su más fina amiga MBL (246, 1999).

Puede leerse en la carta la falta de cordura y cohesión en su mensaje. A Matilda le es imposible comunicarse hacia la autoridad, no puede hacerlo, pero hay algo que nunca

pierde y esto es su nombre, ella misma se pronuncia, al inicio de su carta y en sus iniciales del final. Ella se enuncia y pide, pide poder vivir en "la vida real del mundo" y ser partícipe de este "y ser pensadoras", y tampoco deja de ser ella, ladina, deja en su escritura su humor que la caracteriza "su más fina amiga". El otro caso es, cuando en su momento Matilda no obtuvo reciprocidad, pero sus locuciones se impregnaron en la consciencia del médico Eduardo Oligochea.

> […] Pero luego, cuando el loco vuelve el rostro, Eduardo no puede evitar el asombro. Está dentro, atrapado en su propia planicie desierta en la que el ruido de los locos sustituye la ausencia de su propia voz. Está adentro escuchando un murmullo "Yo soy lo que tú nunca podrás ser, Eduardo." Un carruaje sin riendas, alguien destinado a morir sin dejar huellas, alguien que se ha doblegado ante el olvido o ha elegido voluntariamente descanso (113, 1999).

La voz de Matilda resuena victoriosa en el inconsciente del médico, el médico es un personaje de ciencia, está sujeto al dominio de esta, a las exigencias sociales, a los intereses de grupo, a los deberes, él debe construir conocimiento, no se puede equivocar, no debe fallar pues su embestidura es la del deber. Matilda en cambio es un personaje libre, aunque esté recluida en el Manicomio no responde a las exigencias colectivas, ni forma parte de la historia, no tienen mayor importancia sus errores.

La categoría de silenciamiento revisada en esta última sección permite 1) demostrar que ciertos grupos sociales no tienen la capacidad de hacer fuerzas ilocucionarias por pertenecer a una minoría, para contrarrestar este hecho, las autoras utilizan la intertextualidad en sus novelas para habilitar fuerzas ilocucionarias en el horizonte metatextual, 2) que las relaciones de poder se sostienen de manera discursiva y limitan la agencia en la realidad social mediante actos de habla autoritativos, para resistir a ese poder se deben ejecutar juegos performáticos que se construyen en el lenguaje y permiten visibilizar los intereses de grupo y 3) que se puede restituir la agencia si se

demuestra que la aplicación indistinta de términos clasificatorios como ─“loca”, “prostituta”, “migrante”, “niño” o “mujer”─ es una construcción social de tipo discursiva, con ello se reconoce que el poder estructural e institucional no es inherente, sino que está sujeto a la alineación y para revertirlo hay que darles protagonismo a categorías políticas como la de “cuerpo” que resiste desde su performatividad, anormatividad y subversión.

*Conclusiones*

En los capítulos que formaron el aparato teórico de esta tesis se explicó que el lector desempeña un papel activo en el proceso de interpretación de los textos literarios, ya que es a través de su conocimiento del mundo y su capacidad para interpretar los actos de habla que emite juicios y construcciones simbólicas con el texto. Estos no son ni definitivos ni apresurados, sino que se construyen de manera paralela a la narración, lo que refleja un proceso interpretativo continuo. A diferencia de la comunicación oral, donde el receptor dispone de recursos como la retroalimentación y la comunicación no verbal, en la lectura el lector debe hacer un mayor esfuerzo de sus facultades perceptivas, cognitivas y críticas para intervenir las perspectivas esquemáticas que el texto le propone. En este tenor, la lectura literaria motiva al lector a confrontar constantemente sus anticipaciones interpretativas con la estructura del texto y cosechar una experiencia personal de lo leído. La inmersión en el mundo ficticio narrado aumenta su receptividad ante la trama que lo llevan a contrastar las experiencias del texto con sus experiencias de realidad. Si a esto se le suma la constante insistencia de las novelas en utilizar la écfrasis, la intermedialidad y la intertextualidad a su favor, la experiencia es mucho más enriquecedora y de cierta manera también, más enfocada. Esto porque se apertura dos enfoques: uno que se centra en las influencias literarias entre textos ─que, como ya se vio─, en su mayoría confrontan textos que les anteceden para interponer una postura y otro que examina las interacciones entre el lenguaje literario y el lenguaje visual con el protagonismo de la fotografía. Esto enriquece la interpretación porque permite expandir sus conexiones con otras formas artísticas y con otros textos que le preceden, de modo que el texto se sitúa como un espacio donde se fomentan múltiples diálogos y significados, lo que permite atender a una red más amplia de discursos.

El capítulo dedicado a la obra de Ricoeur se confronta el discurso y la narración para demostrar como ambos influyen en la acción humana, impactando tanto en el imaginario como en lo ético. De allí partieron preguntas como ¿Quién realiza las acciones en el texto literario? Y ¿Qué revelan estas acciones sobre su agente? estas preguntas contribuyeron a identificar una identidad narración la cual se construye a partir de la concepción del tiempo. Así, al iniciar el

análisis de las novelas fue necesario plantearse ¿Cuál es la conexión entre el mundo del texto y el mundo representado? Según lo observado, las tres obras se componen de una estructura profunda que detona cierta interpretación gracias a sus referencias explícitas e implícitas. Según Ricoeur, a la referencia en la literatura se construye como un significado de segundo grado, gracias a la mimesis y es asequible a través de la configuración del tiempo y la trama. Aunque la configuración de la trama se sitúa en el novel funcional del texto literario y no en el comunicativo, es pertinente que el lector pueda refigurarla durante su proceso de lectura, lo que posibilita la comprensión e interpretación y esto ocurre gracias a procesos de distanciamiento, dinamismo y renovación de sentidos.

En particular, en el caso de *Desierto sonoro* y *Nadie me verá llorar* este enfoque es especialmente interesante en la interpretación, ya que son obras que dialogan con algunos esquemas narrativas tradicionales, pero subvirtiéndolos. De modo que las obras lejos de defraudar a su lector lo inmiscuyen en la interacción y en el reconocimiento también de esos esquemas de los que son herederas y que tienen una gran relación con el boom latinoamericano y con la forma de narrar donde no necesariamente se incorporaba la sensorialidad y sensibilidad del cuerpo en la narración. Las tres novelas, además, distribuyen sus perspectivas esquemáticas de modo tal que habilitan en el lector una identidad reflexiva porque es este quien analiza los signos culturales que recibe, los medios con los que las obras dialogan y las discusiones que se gestan por el contacto con otros textos, es el lector quien las mediatiza en función de las propias expectativas que tenía y quien se apropia de estos sentidos para trasladarlos a su realidad contemporánea. La relación dialógica entre texto y lector está, como se ha visto, impregnada de esquemas y funciones presentes en el texto que permiten la intervención del lector para detonar el dialogo y el encuentro. Estas acciones abarcas desde los elementos señalados en la primera parte, como la prefiguración, el pacto de ficción, la actualización del pacto, los procesos de comunicación, la evocación de sentimientos, la decodificación de las estructuras textuales y la intertextualidad hasta los desarrollados en la segunda parte como la prefiguración, configuración y refiguración.

A pesar de que los textos literarios parecen inmutables, la incorporación de las fotografías y las écfrasis en las novelas actúan de manera similar al recuerdo. Fomentando el ejercicio de aparecer de forma espontánea y efímera dentro de su marco temporal. Estas imágenes, al igual que los sonidos y los intertextos llevan a cuestionamientos sobre la identidad y la representación de uno mismo y de aquellos que han sido segregados sistemáticamente. Aunque son imágenes pasajeras, estas representaciones visuales dejan una huella importante en la narrativa, ayudando a que el lector trace un recorrido emocional y reflexivo sobre sí mismo. Esta interacción, como propone Ricoeur, resalta la naturaleza proteica de la literatura, que no ofrece una única interpretación, sino que permite múltiples desplazamientos de sentido, pero controlados, por decirlo de alguna forma. Desde las perspectivas de Jauss y Gadamer, el lector participa en la construcción de sentidos implícitos y transgrede, cuestiona y los renueva constantemente.

Los efectos producidos por la interacción entre texto literario y lector no deben sentirse como una imposición del texto, sino como una propuesta articulada dentro de este último. El lector se enfrenta a ese efecto recuperándolo y estableciendo un dialogo critico entre el horizonte intra-literario del texto y su propio horizonte extraliterario. Si el lector real logra reconstruir el horizonte de expectativas de texto, reconociendo las valoraciones críticas y las discusiones que ha generado desde su publicación, y al mismo tiempo, puede reconstruir su propio horizonte de experiencia se abre a una experiencia que trasciende lo meramente textual.

Algunas de las preguntas que fueron planteadas al final del capítulo dos y que se respondieron en los capítulos posteriores dedicados al análisis de las obras son ¿Qué tipo de concreciones hace el lector al enfrentarse a un texto intermedial? Al enfrentarse a un texto intermedial, el lector concreta las conexiones entre los diferentes medios que dialogan en el relato (texto, fotografía, música, literatura) y los interpreta como parte de la narrativa literaria, completando el significado que estas subrayan pero que no articulan explícitamente, pues de hacerlo se contrarrestaría el efecto estético que se busca. Particularmente el ejercicio de incorporar imágenes o evocarlas hace que el lector integre visualmente lo que la fotografía sugiere para yuxtaponerlo al discurso narrativo, lo que desencadena una experiencia de lectura más rica y

multisensorial. En cuanto a la pregunta ¿Cómo se construyen los lugares de indeterminación en novelas de tema fotográfico? Los lugares de indeterminación se construyen a través de la distancia entre lo que la imagen fotográfica presenta y/o oculta y lo que el texto narra. La fotografía, al ser un medio visual, capta momentos estáticos que invitan al lector a imaginar lo que ocurre antes o después de la captura, pero también a imaginarse lo que los personajes sienten y/o reciben de su recepción expectante. Este espacio de indeterminación crea vacíos que el lector debe llenar mediante su interpretación y subjetividad y que, además, parece vivir acompañado, porque como se vio en los ejemplos, esos lugares de indeterminación están mediatizados por la experiencia corporal de las narradoras. Otra de las preguntas que motivaba el análisis de estas tres obras en particular era ¿De qué modo el tiempo complejiza la narración en relatos de tema fotográfico? El tiempo en novelas de tema fotográfico se vuelve fragmentado y no lineal, ya que mientras la fotografía captura un instante en el pasado, el texto continúa desarrollándose en el presente narrativo del relato. Este juego de temporalidades, donde lo visual -el pasado congelado- y lo literario -el presente dinámico- coexisten y provoca una sensación de discontinuidad por la que el lector experimenta un efecto pues fluctúa entre diferentes tiempos. Un texto literario de tema fotográfico debe ofrecer una interrelación armoniosa entre la forma y el contenido, donde los signos fotográficos y literarios se integren de manera que estimulen la sensibilidad del lector y yo creo que esa es la gran majestuosidad de estas tres novelas que logran conmocionar al lector y llevarlo a temas de carácter social privilegiando los signos que movilizan su sensorialidad y no mediante un discurso político o confrontativo. Estas utilizan a la fotografía como detonantes emocionales y simbólicos que invitan al lector a reaccionar ante los signos visuales como fragmentos de una memoria o de una historia más amplia que ha sido contada desde el privilegio y que poco se ha detenido a enfocar a las minorías. Los signos icónicos y sonoros presentes en las descripciones textuales amplían el imaginario sensorial del lector, que se ve impulsado a interpretar no solo lo que lee, sino lo que visualiza o imagina a través de esos signos y llevándolo a cosechar una experiencia polisémica porque es en la interpretación donde el lector utiliza su propio bagaje cultural, emocional y sensorial para decodificar las conexiones entre lo visual y lo literario, esto me llevó a plantear una pregunta más ¿Es posible que la fotografía sirva como signo

para apelar a la memoria y configurar un sujeto individual? La respuesta es que sí, la fotografía en la literatura funciona como un signo que apela a la memoria del personaje y del lector, permitiendo u la configuración de una identidad individual. las imágenes evocan recuerdos, no solo dentro de la trama, sino tambien en la experiencia del lector, proyecta sus propios recuerdos sobre la historia. En el plano narrativo, la foto ayuda a los personajes a reconectarse con su pasado, mientras que para el lector se convierte en un mecanismo de resonancia personal, y en un detonante que lo lleva a reflexionar sobre su memoria y la identidad propia.

En cuanto a la pregunta ¿De qué manera las novelas intermediales subvierten el tema fotográfico? Las novelas intermediales analizadas en este trabajo subvierten el tema fotográfico al utilizar la imagen no sólo como ilustración, sino como un elemento narrativo que interactúa con el texto. Esto hace que la foto no se limite a un papel documental o referencial, las fotos en estos relatos tienen una dimensión crítica y social. El texto cuestiona la objetividad de la imagen y revela sus limitaciones, al percibirse como un registro estático de la realidad, es problematizada en estas novelas porque se le atribuyen múltiples significados que desbordan su representación original. Así, se crea tambien el efecto estético en las novelas pues al estar interactuando distintos medios, la estética surge de la capacidad de la obra para hacer dialogar diferentes lenguajes (visuales y textuales) generando un juego de complementariedad y distanciamiento entre medios que da lugar a un efecto estético distintivo. Si a todo esto se le añade que, tal como se vio en el capítulo IV “Performatividad…”, las novelas están haciendo uso de la imagen-simulacro se enriquece el efecto porque en lugar de fijar un significado, la imagen-simulacro juega con la dimensión múltiple, empujando al lector a reconsiderar las certezas que el texto le ofreció. Así, la narrativa se vuelve más lúdica al generar varias capas de sentido, obligando al lector a explorar más allá de lo evidente y a reconstruir la trama desde tu propia experiencia y perspectiva. Siguiendo con esta línea ¿Se puede hablar de performatividad en un texto literario? Sí, es posible hablar de performatividad cuando el acto de lectura genera una respuesta en el lector. En este contexto, la performatividad se da cuando la interacción entre el lector y el texto produce efectos que van más allá del simple acto de lectura. En estas novelas de tema fotográfico, por ejemplo,

incluir las imágenes transforma al lector en un intérprete de lo visual lo que le añade una dimensión performativa a su experiencia. El lector no sólo consume la historia y desarticula la trama, sino que actúa al intervenirla con su interpretación. Ahora, ¿Por qué las narradoras mexicanas construyen relatos que operan desde la corporalidad? Porque están subvirtiendo la tradición literaria que han heredado desde el boom, dándole protagonismo al cuerpo femenino para tratar los temas que les interesan: la identidad, el género, la memoria, el trauma y la representación. La corporalidad en estos textos funciona como un medio para articular experiencias subjetivas que no se sitúan exclusivamente en lo emocional ni en lo racional, sino que buscan conectar al personaje y al lector con un ámbito físico y emocional. El cuerpo se convierte en el lugar de resistencia y de descripción de la historia personal y la historia social. Finalmente, el último cuestionamiento que quedaba responder es si ¿El texto literario salva las contradicciones de la imagen-simulacro o las usa a su favor para crear efectos estéticos? La respuesta es que no solo "salva" las contradicciones de la imagen-simulacro, sino que las utiliza a su favor para generar los efectos estéticos deseados. Esas contradicciones -por ejemplo, la brecha entre lo que la imagen parece representar y lo que en realidad comunica, se vuelven un recurso atractivo que el texto explota para generar tensiones, ambigüedades y discursos en la narrativa. En lugar de resolver las inconsistencias o contrastes entre imagen y palabra, las potencializa, agudizando el efecto de extrañeza y desautomatización. Este uso deliberado de la disonancia entre lo visual y lo narrativo intensifica la profundidad estética de la obra, al invitar al lector a confrontar las limitaciones y los sesgos de la representación.

En el último capítulo se hizo especial énfasis en cómo la dinámica entre cuerpo, fotografía e intertextualidad contrarresta la categoría de silenciamiento. Desde una perspectiva literaria y tomando como marco novelas que integran el tema fotográfico, la categoría de silenciamiento discursivo demostró cómo ciertos grupos sociales al pertenecer a minorías, carecen de la capacidad de ejercer fuerzas ilocucionarias en contextos normativos. Las autoras de estas novelas, mediante esa triada: cuerpo, fotografía e intertextualidad construyen un espacio metatextual que habilita la posibilidad de ejercer fuerzas ilocucionarias, visibilizando las voces marginadas y

restituyendo su agencia. Al hacerlo proyectan un discurso crítico que reconfigura la relación entre texto y lector, permitiendo que aquellas silenciadas encuentren su lugar en la narrativa. Además, las novelas demuestran cómo las relaciones de poder se sostienen a través de actos discursivos que limitan la agencia de los sujetos en la realidad social. Al contrastar imágenes fotográficas y lenguaje literario, las autoras crean juegos performativos que visibilizan y resisten las estructuras autoritarias. Finalmente, estas obras deconstruyen términos clasificatorios como "loca", "prostituta" o "migrante" evidenciando su naturaleza discursiva y socialmente construida. Al enfocarse en la corporalidad y su performatividad, estas novelas invierten el poder institucional mostrando que el cuerpo puede resistir a categorías normativas a partir de su subversión y anormatividad, dando lugar a la resituación de su agencia en un espacio literario que desafía los límites de lo representado.

*Referencias bibliográficas*


Agustín. *Confesiones*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1958. Impreso.

Aristóteles. *Arte Poética*. México: Porrúa, 2002. Impreso.

Álvarez, Mireia Ferrer. "Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo." *Asparkía: investigació feminista* 33 (2018): 117-132

Albornoz, Francisco. "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo." *Cuadernos del CILHA* 35 (2021): 1-31

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Editorial Gedisa, 2000, impreso.

Arcila, Sebastián Galvis. "Semejanzas y diferencias entre la lectura digital e impresa: una revisión documental". *Acción y Reflexión educativa* 47 (2022): Pp. 262-283. Disponible en https://orcid.org/0000-0001-9326-8265.

Anderson, Danny J. "Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea. (1982) Pp. 123-140. Disponible en: https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6248/198278P123.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Bahamonde, Hernán Silva. "Sobre El Concepto De Función Poética De Roman Jakobson." *Deslindes Literarios.* Comp. Blanca Elvia Mora Sánchez et al., 1st ed., vol. 82, Colegio De México, México, D. F., 1977, pp. 138–150. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctv2868bv.10. Consultado el 5 de marzo de 2021.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra: 1985.

Borja Orozco, Miriam, et al. "Perspectivas Sobre Comunicación De La Literatura." *Panorama En Estudios Sociales: Literatura, Comunicación, Arte, Mercado y Consumo*. Ciudad Autónoma De Buenos Aires: CLACSO 2017, pp. 37–52. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctvtxw339.5. Consultado el 17 de abril del 2001.

Baker, Harry T. "Literature and the Emotions." *The English Journal*, vol. 16, no. 10, National Council of Teachers of English, 1927, pp. 772–77, https://doi.org/10.2307/803421.

Barthes, Roland. "Sobre la lectura". *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Pp. 37-38.

Barros Grela, Eduardo. "Performatividad lúdica y espacios de género en *Rayuela* y *El túnel*." *Revista chilena de literatura* 81 (2012): 119-135.

Baudrillard, Jean. *Contraseñas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. Impreso

_____. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978. Impreso

_____. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992. Impreso

_____. *La ilusión vital*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores, 2002. Impreso.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. Editorial Porrúa: México-Argentina, 2010.

Butler, Judith. "Performativity, Precarity and Sexual Politics." *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 4.3 (2009).

Butler, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.

Butler, J. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder Editorial, 2016. Impreso.

Butler, J. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, *4*(3), 2009: 321-336. Disponible en https://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf

Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. "*Santa*, de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano". *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/santaga.html. Consultado el 6 de octubre de 2022.

Boucher, Geoff. "The politics of performativity: A critique of Judith Butler." *Parrhesia* 1.1 (2006): 112-141.

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKAL, 2010. Impreso.

Campos Garza, Luciano. "Muere la escritora mexicana Patricia Laurent Kullick; recuerdan su trabajo alocado, lleno de ironía". *Proceso*, 2 de noviembre de 2022, https://www.proceso.com.mx/cultura/2022/11/2/murio-la-escritora-mexicana-patricia-laurent-kullick-recuerdan-su-trabajo-alocado-lleno-de-ironia-296311.html

Casas, Arturo. "Pragmática y poesía". En Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

Capdevila, Pol. *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss*. Diss. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

Castellanos, Rosario. "Autorretrato." *Rosario Castellanos. Obras II. Poesía, teatro y ensayo. México DF: Fondo de Cultura Económica* (1998): 187-89.

Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". *Cuentos Completos I*. México, D. F: Santillana, Ediciones, 2011. Impreso.

Cercós i Raichs, Raquel. "El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la memoria y la performance." *Historia y memoria de la educación: HMe* (2017).

Cubillo Paniagua, Ruth. "La intermedialidad en el siglo XXI". *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, *14* (2), 2013: Pp. 169-179. URL: http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006&lng=en&tlng=es. Consultado el 12 de mayo de 2022

Cuneo Bosco, Mario. "La ontología de Roman Ingarden acerca de los objetos temporales: análisis y proyecciones." *Revista de filosofía* 69 (2013): 83-98.

Deleuze, Guilles. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002. Impreso.

_____. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona -Buenos Aires- México: Ediciones Paidós, 1985. Impreso.

_____. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011

_____. *Cuando las imágenes toman posición*. Vol. 29. Antonio Machado Libros, 2015

Duden, Bárbara. “El concepto de vida: un ídolo moderno y una amenaza para las mujeres embarazadas”. *DUODA: Estudios de la diferencia sexual* (1996): 79-96.

Duden, Bárbara. “Heterosomática: apuntes de una historia de los cuerpos de las mujeres” en *Voz de la Tribu*, vol. 10. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, (nov 2016-ene 2017): 23-28.

Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria* (Trad. De José Esteban Calderón). Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Esáin, Crisanto Pérez. "El pacto literario como lugar de encuentro." *Mercurio Peruano. Revista de Humanidades* 525-526 (2013): 21-46.

Elcott, Noam M. “The Phantasmagoric Dispositif: An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space.” *Screen Space Reconfigured*, editores Susanne Ø. Sæther and Synne T. Bull, *Amsterdam University Press*, 2020, pp. 283–316. *JSTOR*, Disponible en: http://www.jstor.org/stable/j.ctv12pnt9c.15. Consultado el 12 de marzo de 2023.

Freud, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo*. México, D. F: Editorial Iztaccihuatl, 1982. Impreso.

Franco, Claudia María Maya. "La literatura como fuente de perplejidad. La contribución del relato en la problemática del sí mismo, en el concepto Refiguración de Paul Ricoeur." *Co-herencia* 2.3 (2005): 179-190.

Fernández Serrato, Juan Carlos. "Sentido, acontecimiento y crisis de la representación artística (El modelo de “singularidades móviles” de G. Deleuze y la teoría crítica de la cultura)." *Revista Comunicação Midiática, 7 (2), 85-97.* (2012)

Fischer-Lichte, Ericka. *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editorial, 2011

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001. Impreso

_____. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergenc*ia. Madrid: Akal, 2017. Impreso

Gainza, Carolina y Paloma Domínguez Jeria. “¿Cómo leemos un texto hipertextual: una exploración de la lectura de literatura digital? Revista de Humanidades 35 (2017): Pp. 43-74. Disponible en https://repositorio.unab.cl/xmlui/bitstream/handle/ria/7732/Gainza_Como_leemos_un_texto_hipertextual.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Gadamer, Hans George. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977. Impreso.

_____. “Historia de los efectos y aplicación” en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, ed., Madrid: Visor, 1989, Pp. 81-88. Impreso.

Garro, Elena. “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de colores*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

García Márquez, G. (2007). *Cien Años de soledad.* Ciudad de México: Edición conmemorativa de la Real Academia Española de la Lengua. Impreso.

Garduño, Gloria María Prado, et al. “YO SOY MI CUERPO, YO SOY MI ESCRITURA: YO SOY YO.” *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana: Culturas En Contacto: Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de Abril de 1987.* El Colegio de México,

1988, pp. 113–22. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/j.ctvhn096j.15. Accessed 15 Nov. 2022.

Giannini Iñíguez, Humberto, y Eva Hamamé Ahumada. "Una reflexión filosófica sobre la acción vinculante y el lenguaje." *Revista chilena de literatura* 87 (2014): 257-269.

Gómez, Valerie M. "La mujer blanca en la obra de Manuel Gútierrez Nájera". Hispanófila, no.41, 1971, pp. 61-71. *JSTOR*, Disponible en: http://www.jstor.org/stable/43809733. Consultado el 28 de octubre de 2022.

Grice, H. P. "Logic and conversation". En P. Cole y J. L. Morgan (eds.). *Syntax and Semantic. Speech Acts.* Nueva York: Academic Press, 1975, pp. 41-58.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragosa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. *Ebook*.

Hull, Isabel V. "The body has historical experience: review of recent works by Bárbara Duden". *Central European History*, vol. 28, no. 1 Cambridge University Press, Central European History Society, 1995, pp, 73-79

Hornsby, J. (1993). Speech acts and pornography. *Women's Philosophy Review*, 10, pp. 38-45.

Hornsby, J. (1995). Disempowered speech. *Philosophical Topics*, 23(2), pp. 127-147.

Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". Estéticas de la recepción. Madrid: Visor, 1989. Impreso.

_____. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arcolibros, 1987. Impreso.

_____. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. De J. A. Gimbernat. Madrid : Altea, Taurus y Alfaguara, 1987. Impreso.

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. México: Taurus/Iberoamericana, 2005

_____. "Concreción y reconstrucción" en *Estética de la recepción,* Rainer Warning, ed., Madrid: Visor, 1989, Pp. 35-54. Impreso.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. España: Cátedra, 1981.

_____. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Barcelona: Siglo XXI, 1980.

_____. *Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1973.

Jauss, H. R. "Question and Answer: Forms of Dialogic". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49 (1991): 276-277.

_____. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". *Textos de teorías y crítica literarias:(del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Anthropos, 2010. Impreso.

_____. "Experiencia estética y hermenéutica literaria". Trad. Jaime Siles y Ela Fernandez Palacios. Madrid: Taurus, 1986. Impreso.

_____. "Concreción y reconstrucción" en *Estética de la recepción,* Rainer Warning, ed., Madrid: Visor, 1989, Pp. 35-54. Impreso

Jauss, H. R. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid, Gredos, 2013

_____. "Experiencia estética y hermenéutica literaria" *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (Comp.) México, UNAM, 1993 *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* 4: 73-87

Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity." *Mapping intermediality in performance* (2010): 29-37

Kristeva, Julia. *Desire in Languaje: A Semiotic Approach to Language and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

_____. "Word, Dialogue and Novel". The Kristeva Reader." *Ed. Toril Moi. New* (1986).

Mayer, Richard E. *The Cambridge handbook of multimedia learning*. Cambridge University Press, 2005.

Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Mutchinick, Melissa. "Imagen, historia y anacronismos. Un abordaje a Georges Didi-Huberman". *Arte e Investigación* 10 (2014): 61-65

Munguía Zatarain, Martha Elena. "Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*." *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX* 2 (2010): 425-443.

Negrete Sandoval, Julia Érika. "Archivo, memoria y ficción en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza." *Literatura mexicana* 24.1 (2013): 91-110. Disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25462013000100005&script=sci_arttext. Consultado el 18 de octubre de 2022.

Nünning, Vera. "The Affective Value of Fiction: Presenting and Evoking Emotions." *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, edited by Ingeborg Jandl et al., Transcript Verlag, 2017, pp. 29–54, https://doi.org/10.2307/j.ctv1wxt3t.5.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. NoBooks Editorial, 1994. Consultado en línea el 5 de mayo de 2022

_____. *La voluntad del poder*. Trad. A Froufe. Madrid: Editorial Edaf, 1981. Impreso.

Nora, Pierre. "Entre memoria e historia: la problemática de los lugares". www.cholonautas.edu.pe [Traducción para el módulo virtual "Memorias de la violencia", Seminario de Historia Argentina, Universidad Nacional del Comahue].

Laksmi Adyani de Mora Martínez y Roberto Monroy Álvarez. "Figura e imagen del hombre desechable" en *Figuras del discurso. Exclusión filosofía y política* (Coord. Armando Villegas, et alt.) CDMX: Bonilla Artiga Editores, 2016. Impreso.

Levinson, S. C. *Pragmática.* Barcelona: Teide, 1989.

López, Alfredo Hermosillo. "Los cuatro estratos de Roman Ingarden como fundamento teórico para el análisis de las traducciones literarias". *Hikma* 15 (2016): 41-52

Langton, R. (1993). Speech acts and unspeakable acts. *Philosophy & Public Affairs*, 22(4), pp. 293-330.

Ohmann, Richard. "Los actos de habla y la definición de literatura". *Pragmática de la comunicación literaria*. Mayoral (Compilador). Madrid: Arco Libros.

Pacheco, Lourdes C. "Fuimos a sembrar cultura: Los maestros y la construcción de la escuela rural mexicana." *Investigación y Postgrado* 28.1 (2013): 87-118. Disponible en https://www.redalyc.org/pdf/658/65841004004.pdf.

Palaversich, Diana. "El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick." *Ciberletras* 11 (2004). Disponible en https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/Palaversich.htm. Consultado el 16 de octubre de 2022.

Pájaro, M., and Carlos Julio. "De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro". *Eidos* 20 (2014): 109-144. Disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572014000100007. Consultado el 2 de mayo de 2022.

Pérez, Jesús Leticia Mendoza. "Esencia y modo de ser de la obra de arte literaria en Roman Ingarden". *Konvergencias literatura* 9 (2008): 19-28

Perus, Francoise. "En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, Dietrich Rall compilador, México, UNAM, Primera reedición 2001." *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada* 4.

Pineda, Franco, Adela. "Manuel Gutiérrez Nájera y Ángel del Campo (Micrós) en la Revista azul (México, 1894-96)" 1998: 121-136. Disponible en https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/837/1998106P121.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consultado el 29 de septiembre de 2022.

Platón. *República.* C. Eggers (trad.), *Diálogos IV* (pp. 201-243). Madrid: Gredos, 1986. Pp. 201-243.

_____. "El sofista" en *Obras completas de Platón*. D. Patricio de Azcárate (trad.) Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871.

Ramírez, Alberto R. "The Language in Revelation: Performativity and Pragmatics." *Theologica Xaveriana* 65.180 (2015): 301-325.

Reyes, G. *La pragmática lingüística.* Barcelona: Montesinos, 1990.

Reyes, G. *El abecé de la pragmática.* Madrid: Arco Libros, 1995.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Madrid: Ediciones Cristiandad. 1ª ed. francesa: Temps et recit. París: Editions du Seuil, 1984.

_____. *Del texto a la acción*. Argentina-México: FCE, 2001. Impreso.

_____. *Sí mismo como otro*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1996. Impreso.

_____. *Fe y filosofía*: problemas del lenguaje religioso. Buenos Aires: 2008. Impreso

_____. *Escritos y conferencias 2: Hermenéutica*. México: Siglo XXI, 2012. Impreso.

_____. *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

_____. «Narratividad, fenomenología y hermenéutica». *Anàlisi: Quaderns De Comunicación I Cultura*, Núm. 25, enero de 2000, p. 189-07, https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15057.

_____. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2000. E-book.

_____. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 1998. E-book.

_____. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1999. E-book.

Rivera, Niza. "Auge, no boom, de escritoras en América Latina". *Proceso*, 20 de agosto de 2022, https://www.proceso.com.mx/reportajes/2022/8/20/auge-no-boom-de-escritoras-en-america-latina-291862.html

Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada, 1945.

Sonna, Valeria. "Deleuze: Lector de Platón". *Praxis Filosófica*, no. 38, 2014, Pp. 201-223. *Redalyc*, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209031199010. Consultado el 12 de mayo de 2020

Stoichita, Victor I. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006

Taboada Hernández, Marco Polo. "El libro de los desplazamientos: Manifestaciones de la heterogeneidad narrativa en *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli". *Literatura Mexicana* XXXIII-2 (2022): Pp. 209-241. Disponible en: DOI: https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.2.7731X07.

Todorov, Tzvetan, and John Lyons. "What Is Literature For?" *New Literary History*, vol. 38, no. 1, Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 13–32, http://www.jstor.org/stable/20057987.

Tornero, Angélica. "El objeto puramente intencional y la concretización en la propuesta de Roman Ingarden". *Cauce, 2007, (30): 447-472* (2007).

Valero Juan, Eva. "En la brevedad del cuerpo y de la escritura: El camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick." (2016). Disponible en https://core.ac.uk/download/pdf/83612319.pdf. Consultado el 12 de octubre de 2022.

Valls Boix, Juan Evaristo. "Proliferancias. Literatura y performatividad en Kierkegaard y Derrida." Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2020. Disponible en http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/171002.

Vaskes Santches, Irina. “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total”. *Estudios de filosofía* 38 (2008): 197-219. Disponible en http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf. Consultado el 14 de mayo de 2022

Vázquez, Adolfo Sánchez. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. UNAM, 2005. E-Book.

Valeri, Amando López, Isabel Jerez Martínez y Eduardo Encabo. “Sobre nuevas alfabetizaciones lectoras. Las experiencias mediáticas integradoras y los lectores navegantes”. En *Propuestas Socioeducativas para la Alfabetización Lectora*. Santiago Yubero y Elisa Larrañaga (Coord..) Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea.

Vaskes Santches, Irina. (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. *Estudios de Filosofía*, (38): Pp. 197-219. Consultado el 15 de marzo de 2023. Disponible en: https://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282008000200009&lng=en&tlng=es.

Vásquez, Ingrid Solana. "El lector para Wolfgang Iser y Maurice Blanchot." (2012). *Filosofía UIS 11, 1 (2012):171-188*

Van Dijk, Teun A. *Pragmática de la comunicación literaria*. Buenos Aires: Arco/Libros, 1987.

Van Dijk, Teun A. "Action, Action Description, and Narrative." *New Literary History*, vol. 6, no. 2, 1975, pp. 273–294. JSTOR, www.jstor.org/stable/468420. Accessed 23 Aug. 2021.

_____. *Estructuras y funciones del discurso*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1980.

Van Dijk, Teun A. y José Antonio Mayoral. *Pragmática de la comunicación literaria*. Argentina: Arco Libros, 1987.

Velázquez Soto, A. O. "Fotografías Narrativas: El Archivo Multimodal En Desierto Sonoro De Valeria Luiselli". *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, n.º 7, Feb. 2023, pp. 140-55, doi:10.22201/ffyl.29544076.2023.7.1855 Consultado el 7 de febrero de 2023.

Warning, Rainer. "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura" en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, ed., Madrid: Visor, 1989, Pp. 13-34. Impreso.

Yvancos Pozuelo, José María. "Lingüística y poética: desautomatización y literariedad". *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1980.

Zarta Rojas, Fabián Andrey. "El rizoma literario: lo performativo del sujeto." *Enunciación* 27.1 (2022): 45-55.

Cuernavaca, Mor., 30 de septiembre de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO"
que presenta: **Karla Valeria Bustamante Román,**
con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

## JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

1.- En este trabajo se examinan tres novelas mexicanas contemporáneas en las que está presente el asunto de la fotografía como constitutivo del texto literario: *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, *El camino de Santiago* (2000) de Patricia Laurent Kullick y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, con el objetivo de explorar el funcionamiento de la relación entre los dos medios: literatura y fotografía. De manera general, se parte de la idea de que la relación entre la iconicidad y la textualidad produce "espacios vacíos" que configuran al lector implícito, los cuales posteriormente son concretizados por el "lector empírico" o "lector real". Particularmente, se examina cómo ocurre en cada novela.

2.- El enfoque metodológico principal se centró en discutir los asuntos de performatividad, simulacro, y efecto estético. Se parte del supuesto de que las novelas son performativas en dos sentidos. Primero, invitan al lector a reaccionar de manera crítica ante los signos expuestos (fotográficos, icónicos y sonoros). Segundo, conminan a su receptor a interpretar estos signos con el fin de completar el sentido del texto. Asimismo, se propone que las novelas están organizadas a partir de la imagen-simulacro, debido a que no pretenden la representación, sino precisamente la performatividad, en el sentido entendido tanto por Searle y Austin, como por Judith Butler, entre otras y otros autores. Finalmente, esta estructura produce espacios vacíos y de manera consecuente, el efecto estético.

3.- Para llevar a cabo el estudio de la performatividad y la recepción, se utiliza la herramienta de la pragmática y la estética de la recepción, cuestiones que se abordan a partir de las teorías desarrolladas por Searle y Austin, así como de la propuesta de Wolfgang Iser. El concepto de espacios vacíos resulta fundamental para observar la manera en que las novelas, a partir de estos espacios, producidos por la relación intermedial, propician una lectura crítica. También se ha desarrollado un apartado sobre el concepto de identidad narrativa de Ricoeur, debido a que ayuda a apuntalar la idea misma de la performatividad del yo, y de manera transversal, se ha incluido la perspectiva de género.

4.- En el primer capítulo se realiza un estudio minucioso de las teorías literarias, con la finalidad de posicionar la importancia del enfoque elegido. Se considera que algunas perspectivas teóricas, como la narratología, son insuficientes cuando se trata de examinar novelas en las que se interrelacionan más de un medio. En el segundo capítulo se hace una amplia investigación sobre las teorías que permiten comprender el funcionamiento de este tipo de novelas, y la forma en la que producen significado y es recibido por los lectores. Hay que señalar que no se trata de una investigación empírica, sino de examinar, sobre todo, lo que Iser, entre otros estudiosos, denominó el "lector implícito". En el tercer capítulo se desarrollan teóricamente los conceptos de performatividad y simulacro en el marco de la pragmática y la estética de la recepción.

5.- En el capítulo cuarto se estudia la performatividad en las tres novelas, mediante la observación de la manera en que se constituyen las identidades, no esencialistamente, sino desde la narratividad. En el quinto capítulo se analiza la imagen-simulacro y en el sexto, la estética del efecto.

6.- El aporte de la tesis consiste en contribuir al estudio de novelas mexicanas, que incluyen a la fotografía como aspecto constitutivo en la significación, escritas por mujeres. Con el acercamiento metodológico elegido se explica el funcionamiento de la fotografía como herramienta discursiva que confronta a los espacios de silenciamiento de los grupos marginados. Una de las conclusiones centrales es que el espacio metatextual que se construye en las novelas produce fuerzas ilocucionarias, en términos de Searle, visibilizando las voces marginadas y restituyendo su agencia.

7.- La tesis está bien estructurada y redactada, y cuenta con bibliografía actualizada y suficiente.

Sin más por el momento, quedo de usted,

Dra. Angélica Tornero Salinas

_____

**NOMBRE COMPLETO**
**FIRMA ELECTRÓNICA (UAEM)**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

**ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2024-09-30 17:42:02 | FIRMANTE**

brS1UEhN1p0kfwEU+KMKPX6mWXFL1o8pjdaBTOuWpe+ZCcg72bBsVf/gWztJcnhFg2VWZ5tti9Xcgg7fdehfej07nRDDPZenhVHr1zWEM5ycFoSIvXwjMBcTDsTC+FGL4EGrCKlVupveBzSe/QqRXBhXi3Ueds9GB3FJM5K6JrjsdW+KlImMXVHls3uAW+fdP0QRLL96LTHfz1wcxWFJKyelZHZC9KTFEh+uNHFQEHgY3NcO6VO5yUsHZUlhjNUvqs9t3xmJDbjrg//MIIWgu0FaaRU+Zzh/2kkDsP8kRZ6dlLpToPHy/a6fTTlBqpvqrvIISzvt4GoSxzeyIQnurA==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**m8aAyJuOF**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/sxS717zZF2zgspeXlKyjNVcJgYX1OCJh

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN
CIIHu

Cuernavaca, Morelos, a 28 de octubre de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil

Coordinador del Posgrado en Humanidades

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Después de leer la tesis "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO", que presenta **Karla Valeria Bustamante Román,** con el fin de obtener el grado de Doctora en Humanidades, le informo que otorgo mi voto **aprobatorio**.

Aclaro lo anterior para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

La tesis presenta un amplio estudio teórico muy pertinente para analizar tres novelas escritas por mujeres mexicanas que incluyen la fotografía como un tipo de lenguaje alternativo y complementario al verbal de la narración. Este enfoque intertextual nos permite comprender cómo pueden ser leídas estas novelas desde la perspectiva de un lector "implícito", que surge por la confluencia de aspectos pragmáticos, estéticos y literarios. La conjunción de estos enfoques (compleja y profunda) se lleva a cabo con pericia argumentativa por parte de la autora de la tesis, lo cual merece una felicitación.

Sin más por el momento, quedo de usted

_____

**Dr. Agustín Rivero Franyutti**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

**AGUSTIN RIVERO FRANYUTTI | Fecha:2024-10-28 10:02:10 | FIRMANTE**

Ij82p0HE8qXhH/JCJZZdEpGuxQrjVyRX2T+8OLesaIbvKDqG091TjRPJEqI+GA1LyWhKyY4Gfb45cgIZ76xDPCuJkMz8H8tdrCDJZiRwjms63bR7VXjms+brSwNBgQp93HxPqpnR
wpUsBkm69RdVYW1rgsp7rYEKd8KZHYTN80CFRzwBtXoak5Lg6RbfEvK+SCWeXJ1Rp6y0qyYwB1kmVDEUDM5ZnjJthS3PnId8HlSc7OuVvosbx4vzFq7904g+PRXsfNcV3fuE
WmyCkTJ/IeWbRSlDvFQxGPKNm5IjbHR1fKZgmcNOWGIX3yFt6uKqrjqiW96W035kkDxR499Tyw==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**lBmlVSekH**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/55LnTZmSKQR3giWH50HP1twtJ3Asenfw

Cuernavaca, Mor., 21 de octubre de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO"
que presenta: **Karla Valeria Bustamante Román,**
con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

Fui integrante de su Comité Tutoral desde octubre 2000. Sus avances e investigación han sido óptimos en los ocho semestres. A pesar de tener un cambio en su Comité Tutoral, siempre ha atendido las sugerencias y comentarios de la misma. Su tesis es una gran aportación al tema fotográfico en la novela mexicana del siglo XXI. Su base teórica es perfectamente fundamentada. Es una tesis muy bien escrita e investigada.

Sin más por el momento, quedo de usted,

**Dra. Anna Juliet Reid**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

**ANNA JULIET REID | Fecha:2024-10-20 13:27:21 | FIRMANTE**

QfGJuP7PNAkbhRyP9Ym43FiyfOBnyhgQZ8Ece6OCrC6aHRtdUnUw1si2OIVayv53mCpHp2cdxIE2L2qBVPE4lENCgg1+nao71IVuCIXMDrXaZqvbcbdRkEBqcj0srJF5LcIiMYnn0eRJIzPq8fKd/alGGOZA0nfmmIr9KVxzrReIG6X5RK1IoHQo9QQPEaDppn58TpjYU3lbDAFhT8UJsHwT3tq07OCRs37AYfz7AnZjjnUo6ZKM/ykio9W6hPvnQ2z/6P/Vq2+5oBodZKTty1j7vrBwRLgTQCmmuHkExhkDF2XRMsnEDbjkFnExuootplqDU5a5G/exkBggc4EP/w==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**APQtYj135**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/4OcTlCM6iEXJLQ4QWdA5pYi5OZJuoihg

Cuernavaca, Morelos, 08 de noviembre de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO" que presenta **Karla Valeria Bustamante Román,** con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades, le informo que otorgo mi voto APROBATORIO. Para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

La tesis que presenta Karla Valeria Bustamante Román es un texto bien escrito, con una clara estructura y argumentación. El título, así como la presentación del problema y los objetivos de investigación, se encuentran en consonancia con el estudio que la tesista nos presenta. La autora presenta de manera adecuada y articulada los varios elementos que integran su marco teórico, se observa el trabajo de consulta, revisión e incorporación de fuentes pertinentes y actuales.

El estado del arte que sustenta su estudio le permite establecer un diálogo constructivo para apuntalar la justificación crítica de la investigación que desarrolla. En particular, destaco la exposición que realiza en torno a la compleja relación entre la propuesta de Searle, Austin y Jakobson sobre el uso del lenguaje, los fines de los actos comunicativos, el contexto en el cual se enuncian, y el vínculo que se establece o preestablece entre destinatario y receptor.

La originalidad de la tesis radica en su postura crítica para colocar en el centro la discusión la perspectiva sobre la estética del efecto, la performatividad y simulacro en novelas mexicanas de tema fotográfico, y como sostiene la propia autora: "la tesis aborda un vacío significativo en la literatura de académica en torno a las novelas de tema fotográfico escrita por mujeres, un campo que ha sido insuficientemente explotado desde la perspectiva intermedial".

En ese sentido, me parece un acierto la selección de las tres escritoras mexicanas y las obras que de ellas analiza, *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, *El camino de Santiago* (2000) de Laurent Kullick y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, con la finalidad de demostrar el alcance perlocutivo de los actos de habla, así como la estética del efecto. En el análisis la tesista nos conduce a revisar cómo los signos expuestos, fotográficos, icónicos y sonoros, conducen al lector a la interpretación de estos signos con el fin de completar el sentido del texto de cual se apropia.

Es importante mencionar que sus conclusiones abren nuevas líneas de investigación, que pueden, incluso, desarrollarse desde otras áreas disciplinares.

La tesis presentada por Karla Valeria Bustamante Román cumple con lo esperado para la obtención del grado de Doctor en Humanidades**,** cumple con todos los criterios de manera sobresaliente.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Miroslava Cruz Aldrete

PITC CIIHu-UAEM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

**MIROSLAVA CRUZ ALDRETE | Fecha:2024-11-08 11:03:30 | FIRMANTE**

xDDRDFnpXH3CuttEc59mR5HJOgzxm1ihvCEB6jkIG+nphImt/meuwmeIaj7Ta9zxMm6itHGl5uuglufu2f70eHvQ1fb6n8mwCI1RIIeQWbd8Q1N2eD4ZaFNBUiejPFTaUNiDd6opJH2wqi6rw+K+a3kltsth32sIkVbT0D2ZXVYN8+JwbafCYpyIOu5paPzMPXzpc2VJmSCNJLfxMMGoPqda/YN1JT1MnslZf1gEVCQDOKnUZXnC2l3F/Dv/5fd5FQOufLo0rT8V1UgukTZ3Mq59/WkX+JojcHONor3Ah62/G5nYAdQjl0MnC9GCr6NnJ/SJxPfV98Z1JkgEQitWsQ==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**3EOefC6Bk**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/f5hFFSV52tpDxuosenEAX6iJLkSiesvc

HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHu

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

**24 de octubre de 2024, Cuernavaca, Morelos.**

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO" que presenta **Karla Valeria Bustamante Román,** con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades, le informo que otorgo mi voto **aprobatorio**.

Para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

La tesis que presenta Karla Valeria Bustamante es una por demás exhaustiva, bien fundamentada y crítica con el tema que aborda, el cual requiere dicha exhaustividad dada su complejidad teórica. Aunque el documento tiene principalmente un enfoque crítico para con las novelas que analiza, me parece que la aportación más importante es el aparato teórico alrededor de los conceptos propuestos en el título de la tesis, que conjugan elementos de hermenéutica narrativa, transmedialidad, filosofía y estudios sociales para poner en perspectiva el papel de las mujeres tanto dentro de la ficción como en el proceso de producción literaria y de discursos que forman parte de la cultura contemporánea.

Sin más por el momento, quedo de usted

**Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

**ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2024-10-24 21:33:11 | FIRMANTE**

LU1OqLMtyD+sAtpPNnWnf7kpQnR4tR+1XyseZ2gr2T7Lq43cYKC+LFeIAp0bmXPSxDbbywCPyVfm5rIN5md0yDco+LyYOH7pRnOnefAb+11G0CZCTdVweunz8dE4ewA63Y5EBevcz/WZAPPGK65lWCk2OqgsQARpi5ANmmTUUtLN/6CQ/z8EfTkq8HV4xjf/oEOV/n5pP2inLcE6POIhdGKMv87CxO7/44fsnq75VuX4lyJAfPHYLG9rssbIu1KcFEhLxMRM5jdVnvrK2QwrTgD83wIzDO5RaPOxz+1K38JxBaFsdrP1S7dfsaezu9aB0xV36qljkaeH5J+jNMsgPQ==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**is0n3vDhZ**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/9cQBAbSxRBBmE9VrjxHpQaClHenET3s9

Cuernavaca, Mor., a 15 de noviembre de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO"
que presenta: **Karla Valeria Bustamante Román,**
con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

## JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

1) La tesis demuestra una coherencia entre su objeto de estudio —las novelas *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, *El camino de Santiago* (2000) de Laurent Kullick y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza— y las teorías elegidas para el estudio de las obras.
2) El estudio de la relación entre la fotografía y la literatura en las obras seleccionadas suponen un interesante análisis literario, sobre todo porque en los últimos capítulos este mismo análisis deviene en la conceptualización del "cuerpo", con lo que se agrega al estudio una perspectiva de género que lo enriquece.
3) La tesis presenta un aparato crítico definido y muy bien seleccionado para los fines de la investigación. En cada capítulo se busca responder a las preguntas de investigación, lo que abona a la sensatez del estudio.
4) El análisis de obras contemporáneas desde la interdisciplinariedad responde a las nuevas propuestas de los estudios literarios a nivel internacional, agregando valor a la tesis.
5) Las conclusiones responden a los objetivos y a las preguntas de investigación.

Sin más por el momento, quedo de usted,

**Dr. Salvador García Rodríguez**

Cuernavaca, Mor., 02 de noviembre de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis "ESTÉTICA DEL EFECTO, PERFORMATIVIDAD Y SIMULACRO EN NOVELAS MEXICANAS DE TEMA FOTOGRÁFICO"
que presenta: **Karla Valeria Bustamante Román,**
con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

## JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

La tesis que presenta la maestra Bustamante Román es un documento fundamentado y comprometido con un concepto que merece todo intento de profundización que surja en el siglo XXI, me refiero a la écfrasis contemporánea, y por ello, resultan vitales los discursos que aclaren la obra de arte desde nuevas perspectivas y que rompan los paradigmas sostenidos desde hace muchos años entre la relación literatura-imagen.

El texto que se me ofrece explora los estudios narratológicos a partir de miradas clásicas, primero, como el formalismo ruso y la pragmática, para luego adentrarse en aspectos lingüísticos fundamentales para entender el fenómeno estético, específicamente lo narrativo. Pero las bondades de las bases teóricas de la tesis no acaben ahí, sino que ahondan, a su vez, en la riqueza de teorías como la de la Recepción, a la cual la maestra Bustamante Román otorga páginas de puntuales señalizaciones.

Sin embargo, la tesis es tan completa que merece una revisión muy detallada de aspectos importantes, aunque elementales, como la redacción, pues se encuentra el lector con párrafos que pueden pulirse como el de la página 40 que copio solo para citar un ejemplo:

"Pero ¿Por qué es necesaria la inclusión de la pragmática a los estudios literarios? En el capítulo anterior se habló de la apertura de los estudios literarios hacia otras ramas del lenguaje, inclusión que se debe particularmente a dos motivaciones, primero porque a mediados del siglo anterior hubo una gran inclinación a los estudios interdisciplinarios y segundo porque fueron evidentes carencias teóricas y epistemológicas que dieran cuenta del proceso de comunicación que se da en la lectura del texto literario." El anterior párrafo tiene algunas cacofonías y reiteraciones, así como faltas de comas que merecen pulirse para alcanzar la mejor versión de un texto inteligente y reflexivo. Lo mismo debe ocurrir cuando la autora recurre a preguntas retóricas y de indagación en el texto y las inicia con altas, incluso cuando hay comas anteriores que rompen el influjo del signo interrogativo.

Por otro lado, y dejando la forma a un lado para centrarme en el fondo, este trabajo me parece una propuesta que puede convertirse, en futuras líneas de investigación que la autora podría considerar si le parece interesante, en una metodología para la reconstrucción de la obra estética literaria y visual no solo en esta tesis, sino para abrir camino a otros investigadores interesados en la relación literatura-imagen. Dicha afirmación la realizo basándome en la lectura que la tesista realizó de autores como Iser, Barthes, Baudrillard, Gadamer, Jauss, Ricoeur, entre otros y que corresponde a un basamento teórico contemporáneo muy discutido por la academia viva.

Si nos adentramos en aportaciones específicas que la maestra Bustamante Román ofrece ante el análisis literario contemporáneo, destaco el concepto de "simulacro" que aplica para sí misma en las novelas que representan el corpus de la tesis: *Desierto Sonoro*, *Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago*, a las que nombra novelas intermediales, dando las bases para este sistema de análisis. La tesis, a su vez, ofrece una idea general del panorama de la literatura mexicana del siglo XXI, no solo de la literatura que usa la fotografía como leitmotiv, sino que la selección del corpus puede estudiarse desde otros aspectos que la autora toca en su debido momento: lo femenino, la mirada, la narratología del texto, etc.

En general, la tesis representa un trabajo profundo que refleja a una profesional de las letras que fundamenta de manera exhaustiva sus argumentaciones y ofrece una visión fresca pero atenta de las manifestaciones literarias que están ocurriendo aquí y ahora.

Sin más por el momento, quedo de usted,

**Athit Hernández Villalba**
**FIRMA ELECTRÓNICA (UAEM)**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

**AFHIT HERNÁNDEZ VILLALBA | Fecha:2024-11-07 08:53:26 | FIRMANTE**

5EKRfpTJVHnpiJ+dvQk/BgZDD7XoLUlAZHbq1OXxNgjJiSyQdu/AZhBtlKJschu1ZkuXT1uklbuRJsBPRH+EpLoScfgtfoYNvXliHYJNZht8WJnLbJiSsWqRp4hCnlnPlOsDB/GRegeJwBxWU1kN86Y3yTsHKmpykHsSykepH6WBuQz9I0HsUymqths460H+AveNeFnfb13U6od/h5k99sKVevWr8HM93x/BsWnUcigFzSN1Fkr1ItJwZxUtoLpXFfTRWZ5G+/n+vHHN4P93pluvnhnL7QKBhVA6XLoOSLdZCChhWLocpza+582pGZgRWYRfxiv0ohQJHcTqyqbuqQ==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**9pHUSLdQP**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/7LE1OnroqLFJLB8VxRw1APzfompoGCID