

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**FICCIONALIZACIÓN FRAGMENTARIA Y FICTIVIZACIÓN
INTERSTICIAL**

**EN
*PURAS MENTIRAS DE JUAN FORN***

INFORME FINAL PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICA MENCION LITERATURA

Seminario de grado: **VARIACIONES ESTÉTICAS EN LA NARRATIVA
HISPANOAMERICANA RECIENTE.**

Profesor patrocinante: **Francisco J. Aguilera G.**

Alumno: **Maximiliano Miqueles Jiménez.**

Santiago, diciembre del 2003

Al gineceo familiar...

“-Se puede decir una mentira, decía Perón, pero no se puede hacer una mentira.”

<< FOGWILL, En otro orden de cosas >>

“Puras mentiras, puras verdades...si son puras viene a ser la misma diferencia, ¿no?”

<<Nieves>>

ÍNDICE

Página	
5.....	Introducción.
6.....	Capítulo I.- Cambios estéticos en la narrativa hispanoamericana: de La unicidad a la Intersticialidad.
17.....	Capítulo II.- Juan Fom; Su obra en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual.
18.....	2.1.- Algo sobre <i>Corazones...</i>
20.....	2.2.- La consagración: <i>Nadar de noche</i> .
22.....	2.3.- Un libro no decantado.
24.....	Capítulo III.- Delimitación de la hipótesis y conceptos instrumentales para el análisis textual de <i>Puras mentiras</i> .
25.....	3.1.- De la disposición narrativa a la fábula.
33.....	Capítulo IV.- Ficcionalización Fragmentaria.
40.....	Capítulo V.- EL NIVEL FICTIVO. El lenguaje como aporía.
40.....	5.1. -Inestabilidad en el equilibrio vital.
43.....	5.2.- La situación Límite.
45.....	5.3.- El descentramiento del sujeto.
47.....	5.4.- El remanso existencial.
55.....	Conclusiones.
57.....	Bibliografía

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo se forja a partir del curso de seminario "Variaciones estéticas en la narrativa hispanoamericana reciente", donde se ha estudiado la producción narrativa de los últimos treinta años; lo cual hace evidente la conformación de dos variantes estéticas en los mundos espectacularizados de la literatura: de fragmentariedad se ha dado paso a la intersticialidad.

Para observar cómo operan estos cánones del representar, he elegido, la obra del escritor argentino Juan Forn, el cual dada su juventud, ha sido un autor muy poco estudiado por la crítica especializada. Más aún, sobre el texto a analizar, *Puras Mentiras*, de reciente edición (2001), todavía no se ha escrito nada a nivel profesional, esto despierta el interés por llenar un espacio totalmente vacío.

El análisis tendrá por lo tanto, como primer objetivo, fijar un lugar tanto para el autor como para esta obra específica, dentro del contexto de la narrativa hispánica reciente. Para ello, se tomarán como paradigmas estéticos los presentados en el curso.

En segundo término se analizará la obra *Puras Mentiras*, de manera binaria, es decir tanto en el nivel ficcional como en el nivel fictivo.

El objetivo principal será rastrear los ejes temáticos que la novela despliega en materia textual, para lo cual se partirá desde los motivos recurrentes en el texto. El sustento teórico-crítico estará fundado en base a las investigaciones de C. Segre, quien define ampliamente la noción de motivo literario; los aportes de M. Bal serán guías para dar cuenta de los elementos estructurantes de la fábula; y en último término, desde la recopilación de motivos universales de la literatura que E. Frenzel efectúa, se rastrearán y se agruparán los motivos hallados en la novela en temas, a partir de los cuales se iniciará el trabajo interpretativo, que se circunscribe en la siguiente hipótesis de trabajo: ***El lenguaje como aporía: estructuración y desintegración del ser.***

CAPÍTULO I.-

1.0.- CAMBIOS ESTÉTICOS EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA: DE LA UNICIDAD A LA INTERSTICIALIDAD.

La narrativa hispanoamericana actual comprende un período de tiempo que, en cuanto a producción de textos se refiere, abarca ya más de tres décadas¹. Los autores –en su mayoría- pertenecen a la generación nacida después de la Segunda Guerra Mundial, y sus primeras manifestaciones artísticas, comienzan a plasmarse en la historia literaria a partir de mediados de la década del sesenta.

Dichos escritores, irrumpen en el escenario de las letras de nuestro continente con la pesada carga de ser los sucesores de un conjunto de autores que habían instalado la narrativa de la América Hispana, en un sitio que nunca antes, producción intelectual alguna gestada en nuestro continente, había logrado conquistar. José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, son nombres que se cristalizaron en la conciencia mundial, como los representantes de “lo latinoamericano.”

No obstante, la generación precedente, la del llamado “boom”, se presenta para estos nuevos autores como un fenómeno agotado, -tanto en su éxito editorial, como también en sus cánones estéticos - ante lo cual, lejos de ser continuistas de estos conspicuos narradores, inauguran una nueva estética, lo que se confirma en los modos de representar. Pero cabe preguntarse, ¿cómo es posible, que en menos de un siglo de historia literaria, la narrativa – y especialmente la hispanoamericana- haya experimentado tantas variaciones en cuanto a su configuración estética?. Recordemos que con la asunción del surrealismo se inaugura una nueva época, la cual supone un quiebre radical, con las antiguas formas decimonónicas del representar, las cuales se habían mantenido estables desde el período Neoclásico; es decir : Neoclasicismo, Romanticismo y Naturalismo, son variaciones que se mantienen bajo el alero de un mismo sistema estético; constituyen generaciones de acumulación, que sugieren leves variaciones, pero su concepción es eminentemente, mimética; su carácter es Realista.

¹ Goic, Cedomil: *Historia de la Novela Hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, pg. 275.

Los pilares de sustento de cualquier concepción estética, hay que rastrearlos en las relaciones que establece con la Antropología Filosófica imperante, en determinado momento histórico; al respecto el investigador Roberto González², afirma:

“Mi punto de partida es que no pienso que sea satisfactorio abordar la narrativa como si fuera una forma autónoma de discurso, ni un reflejo burdo de las condiciones sociopolíticas de un momento dado. En mi opinión, las relaciones que la narrativa establece con otras formas de discurso no literarias son mucho más productivas y determinantes que las que tiene con su propia tradición, con otras formas de literatura o con la realidad bruta de la historia.”

Representar el mundo imaginario de forma realista, es ser afin con un tipo de saber tradicional a cerca de la vida humana,³ lo cual debía ser comunicado de manera inteligible. Lo anterior se ve demostrado en la forma que adquiere la novela realista: Un mundo presentado por la sólida figura de un narrador omnisciente, con una perspectiva de juicio valórico y con una modalidad discursivo-narrativa marcadamente causalista, lo cual se configura desde un modelo de mundo “ficcional- verosímil”,⁴ (Nota) es decir que la estructura desde la cual se conforma el mundo imaginario, está ligada a una concepción racional de lo real, de allí que, el eje representativo de estas obras, esté dado por el mundo social, que como explica el teórico español, José Manuel Cuesta Abad⁵, es constituido a partir de las normas y los valores, lo cual genera en los niveles fictivos de las obras, la preponderancia de universos deónticos y axiológicos. El novelista, tratará de mostrar aquello que perturba el “armonioso vínculo” Hombre-

² González Echeverría, Roberto, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998. pg. 17.

³ Martínez Bonati, Félix, *El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo*. Revista chilena de literatura, N° 47, 1995.

⁴ Nota: Según la sistematización propuesta por Tomás Albaladejo Mayordomo, existirían tres tipos de modelos de mundo: El de lo verdadero (Modelo del primer tipo), que sería la realidad objetiva, el cual se plasma textualmente por medio de documentos, por lo tanto, los mundos de ficción –propios del fenómeno literario- estarían regidos por el modelo de lo ficcional verosímil (Modelo del segundo tipo), y lo ficcional no verosímil (Modelo del tercer tipo). Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructuras Narrativas*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

⁵ Cuesta, Abad, José, *Teoría Hermenéutica y Literatura*, Madrid, Visor, 1991.

Medio. Dicha concepción se reafirma más aún, si se presta atención a la índole propiamente moderna, de la novela —en especial a la novela hispanoamericana—, la cual tendría sus orígenes en otros tipos de discursos hegemónicos, según lo afirma Roberto González : Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la verdad".⁶ Estos rasgos inherentes de la narrativa, la catalogan como un producto concebido desde , y para, la Modernidad. Los textos producidos hasta las primeras décadas del siglo pasado, y que se conforman con los rasgos ya expuestos, responden a la **estética de la Unicidad**.

Dicha concepción estética mantiene relativamente constante la matriz narrativa, desde la gestación y consolidación del género novelesco, (siglo XVIII), pero ya a mediados del siglo XIX, comienzan a divisarse de manera larvaria , los cambios que, más tarde, eclosionarían en el advenimiento de una nueva época.

¿Qué significa, en términos estéticos, un cambio epocal?, más allá de una conceptualización meramente temporal, la llegada de una nueva época significa una crisis en los paradigmas, en los metarrelatos, y con ello, una modificación en el estatuto de las Artes, lo que trae como consecuencia, un reemplazo en los medios y los fines expresivos. La contemporaneidad, en términos ideológicos, se caracteriza por la caída del prestigio de la razón, hecho que se gesta a partir de la propia Modernidad; es ésta la que cobija y hace germinar su propia autorrestricción; al respecto el profesor Félix Martínez afirma: "La autocrítica de la Razón se pone límites y abre campo a la fe y se hace así imposible dar racionalmente rango superior a una fe sobre otra. Vemos, pues, que el espíritu de esta actitud está prefigurado en la filosofía de Kant, aunque sería un

⁶ González, Echeverría, Roberto, op.cit, pag. 32.

Nota: En relación con los discursos hegemónicos, de los cuales la narrativa hispanoamericana ha adquirido sus formas, el autor citado menciona tres: El discurso jurídico, que tendría el carácter de fundador, y que habría dado origen a la Picaresca, a partir de su forma declarativa, extendiendo su vigencia durante la Colonia. Posteriormente, el rol de discurso hegemónico, habría sido aportado por el saber científico, paradigma de ello; las figuras de Humboldt y Darwin, quienes resultan ser los portadores del saber científico decimonónico. En último termino, la Antropología se configuraría como el modelo discursivo dominante durante el siglo veinte.

error, creo, pensar que este desarrollo se debe a su influencia o a la de cualquier otro individuo, grupo o escuela. Kant encarna eminentemente ese momento en que la Ilustración madura, empieza a autodesmontarse, la Razón misma a poner límites al racionalismo y a abrir el espacio de la experiencia romántica".⁷

Esta progresiva restricción de validez universal que la Razón lógica ostentaba, o dicho en otras palabras, la desmonopolización del saber abre camino a la legitimación de otros modos de conocimiento, válidos para acceder a aquellas zonas inaccesibles a la Razón. Esta parece ser la concepción subyacente que motiva la actividad creadora de la generación superrealista del 27, la cual – como se sabe– es la fundadora de la literatura contemporánea hispanoamericana.

La sospecha de la existencia de otras esferas de realidad lleva consigo, para estos fundadores, la instalación de un nuevo concepto estético para la literatura, la obra literaria es comprendida "como juego creativo de lenguaje, conducente a un conocimiento esencial"⁸, dotando de autonomía al texto poético, lo que da cuenta de un profundo cambio que opera desde el nivel fictivo, -espacio donde se organizan las referencialidades - y que se extiende al nivel ficcional, es decir a la arboladura textual. El primer elemento que salta a la vista en esta nueva estructura de la novela, es la despersonalización de la figura del narrador, ya que toda actividad cognoscitiva regida por el discurso lógico-racional y que posea un carácter de sabiduría tradicional, es desechado. Surgen novedosas disposiciones narrativas (montaje) donde la multiplicidad de voces, distintas perspectivas y focos narrativos, van configurando un mundo dominado por la ambigüedad, donde la calificación de lo real se convierte en una empresa problemática dado que la realidad se conforma como constructo de la conciencia; ese mundo interior, subjetivo, es el descubrimiento de una nueva dimensión, prefigurando una concepción **Binaria** de la realidad, junto con desnudar la existencia humana para mostrarla en toda su precariedad.

La Binariedad se expresa estéticamente a partir de un principio rector de segmentación en los Mundos Posibles⁹ (Nota), el cual tiene su correlato en la conciencia

⁷ Martínez Bonati, Félix, *La Retirada de la Razón*, Revista chilena de literatura, N° 5, 2000.

⁸ Thomas Dublé, Eduardo, *El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas*, Revista Signos, Volumen XXXI, 1998.

⁹ Nota: Con respecto a la teoría de los Mundos Posibles, Tomás Albaladejo afirma: "La teoría de los Mundos Posibles es una forma de explicación de la realidad en su amplitud, pues de ella forman parte

humana, así la vigilia y el sueño son dos polos marcados por lo accesible y no accesible a la razón. En la generación surrealista del 27, este rasgo se manifiesta en la representación de la interioridad de los personajes, como zona existencial por excelencia, donde el sujeto es el centro de conflicto de ese fluir interno (mente) con lo exteriormente dado (La ciudad, como proyección de la mente), y donde el destino se erige como resultado de fuerzas ajenas a la voluntad; el hombre aparece como **desvinculado** con su medio, -lanzado hacia lo aleatorio- reestablecer ese vínculo se convierte en un objetivo primordial del sujeto. Lo anterior se ve como rasgo marcado en la narrativa de autores como: Eduardo Mallea, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez .

Bajo el marco de ésta estética se desarrollarán, a través del tiempo, una serie de variantes, pudiéndose identificar tres momentos donde opera la binariedad, a partir del primero -ya mencionado-, se daría paso a una evolución que se destacaría por la presencia -en el subconsciente- de lo oscuro y lo ominoso, el sujeto se convierte así, en un transhumante ^{10 (Nota)}, que migra desde sí mismo, de lo corpóreo, para instalarse en una presencia inasible. Rasgo de connotada línea kafkiana, apreciable en autores como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, María Luisa Bombal y Julio Cortázar, donde el discurso psicoanalítico entrega variadas herramientas a la representación de esa zona infra-lógica, rastreable en el preconsciente, donde la memoria juega un papel preponderante, manifestándose como una fantasmagoría hecha de retazos, neutralizando la capacidad de reconocimiento del sujeto; generando discursos narrativos que presentan una relación anómala entre los relatos y las historias ficticias favoreciendo la discontinuidad en la narración. En tercera instancia, surge el Mito y su realización ritual, como la forma reiterada de rescatar aquello inaccesible, extraño, telúrico, que convive con la experiencia lógica, la vida humana reitera esquemas que están contenidos en un todo; la labor del narrador será, pues, equivalente a la del sacerdote; constructor de mitos (Mitopoesis), manifestándose como rasgo fundamental de la realidad del ser hispanoamericano, cualidad latente en la obra del nobel colombiano G. García Márquez, y en la del más importante narrador chileno, José Donoso.

tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de éste. Estando configurada esta explicación sobre los sujetos que experimentan esa realización en sus diferentes secciones y posibilidades". Albaladejo, Tomás, op.cit. pág. 76.

¹⁰ Nota: Noción utilizada en el seminario.

Las formas que adquiere la binariedad se dan, diacrónicamente, como un proceso típico de acumulación, generaciones que llevan hasta el extremo las posibilidades de un paradigma estético, configurando así lo que se denomina como Período Literario. Desde los fundadores de la literatura contemporánea hispanoamericana (Superrealismo), hasta la generación del 57 (Irrealismo), han transcurrido alrededor de cincuenta años, visto desde una perspectiva comparativa; en relación con el período anterior, se observa que el lapso de vigencia de los modelos, se va restringiendo conforme al devenir de la contemporaneidad, los paradigmas se hacen cada vez más inestables, por lo que no es de extrañar que el fenómeno literario propiamente actual, haya experimentado dos cambios estéticos en los últimos treinta años. Como se comentaba al principio de este capítulo, los nuevos narradores (Novissimi narradores) irrumpen en las letras del continente con desenfado y personalidad, renunciando a la tradición de la generación anterior, y proponiendo nuevas matrices narrativas, extremando el nivel de ficcionalización, como también –evidentemente- el nivel fictivo de las obras. Y es que la estética de la Fragmentariedad, parece llevar a efecto el principio de autorrestricción de la razón, a límites nunca antes vistos en el arte de narrar; al respecto, la profesora Solotorevsky¹¹ enuncia algunos rasgos característicos:

- 1) El desborde metonímico o diseminación, es decir, el juego incesante de los significantes que obstruye el anclaje en significados, provocando un efecto de inestabilidad, indecibilidad, indeterminación.
- 2) Disolución de la trama.
- 3) Fragmentación en los niveles señalados.
- 4) Presencia de alegorías.
- 5) Configuración de imágenes fracturadas, fragmentadas, que podrían reforzar especularmente la fragmentación del texto.

¹¹ Solotorevsky, Mima, *Estética de la totalidad y estética de la fragmentación*, revista *Hispanamérica* N° 75, 1996.

Según lo anterior, podemos deducir que lo fragmentario del texto – en sus dos niveles, fictivo y ficcional-, representa la *no integración del cosmos humano*, perfilando al hombre como ser *desvinculado* con su medio,¹² siendo posible rescatar, sólo aquello que ocurre en el genocentro de los narradores donde la memoria retrotrae retazos de la existencia, los cuales son fijados e integrados, a través del acto escritural, siendo una “crónica del tiempo propio de los autores”¹³, es decir, una conciencia autorial que se expone. Tal afirmación, lleva implícita una marca fuertemente escéptica: se descrea de la objetividad de cualquier discurso, –por ende de las ideologías- incluso de aquel, en el cual se funda la existencia humana: “Comprender no es ante todo una “cognición” aislable, un acto particular que yo realizo, sino una parte de la propia estructura de la existencia humana. Para vivir humanamente es preciso que me “proyecte” constantemente hacia delante, reconociendo y realizando nuevas posibilidades de ser. Por así decirlo, nunca soy idéntico a mí mismo, sino un ser siempre impulsado hacia delante y que se precede. No es nunca mi existencia algo que yo pueda aprehender como objeto terminado; es una búsqueda de nuevas posibilidades, es siempre problemática. Esto equivale a decir que el ser humano está constituido por la historia, por el tiempo”.¹⁴ Dado que el comprender –para Heidegger- es radicalmente histórico, surge en estos narradores una conciencia por el rescate del tiempo individual, y de sus múltiples experiencias, contrariando así, al discurso historiográfico, el cual, por su carácter racionalista y demostrativo, desarraiga al ser de su propia experiencia temporal. Confirmatorio de lo dicho, resulta la obra del mexicano José Emilio Pacheco, *Morirás Lejos*¹⁵, donde se imbrican distintos tipos de discursos; científico, historiográfico, narrativo, configurando una pluralidad de visiones de lo real, donde los hechos no se dan, sino, como posibilidades interpretativas. En esta tarea se integra de manera activa al lector, el cual debe recomponer aquello que se presenta – cronotópicamente- disperso. El desplazamiento de los significantes, la desintegración

¹² Aguilera, Francisco, *El Origen y el Destino en Novelas Hispanoamericanas Actuales*. Santiago, Revista de Humanidades N° 7 U.N.A.B.

¹³ Aguilera, Francisco, *Novelas Hispanoamericanas que se escriben Hoy*, en *Hora actual de la narrativa hispánica*, Eduardo Godoy (Editor), Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, (U.C.V.), 1994.

¹⁴ Aegleton, Terry, *Introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998. pág. 82.

¹⁵ Pacheco, José, *Morirás Lejos*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

de la trama, y la alteración diegética, configuran -en el espacio fictivo- mundos inestables en sus límites,^{16(Nota)} donde la experiencia humana es mostrada de forma carencial y precaria; la incertidumbre epistémica hace desaparecer al narrador, siendo sustituido por una superposición de voces narrativas que focalizan desde distintos ángulos. Estos contenidos fictivos se desplazan al nivel ficcional de las obras, generando novedosas disposiciones narrativas, como también, variados modos narrativos marcados por un incesante juego de intertextualidades: collages (texto perfectamente identificable, que es ajeno a la ficción y que se incorpora al discurso narrativo, fijando referencialidades; letras de canciones, jingles, frases bíblicas, etc.), bricolajes (texto construido con otros textos), pastiches (discurso que cambia las referencialidades). Además se destaca la instauración de un punto de hablada interno, donde el inicio se hace visible al final de la historia narrada.

La generación del 72, -siguiendo el sistema periodal-, plantea innovaciones estéticas con una mirada retrospectiva, hacia la generación fundadora de la literatura contemporánea en Hispanoamérica, de allí que los núcleos semánticos modulados en materia textual, se circunscriban bajo un latente neo-existencialismo, una primera línea narrativa, que ponen en marcha estos autores es la denominada **reescritura de la historia**, que es posible rastrearla, como núcleo semántico, en autores como H. Aridjis, A. Posse, N. Baccino Ponce de León, entre otros. En segundo término se podría nombrar el surgimiento de lo **pseudopicaresco**, marcado por humor y la risa, que actúa como máscara del vacío, ya que " la risa tiene una significación y alcances sociales, que lo cómico expresa ante todo una cierta inadaptación particular del individuo..."¹⁷; cualidad propia de la narrativa de Brice-Echenique.

Novelas que pueden ser catalogadas como **hiperrealismo fantástico**, entre estas, *El Portero* (de Reinaldo Arenas), *La Nave de Los Locos* (de Cristina Peri Rossi) por nombrar algunas, manifiestan "la experiencia de la pérdida del vínculo con el origen, negando una alternativa trascendente para la vida humana"¹⁸, temáticas que se

¹⁶ Nota: Se refiere a la noción instrumental aportada por Heidegger, y ampliamente usada en el seminario, la que se define como: "el límite, sin embargo, no es sólo contorno y marco, no sólo aquello en lo que algo termina. Límite mienta aquello por lo que algo está reunido en lo suyo propio para aparecer desde allí en su plenitud, venir a la presencia".

¹⁷ Berson, Henri, *La Risa*, ed Orbis S.A. Hispamerica, 1983.

¹⁸ Aguilera, Francisco, *El Origen...*, pág. 50-51.

construyen en conjunto con intertextualidades sacadas del canon bíblico, como también de otras tradiciones religiosas, especialmente las indoamericanas, las que se imbrican con los discursos narrativos a modo de contratextos; fenómeno visible en *El Último Adán*, de Homero Aridjis, donde se invierte el sentido de la creación (libro del Génesis) es decir, el mundo es "descreado" por el hombre, modulando una matriz textual, escatológica, rasgo dominante en la narrativa reciente, donde el cronograma de la historia es narrado por voces proféticas o chamánicas.

La evolución de la narrativa hispanoamericana, en su estadio más reciente, (generación del 87) da cuenta de un fenómeno nuevo, pero que puede ser avizorado ya —en estado de gestación - en la generación del 72; obsérvese el siguiente texto:

"Detrás de la gran piedra y el pasto, está el mundo en que habito. Siempre vengo a esta parte del jardín por algo que no puedo explicar claramente, aunque lo comprendo. Violeta ríe mucho porque frecuento este rincón. Eso me parece normal: Violeta es mi madre y le encanta decir que no estoy del todo cuerdo."¹⁹

El acto narrativo, requiere de un lugar y un instante preciso, desde donde el narrador —adolescente- pueda "convocar las dimensiones de su tiempo" ²⁰, en este caso, se presenta una realidad inacabada, ^{21 (Nota)} por lo cual, dicho acto es el intento de atisbar la realidad desde un espacio privilegiado de la experiencia cotidiana, es asomarse al **intersticio**, para ver ese otro orden de las cosas; un momento "epifánico", de lucidez; es el centro generador del relato; es un instante en donde la posibilidad de

¹⁹ Agustín, José, *De Perfil, México*, Joaquín Mortiz, 1980. Pág. 7.

²⁰ Aguilera, Francisco, *El Origen ...*, pág. 54.

²¹ Nota: Al respecto Cedomil Goic afirma: "La contraposición de autenticidad e inautenticidad, apariencia y realidad, verdad y falsedad, opera como forma interior de la representación de un mundo larvario o de la precariedad de todo lo real. Esto es, en primer término, la presentación de destinos juveniles o que adolescen; mas en la autoconciencia adolescente convertida en perspectiva adecuada para la interpretación de la realidad, el mundo de la humanidad larvaria se extiende a la comprensión del mundo adulto, de toda la sociedad y, en último término, también al orden deficiente y precario del mundo americano". Goic, Cedomil, op.cit. pág. 276.

otear, está dada a partir de un acto ritual que se puede manifestar, ya sea, en oralidad, como también, en el acto de escribir, por lo cual, dichas acciones se convierten en actos poéticos dotados de un halo de sacralidad. La Intersticialidad es la instauración, en el ámbito de la literatura, de una nueva epistemología, el texto poético se revitaliza como forma de conocimiento, dada la sospecha de que "sólo una parte de la realidad es accesible a nuestros métodos científicos"²². La postmodernidad, ha sido caracterizada (según Lyotard) por la pérdida de validez de las Metanarraciones lo que ha abierto el camino a tradiciones del pensamiento romántico^{23 (Nota)}.

Esta fictivización de lo cotidiano, da origen a mundos que se constituyen en el borde^{24 (Nota)} de su existencia, de ahí que estos jóvenes narradores se consideren alquimistas, ya que los mundos representados están amenazados por la transformabilidad, donde espacios y tiempos se contaminan, haciéndose polivalentes. Ejemplo de esto: la notable novela de José Carlos Somoza, *La Caverna de la Ideas*²⁵; donde se asiste a la fusión de horizontes, a partir de tres secuencias narrativas, que atraviesan las barreras temporales, produciendo una contaminación de mundos, iniciada en la composición textual; recuérdese el final de la obra:

<< ¡Dejad de buscar ideas ocultas, claves finales o sentidos últimos! ¡Dejad de leer y *vivid!* ¡Salid del texto! ¿Qué veis? ¿Sólo tinieblas? ¡No busquéis más!>>. No creo que me hagan caso: seguirán, afanosos por encontrar la Verdad a través de la palabra y el diálogo. ¡ Zeus sabe cuántos textos, cuántas imaginarias teorías redactadas con pluma y tinta gobernarán la vida de los hombres en el futuro y cambiarán tontamente el curso de los tiempos!...Pero me atenderé a las palabras finales de Jenofonte en su reciente estudio histórico: <<Por mi parte, hasta aquí mi labor. De lo

²² Martínez Bonati, Félix, *La Retirada...* pág. 9.

²³ Nota: Con respecto a la relativización del saber, y las corrientes de pensamiento actuales, Félix Martínez explica: "Pero la tradición antirracionalista del pensamiento romántico ha adquirido, por causas que no puedo tratar de exponer hoy, una gravitación dominante en el pensamiento contemporáneo. Lo que llamamos "irracionalismo" moderno es el exclusivo ejercicio de la fase escéptica de la razón y el preferir, a la evidencia matemático-experimental, la fuerza del mito, de la intuición artística o de la inspiración retórica". *Ibid.* pág. 12.

²⁴ Nota: Al igual que *límite*, la noción de *borde*, (campo de existencia donde lo que tenía límite amenaza con diluirse) ha sido frecuentemente usada en los cursos de Teoría del discurso y seminario de grado.

²⁵ Somoza, José Carlos, *La Caverna de Las Ideas*. Madrid, Alfaguara, 2000.

que venga ahora, en cualquier caso, que se ocupe otro>>. Fin de *La caverna de las ideas*, obra compuesta por Filotexto de Quersoneso en el año en que era arconte Argínides, sibila Demetriata y éforo Argelao.²⁶

Así, desde la instancia de escritura (atribuida a Filotexto), pasando por la primera (Montalo) y segunda traducción, se llega hasta lector real, conformando una secuencia de lecturas, que operan en distintos niveles, pero que se transfieren entropicamente.

Cabe destacar que la configuración intersticial de lo real, es un rasgo que opera – sólo- en el nivel fictivo de las obras, es la sospecha de la existencia de un orden subyacente del cosmos, al cual los personajes intentan acceder con éxito relativo o nulo en algunos casos, como sucede en la novela de Rodolfo Fogwill: *En otro orden de cosas*²⁷, donde el recorrido vital, parece estar dominado por un orden impuesto que arrastra a los personajes: “Eso es lo bueno de las historias: su capacidad de multiplicarse, reproducirse y provocar nuevas, mientras la Historia se empecina en todo lo contrario”.²⁸

En las obras literarias contemporáneas confluyen los más diversos discursos concernientes a distintos ámbitos del saber, algo que puede sonar paradójal en los “tiempos postmodernos”, donde han caído los positivismos, los ideologismos, las utopías, no obstante, en las obras literarias actuales se percibe la confluencia de fuerzas dispares²⁹, por un lado, la ciencia que intenta prefigurar una imagen acaba del universo, (ejemplo de ello la constante tensión entre orden y caos); las ciencias humanas (psicología y el psicoanálisis); y como contrapartida, el influjo romántico (antirracionalismo), que se empeña en validar saberes no experimentales.

El discurrir de la contemporaneidad, ha mostrado en la narrativa hispanoamericana contemporánea, tres concepciones estéticas de mundo, siendo las dos últimas (Fragmentariedad e Intersticialidad) las que se mantienen vigentes en la producción novelesca actual. Uno de los objetivos planteados para el siguiente trabajo,

²⁶ Somoza, José Carlos, op.cit. pág. 428-429.

²⁷ Fogwill, Rodolfo Enrique, *En otro orden de cosas*, Barcelona, Mondadori, 2001.

²⁸ Fogwill, Rodolfo Enrique, op.cit. pág.9.

²⁹ Nota: Ver: *El sentido histórico...*

es observar cómo dichos cánones estéticos, se manifiestan en la obra del joven escritor argentino Juan Forn, ese será, pues, el tema expuesto en el próximo capítulo.

CAPÍTULO II.-

2.0- JUAN FORN: SU OBRA EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA ACTUAL.

Juan Forn nació en noviembre de 1959, en Buenos Aires. Es periodista, traductor, y escritor. Sus primeros registros escriturales: un par de poemarios publicados en los años de juventud entre 1979 y 1980. A mediados de los ochenta se incorpora a Emecé como asesor literario, cargo que ejercería hasta 1990, -entre tanto, publica su primera novela- desde entonces, se incorpora a Planeta como director editorial, dedicando especial atención a la publicación de escritores argentinos contemporáneos (colección Biblioteca del Sur). En la primera mitad de los noventa -a la par con su trabajo editorial- publica dos textos que lo instalan como figura central de la nueva narrativa argentina. En 1996 deja su puesto de editor, del cual hoy -con perspectiva de escritor- enjuicia: "por haber trabajado mucho tiempo en editoriales, conozco las reglas del juego del otro lado de la mesa: cuál es el atractivo que puede tener un libro para un editor y como hace un editor para trasladar eso al lector. Sé las trampas, los truquitos, etcétera."³⁰ Ha traducido textos de Hemingway y McInerney -entre otros- (*Bright lights, big city*. Traducida para Emecé), ha escrito guiones de cine; además de fundar la revista de crítica cultural Radar (en 1996), suplemento del diario argentino página/12; donde se desempeña hasta hoy como crítico literario y crítico de arte.

Entre sus influencias literarias se destacan figuras de las más variadas tradiciones de la literatura, al respecto el autor dice: "Más bien tengo un sino más melancólico, como Fitzgerald, en el sentido de atropellado al vivir y melancólico al recordar, que es algo que tiene un italiano como Giorgio Bassani -que a mí me fascina-, un alemán como Heinrich Böll...Cuando hago mi galería de "padrecitos literarios", además de las figuras tutelares enormes, tipo Tolstoi, Kafka, etcétera, me siento tremendamente afin e

³⁰ Entrevista a Juan Forn, en [www. Literatura.net](http://www.Literatura.net), marzo del 2002.

hijo de Fitzgerald, de Bassani , de Böll, del Onetti de los libros cortos. Aunque soy menos áspero...”³¹

No obstante su juventud, Forn a conocido de cerca los distintos espacios que incumben al mundo de la literatura, es por eso que a partir de la publicación de su última novela (*Puras mentiras*) se le ha reconocido un lugar en la narrativa hispanoamericana actual, siendo reeditada toda su obra por Alfaguara (a partir del año 2001).

A continuación ofrezco una panorámica de su obra, para posteriormente, poder situarla en el contexto estético de la narrativa hispanoamericana actual.

2.1.- Algo sobre Corazones...

Bajo el título de *Corazones cautivos más arriba*^{32 (Nota)}, fue publicada -en 1987- la primera novela de Juan Forn, con apenas veintisiete años de edad, el joven escritor hecha mano a su biografía^{33 (Nota)} para construir una clásica *Bildungsroman* (novela de aprendizaje). Con una disposición narrativa simple, la novela se despliega en dos

³¹ Ibid. Pág . 3.

³² Nota: El título original es un intertexto , correspondiente a un verso del poeta argentino Roberto Juarroz (Dorrego, 1925-Buenos Aires,1995.), rastreable en su *Séptima poesía Vertical* .

Reeditada en el 2001 como *Corazones*. Forn, Juan, *Corazones*, Buenos Aires, Alfaguara. 2001.

³³ Nota: En la reedición, Forn, incluye una nota final sobre los aspectos biográficos que sirvieron de acicate para la escritura de este texto: “Empecé a escribir esta historia hace más de veinte años. Los personajes centrales no se llamaban Pujol todavía, y más que abuelo y nieto, eran adversarios cronológicos en esa batalla sin cuartel contra los adultos que había sido hasta entonces la adolescencia para mí. (...) Además de los libros leídos, murieron mi abuelo, mi abuela, y mi padre sucesivamente, en menos de cinco años, y el rabioso núcleo inicial de esta historia se cargó inesperadamente de sentido. Cuando aquella rabia me mordió también a mí, para decirlo de alguna manera, esta historia encontró un eje verdadero. En otras palabras, el itinerario de esta novela fue también mi itinerario en el aprendizaje de las arbitrarias y estrictas leyes narrativas: ese código tan difícil de enunciar –y de aprender- que permite convertir un flagrante dolor autobiográfico en un artefacto literario más o menos capaz de conmover”. Forn, Juan, op.cit. pág. 225-226.

partes, albergando un total de once capítulos. La paratextualidad³⁴ (Nota) está dada, en primer lugar, por una dedicatoria a la memoria de Karol Forn –padre del autor-, para después insertar, a modo de epígrafe, un texto de Kafka que relata la visión de un padre, para con su hijo menor: “Mi undécimo hijo es el más débil de todos. (...) ¿ No es una debilidad, por ejemplo, la predisposición al vuelo, que después de todo consiste en una inquietud una indecisión y un aleteo? (...) Y su mirada parece replicarme: <<Déjame ser, entonces, por lo menos la última.>>”.³⁵

A partir de lo citado, se instala a modo de núcleo semántico, el tema de la pérdida afectiva (paternal, en este caso), lo cual genera un desvínculo del sujeto consigo y el mundo circundante. Esta temática se dará múltiplemente modulada en toda la obra de Forn. En este texto, la narración la ejerce un voz heterodiegética, con grado de omnisciencia, pero que paradójicamente relata en segunda persona, produciéndose un efecto de acercamiento, ya que el narrador parece estar contándole “su propia historia” al protagonista³⁶. Con una modalidad discursivo-narrativa del tipo indirecto libre, -rasgo típico en la generación del 87'- el narrador entrega una panorámica del cambio en la personalidad del protagonista, donde se hace mención a una candidez infantil, contrastándola con su actual rebelde y huraña adolescencia: “Vos no eras así. Algo pasó, es cierto. Pero nadie se puso a pensar que, cuando eras esa criatura apacible que hoy se preguntan adónde fue a parar, vos no sabías lo que eras.”³⁷ Así comienza la historia de Iván Pujol, un adolescente de trece años que es llevado -por iniciativa de su madre- al pueblo de La Cumbre, en la sierra cordobesa, -casa del abuelo paterno- como forma de rectificar su problemática conducta, gestada a partir de la repentina muerte su padre. Allí el joven iniciará un proceso de conocimiento, que va desde la experiencia amorosa, hasta el desvelo de las simulaciones que rigen el mundo adulto, donde se mezclan las bajas pasiones con el cinismo social.

³⁴ Nota: Se entiende por Paratexto: todo discurso existente fuera de la novela, es decir no mimético, puesto en función del lector. (definición usada en el seminario).

³⁶ Forn, Juan, op.cit. pág 13.

³⁸ Nota : Comentando esta técnica narrativa –recogida de *Bright lights, big city-*, el autor dice: “Esa idea de que el narrador le contara al protagonista la historia que éste estaba viviendo me pareció sencillamente providencial: combinaba la cercanía de una primera persona (sin el aplazamiento del yo) con la distancia de la tercera (sin su distancia y falsa imparcialidad).”

³⁷ Ibid. Pág .15.

Desde este punto inicial en la narrativa del autor, se podrán rastrear, en sus siguientes obras, los núcleos semánticos y motivos que toman forma de manera recurrente en su obra, es a partir de la simpleza de esta obra, que dichos tópicos se irán modulando con superior calidad artística, configurando -ya en su segundo libro- una estética definida que identifica al autor.

2.2.- La consagración: *Nadar de noche*.

*Nadar de noche*³⁸ publicado en 1991, sitúa al autor como una figura prominente en la nueva narrativa hispanoamericana, así lo catalogan sus mismos colegas de Radar. "*Nadar de noche*, su segundo libro, fue indudablemente un hito en la literatura argentina que obligó a los lectores a tomar partido, dividió las aguas y planteó la posibilidad de un estilo no reconocido por la crítica. (...) en el relato *Nadar de noche* había una cierta ironía contra la generación anterior, contra su modo de pensar el compromiso y la literatura, como quien le habla desde el presente a un muerto que no sabe que pasa del otro lado, del lado de los vivos."³⁹

Este texto –según algunos- se convirtió en icono de la generación de postdictadura, la que se vio retratada en los inciertos destinos de esos personajes adultos jóvenes que los relatos muestran. El texto está conformado por ocho relatos, en su mayoría breves, destacándose en estos los primeros indicios de intratextualidad,⁴⁰ (Nota) historias y personajes se imbrican en unos y otros relatos, para aparecer a modo de red de intertextos. Con esta técnica se continúa la historia del personaje-protagonista de su novela anterior, Iván Pujol, en el cuento *Alquitrán en los pies*⁴¹, constituyéndose en el portador de un mundo interno, marcado por la experiencia de una desértica soledad. Similar fenómeno se verifica en *El borde peligroso de las cosas*⁴², donde se amplían las historias mediante un incesante juego de cruces entre relatos; en dicho texto pone en evidencia la inestabilidad del ser. Javier Messen -

³⁸ Forn, Juan, *Nadar de noche*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

³⁹ Radar libros., [www. Página/12.com](http://www.Página/12.com).

⁴⁰ Nota: Según lo expuesto en el seminario, un intratexto son todas aquellas autorreferencias y autocitas que se establecen en la obra de un autor.

⁴¹ Forn, Juan, *Alquitrán en los pies*, en *Nadar de Noche*. Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

⁴² Forn, Juan, *El borde peligroso de las cosas*, en *Nadar de noche*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

protagonista de la historia- se ve enfrentado a un quiebre en su "ordenada" vida al ser abandonado por su mujer, y buscar refugio en los Bajos Fondos, impulsado por la visita repentina de su -libertino y errante- amigo Manú Pujol. El relato se relaciona – en cuanto a sus personajes- con uno anteriormente dispuesto en el libro – *Video & comida china*⁴³ -, pero éste se enmarca temporalmente como muy posterior (invierno de 1999).

La temática de la trashumancia, es un núcleo semántico que se manifiesta profundamente modulado en los relatos de Forn; los personajes transitan por en el *límite* de la constitución de su ser, y ante eventos inesperados surge el descentramiento, que pone en evidencia el estado de precariedad del hombre. Como sucede en *Memorándum Almazán*,⁴⁴ donde la rutina de lo cotidiano se ve trastocada ante la llegada de un enigmático joven –supuestamente- mudo a la embajada argentina en Chile; mostrando al lenguaje en una doble condición oximorónica, ya sea como estructurador del ser, como también desintegrador del mismo, similar situación se manifiesta en *Nadar de noche*, donde un padre -luego de cuatro años de fallecido-, visita a su hijo, el cual no tiene nada que expresar a cerca de la vida en su ausencia.

Las temáticas recogidas en *Nadar de noche*, como también los criterios de ficcionalización, insertan a la narrativa de Forn, dentro del conjunto de obras hispanoamericanas actuales, caracterizadas por un creciente neo-existencialismo, recuérdese el epígrafe (de Anthony Burgess^{45Nota}) que da comienzo a la obra:

¿Quién no ha sido defraudado?

No pensamos, sin embargo, que el culpable es un sistema, o la sociedad, o un estado, o una persona.

Son nuestras ilusiones las que nos van defraudando.

Todo comienza en el calor del vientre materno y el descubrimiento de que hace frío allá afuera.

¿ Y acaso es culpa del frío que haga frío? ⁴⁶

⁴³ Forn, Juan, *Video & comida china*, op.cit.

⁴⁴ Forn, Juan, *Memorándum Almazán*, op.cit.

⁴⁵ Nota: Burgess, John Burgess Wilson, (Manchester, 1917-id, 1993) Lingüista, escritor y crítico literario, autor de *La naranja mecánica* (1962), *Sinfonía napoleónica* (1974), entre otros.

⁴⁶ Forn, Juan, Op.cit. pág. 9.

La experiencia de la "pérdida del vínculo"⁴⁷ y la imposibilidad de una salida consoladora a la situación existencial del hombre, son rasgos manifiestos en la presente obra, lo cual confirma la inclusión de Fom (a partir de esta obra), en un lugar considerable dentro del contexto la narrativa hispánica actual.

2.3.- "...un libro no decantado".

Con estas palabras se refiere Juan Fom⁴⁸ (Nota) a su tercera novela *Frivolidad*⁴⁹, publicada en 1995. Dispuesta en dieciséis capítulos, y narrada por una voz homodiegética, que corresponde a un personaje muerto (Ezequiel), la novela retoma paratextualmente a personajes (con sus historias); -caso de Iván y Manú Pujol- y en tanto éstos son ya identificables como portadores de un mundo⁵⁰, se les instala en una historia nueva. Es así que en el espacio de *Data*, confluyen los más diversos personajes, creando un cruce de mundos, razón por la cual este texto se inserta en la denominada **alquimia**.

La figura de Iván Pujol, se vuelve a mostrar como la un sujeto asediado por la soledad autoimpuesta, una conciencia desdichada que escapa del mundo, dicha situación se confirma en la marca textual que se inserta en la obra -a modo de collage- donde se define su condición de interno voluntario de un sanatorio. Figura contrapuesta resulta la de su primo Manú, quien se desplaza de forma vertiginosa por la vida, sin miramientos morales o existenciales. La vacuidad del ser se expresa también en el mundo de Ferradás, quien como editor y accionista de *Data*, posee el poder de "encarnar textualmente" el discurso frívolo en la conciencia de sus lectores. En el

⁴⁷ Aguilera, Francisco, *El origen...*

⁴⁸ Nota: Fom, se refiere a este texto en los siguientes términos: "Frivolidad corresponde al peor período de mi vida. Fue cuando compré todos los espejitos de colores que había para comprar: me la creí (...), pensaba mal, leía mal (leía mucho pero muy superficialmente) y vivía en forma muy intensa, pero también muy superficial y enquistada. Entonces es un libro que no está decantado. Entrevista a Juan Fom. en www.literatura.net Marzo del 2002.

⁴⁹ Fom, Juan, *Frivolidad*, Madrid, Punto de lectura, 2002.

⁵⁰ Nota: Recuérdese que "el estado de cosas que constituye un mundo posible se asienta sobre individuos, con sus propiedades, y acontecimientos, dependiendo su estructuración de las actitudes de experiencia..." Albaladejo, Tomás. Ob.cit, pág. 78.

personaje de Bahiana, reaparece la figura del transhumante, aquel que se metamorfosea para aparecer en otro, dada su condición de transexual. Todos los personajes fornianos, tienen como tarea primordial, resolver el problema filosófico de su ser, las conciencias lúcidas sufren al ver la imposibilidad de dicha tarea, en el mundo que les toca vivir, de allí que Iván, busque refugio en "fronteras atemporales"; recuérdese el diálogo de éste con Valentina, quien agobiada por un estado de extrañeza, recurre a un furtivo encuentro en el departamento de Iván:

"¿No te pasó nunca sentir que entre un instante cualquiera y el siguiente de pronto hay como una hendidura, muy pero muy finita, casi invisible...pero lo suficientemente nítida como para que el tiempo deje de ser esa ...esa cosa continua y homogénea? Y a través de esa hendidura, por un micrón de segundo, te vieras a vos misma de una manera irreconocible. (...) Digo, mirarte en ese momento, y sentir que de un segundo a otro te convertiste en esa persona que seguramente se fue moldeando sola, minuto a minuto, en los últimos cinco años. O diez. O los que sean. Es espantoso no poder distinguir cuánto, de toda esa masa irreconocible, sos vos realmente."⁵¹

Ese momento de lucidez, desde donde se atisba la realidad es el **intersticio** que permite observar al ser en su relación con el mundo: "Algunas personas sólo *están* en el mundo y otras *son parte* del mundo: la única diferencia entre ambas es la conciencia que tienen, no del mundo, sino de sí mismas."⁵² Estos universos personales giran en torno a la enigmática figura Elderian, de quien jamás se constata su existencia, pero subsiste en las conciencias de los sujetos, a modo de realidad míticamente personalizada, metaforizando así, un estado de paz íntegra, hallable sólo en la vida retirada y auténtica, realidad opuesta a la constante emulación humana, aquella que representa la frivolidad del espacio *Data*.

⁵¹ Forn, Juan, op.cit. pág. 115.

⁵² Forn, Juan, op.cit. pág. 146.

Para Forn esta novela no cumplió sus expectativas, según él podía ser “un fresco social”, al cual “le falta algo”. Si bien, *Frivialidad* es un texto que no posee un despliegue estético refinado, se pueden rescatar en éste ciertas matrices en bruto, las cuales se muestran mayormente trabajadas en textos como *Nadar de noche* y especialmente en su última novela *Puras mentiras*. Estos dos textos instalan a Juan Forn, en el contexto de la narrativa hispánica actual, como un narrador notable, sus modulaciones temáticas se presentan – a nivel de las historias imaginadas- con los rasgos típicos de las generaciones de escritores actuales, donde la experiencia humana se hace precaria y carencial. En los planos narrativos, la paratextualidad juega un papel decisivo, y si bien los recursos de ficcionalización no resultan extremados, se puede afirmar que, a partir de *Puras mentiras* se observa una confluencia de características estéticas (funcionando tanto en el nivel fictivo como ficcional) que insertan la obra en los cánones de la reciente producción narrativa hispánica. Dar cuenta de ese fenómeno será, pues, el objetivo de los siguientes capítulos.

Capítulo III.-

3.0.- Delimitación de la hipótesis y conceptos instrumentales para el análisis textual de *Puras mentiras*.

Para entrar en el análisis propiamente textual, se hace imprescindible, delinear claramente los conceptos técnicos a utilizar, a fin de evitar una “Babelización teórica”; se irá definiendo el alcance de cada concepto según lo propuesto en el curso de seminario, considerando sus respectivas fuentes.

En primer término, tenemos que la obra literaria es concebida, en una doble dimensión; al respecto, Pozuelo-Yvancos resume estos niveles:

“...planteo la necesaria distinción entre fictividad y ficcionalidad. Mientras la primera afecta a la relación con la realidad, con el mundo, la ficcionalidad tiene que ver con la intervención que el hablante-oyente hace al calificar pragmáticamente un hecho como perteneciente al mundo ficticio. Esa calificación pragmática depende del sistema de normas que rige la comunicación literaria. Sin la intervención del hecho socio-histórico que gobierna tanto la convención de ficción como su ligadura a una *evolución semántica* de tipo estético no puede entenderse el tipo de operación que implica la consideración de un fenómeno como ficción literaria o simplemente como literatura. La

ficcionalidad es para Schmidt un sistema especial de reglas pragmáticas que prescriben a los lectores el modo de relacionar el mundo posible literario con el mundo externo no literario”.⁵³

Dentro del ámbito de lo ficcional, el análisis textual de *Puras Mentiras*, considerará los siguientes puntos:

- El Narrador: Su representación; grado de conocimiento, focalización, modo de entrega de mundo, perspectiva.
- Modalidades discursivo narrativas: Registros de habla, modos narrativos.
- Intertextualidad: paratexto, intertexto, etc.

En el espacio fictivo, se encuentran –como ya se señaló– las referencialidades; estructurándose a partir de las unidades de fictivización (Historia, trama) y unidades del orden fictivo (Cronotopo, motivos, submundos, mundos posibles), el centro de los motivos presentes en atención del siguiente trabajo estará pues, en el análisis el texto, pero para llegar a esto, se hace necesario una revisión de los puntos mencionados a fin de abarcar la obra en su estructuración general.

3.1.- De la disposición narrativa a la fábula.

Se ha mencionado, que uno de los rasgos típicos de la narrativa hispánica actual; es la fragmentación de la trama y consecuentemente de la historia. En *Puras Mentiras*, la forma de disposición de la novela, obliga al lector a reconstruir el nivel diegético. Primeramente; el texto se dispone en siete capítulos; la paratextualidad expone una dedicatoria del autor, y en segundo término, un epígrafe que remite a G. Lampedusa⁵⁴ (Nota) ; el cual sigue la línea de despliegue en torno al primer núcleo semántico: La mentira. Analizando esta relación entre los primeros paratextos, (Título-Epígrafe) se puede afirmar que, mentir es “decir lo contrario de lo que se sabe o se cree”⁵⁵, por lo tanto una mentira involucra un engaño; de allí “Puras Mentiras”, puede ser leído como “Sólo engaños”; el texto epigráfico es una afirmación personal, donde el sujeto

⁵³ Pozuelo-Yvancos, José, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1998.pág 94-95.

⁵⁴ Nota: Lampedusa, Giuseppe Tomás (1896-1957) escritor italiano, autor de *El gatopardo* (1958), y *El profesor y la Sirena*, entre otros.

⁵⁵ Oroz, Rodolfo, *Diccionario de la lengua castellana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996.

gramatical, afirma abiertamente: "Me reservo el derecho de mentir por omisión"⁵⁶, es decir que, se persiste en el deseo de engañar, ya no como invento, pero sí como omisión, como silencio. Cabe preguntarse, cuál es la Teleología de la acción de mentir, ¿Qué es aquello que impulsa a los sujetos de esta obra a mentir?. A partir de esta pregunta, se formula la hipótesis de trabajo, para lo cual postulo cuatro estadios del ser, avalorables en el mundo espectacularizado, los cuales se van relacionando consecutivamente; a modo de temas centrales:

- Equilibrio inestable del Ser.
- Situación límite.
- Descentramiento.
- Remanso existencial.

Estos ejes temáticos actuarán como caudales mayores, los motivos serán sus afluentes.

Cesare Segre⁵⁷, define tres rasgos específicos de los temas y motivos:

"...Unidades de significado, estereotipados, recurrentes en un texto o en un grupo de textos capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes. *Unidad de significado*: de hecho se puede tratar de palabras, frases y grupos de frases del texto; o bien de paráfrasis de partes del texto que constituyen un significado autónomo. *Estereotipos*: La estereotipia puede estar producida solamente por la repetición, dentro de un texto, pero generalmente es el producto de una continua reutilización cultural (repetición de una sucesión de textos considerados como texto total). La estereotipia es tanto más notable cuanto más simbólico es el significado, inmediatamente comunicable gracias a su convencionalidad. *Caracterización de las áreas semánticas determinantes*: Según se trate de los contornos de la acción o de campos conceptuales, temas y motivos se apoyan en puntos-clave, constituyen una especie de falsillas para partes (narrativas o ilustrativas) más o menos amplias del texto.

El autor afirma que los temas son "bloques de realidad existencial o conceptual" que se estructura en el texto de forma semiótica. Es entonces en el despliegue textual

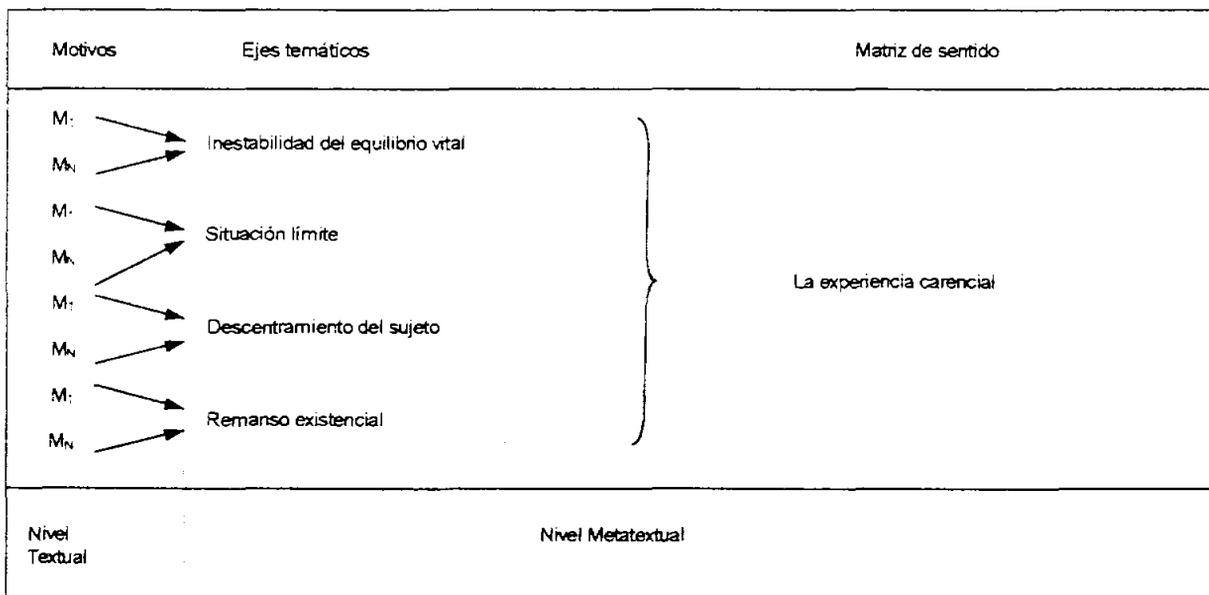
⁵⁶ Fom, Juan, *Puras Mentiras*, Buenos Aires, Alfaguara 2001, pág.12.

⁵⁷ Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985. pág.357-358.

de dichos temas donde la obra manifiesta su calidad estética. Para concluir esta delimitación conceptual, resulta pertinente la definición final de tema y motivo:

“Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanto que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema”⁵⁸

Un tercer elemento válido para el análisis, será pues, el de matriz, propuesto por el teórico francés M. Riffaterre; que se define como “El punto inicial a partir del cual es generado un texto”⁵⁹, es la idea nuclear que se corresponde con una palabra o frase corta que se va desplegando en su realización textual. Propongo como matriz *La experiencia carencial* del ser. Resumiendo, se establecen a modo de propuesta de análisis los siguientes núcleos semánticos metadiscursivos:



⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ferrer, Carolina, *Matrices de sentido y teoría del caos. Fin de mundo y supervivencia en novelas hispanoamericanas contemporáneas*. Tesis doctoral. Universidad de Chile. Marzo 2000.

Dichos temas agrupan a modo de dominios, los motivos subyacentes; que serán analizados como último –o primer- eslabón de la obra. Retomando el problema planteado antes, respecto de la Teleología de la mentira, y tomando como antecedente lo ya postulado, propongo a modo de hipótesis de trabajo: ***El lenguaje como aporía: estructuración y desintegración del ser.***

Con todos los conceptos analíticos base, planteados, se puede retornar –de manera más lúcida- a la descripción de la disposición narrativa.

Tenemos que el texto se presenta en siete capítulos, que no constituyen unidad de acción y de tiempo, como también una disparidad en las voces narrativas, el siguiente recuadro resume la forma textual:

Cap. 1º.- “El porvenir”: narrador homodiegético ⁶⁰ (protagonista) Zabala.
Cap. 2º.- “La luz de las estrellas muertas”: narrador heterodiegético.
Cap. 3º.- “Historia de un incendio”: narrador homodiegético, Alcides.
Cap. 4º.- “Puras verdades” : narrador protagonista. Zabala.
Cap. 5º.- “Alexis Méndez y el siervo de Dios”: narrador homodiegético. Alexis
Cap. 6º.- “Cómo dejar de ser uno mismo”: narrador heterodiegético.
Cap. 7º.- “ El idioma del primer amor”: narrador protagonista. Zabala.

Esta trama fragmenta de manera extrema la historia y consecuentemente, la fábula se convierte en un desafío para el lector, de allí que una tarea prioritaria sea la recomposición del cronotopo^{61(Nota)} en relación con las distintas instancias de

⁶⁰ Nota: Ver Genette, Gérard. *La Voz*, en *Figuras III*. (París, 1972, Traducción de Ramón Suárez, Universidad de Chile, Depto. De Literatura, 1988).

⁶¹ Nota: Entenderemos por *trama* al manejo cronotópico, aquello que se da en el texto. Cabe destacar que Mieke Bal utiliza esta definición para designar a la historia: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera (...) La diferencia se basa en lo que distingue a la secuencia de acontecimientos de *la forma en que se presentan dichos acontecimientos*”. La *fábula* se referirá a la actividad que realiza el lector real, que sintetiza la historia conforme al tiempo natural (causal). Es una reducción de tiempos, espacios, y personajes, conforme a generar un discurso interpretativo. *Historia* será la recomposición del tiempo y el espacio en su totalidad. Todas estas nociones fueron materia de revisión durante el

enunciación desde las cuales se articula el texto. De acuerdo a este criterio las instancias enunciativas se ordenarán cronológicamente de la siguiente forma:

1º. Cap. 2.- Un narrador heterodiegético, omnisciente, relata el período de paulatino decaimiento de Zabala, que se inicia con el episodio de la muerte de su esposa: "A lo largo de los últimos once meses de su vida, Z había ido llegando a ese punto en que todos sus contemporáneos parecían ir en una dirección y él en otra"; culminando en el episodio de la crisis total: "Mírenlo alejarse por el medio campo, a tumbos, levantando una nube de polvo a su paso. Mírenlo entregarse alegremente y por completo a ese súbito vértigo horizontal. Antes de perderlo de vista, mírenlo sonreír dentro de su auto, como no ha sonreído en mucho tiempo: con el abrupto y bestial impudor que tenemos a veces, raras veces, cuando estamos a solas y conseguimos dejar de ser nosotros mismos"⁶². El narrador nos entrega un panorama del estado de degradación existencial de Zabala, con un tono pesimista, es capaz de atisbar la interioridad del personaje."Tomemos a Zabala; llamémoslo Z para ser fieles al lugar que él creía ocupar en el mundo"⁶³, dicho mundo interno es entregado mediante un modo narrativo indirecto libre y mirado desde una perspectiva filosófica:

"Hay gente que se masturba hasta vaciarse. O reza, hasta disolver su identidad en ese puñado de palabras repetidas como una autohipnosis"⁶⁴.

2º. Cap. 3.- "Historia de un incendio", corresponde a un relato intradiegético, cuya instancia de enunciación se localiza en Pampa del mar, en la casilla facilitada por

seminario, no obstante, es imprescindible manejarlas claramente, para ello ver: Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología.)*, Madrid, Cátedra, 1985. pág. 13. Y Segre, Cesare, Op. Cit.pág.112. Resulta atinente recordar la noción de cronotopo: "Se entiende por *cronotopo* una doble determinación -tempo- espacial o espacio-temporal- que es imprescindible para la constitución del contenido que subyace al entramado semántico del texto. El espacio de geografía (Con sus sentidos físicos, socio-económicos y políticos) y tiene una función significante locativa en cuanto que organiza unas realidades con respecto a otras o a un eje de referencia convencionalmente establecido.(...) El plano temporal del cronotopo se concreta en las formaciones textuales de la tradición y la historia..."

Cuesta Abad, José Manuel, Op. Cit. Págs. 224-225.

⁶² Fom, Juan, Op. Cit.pág. 45.

⁶³ Ibid. Pág.32.

⁶⁴ Ibid. Pág. 31.

Alcides, para el recién llegado Zabala (Segundo día). Los registros textuales están dados por los actos del habla, efectuados por Alcides, en su conversación con Zabala:

"Entonces no te lo preguntes, pibe. Ya llegaste hasta acá, tenés un techo, el mar ahí en frente, al menos por hoy. O ayer estabas mejor, de a pie, en medio de la ruta."⁶⁵

En este acto narrativo se inserta la primera subfábula; Alcides cuenta su vida y las circunstancias de su llegada a Pampa del mar.

3º. Cap.5.- "Alexis Méndez y el siervo de Dios" es un relato intradieгético, correspondiente a la segunda subfábula, donde se registran los actos directos del habla, efectuados por Alexis quien relata su vida en una conversación sostenida con Nieves, en la casa de éste.

4º. Cap. 1 y 7.- Dispuestos textualmente al inicio y final de la novela; se corre el riesgo de identificarlos con el punto de hablada. Si bien se presentan separados, corresponden a una misma instancia enunciativa: es el "diálogo" entre Zabala y su mujer, efectuado la primera noche en que llega –junto a Nieves- a alojarse en el hotel.

5º. Cap. 6.- Aquí vuelve a aparecer la figura del narrador (Heterodieгético), quien por insertarse fuera de la fábula, es complejo situar cronotópicamente su acto narrativo, pero las marcas textuales señalan una cercanía temporal, sobre todo si se toma en cuenta que en la primera inserción de esta voz, ("La luz de las estrellas muertas") los verbos están en presente: "Mírenlo alejarse por el medio del campo...(…) mírenlo entregarse alegremente y por completo a ese súbito vértigo horizontal."⁶⁶

El objeto focalizado son las circunstancias acaecidas entre la primera noche en el hotel, y el segundo día en el video club, donde se inserta un cuarto relato intradieгético: La historia de Félix, narrada por el dueño de la tienda de alquiler.

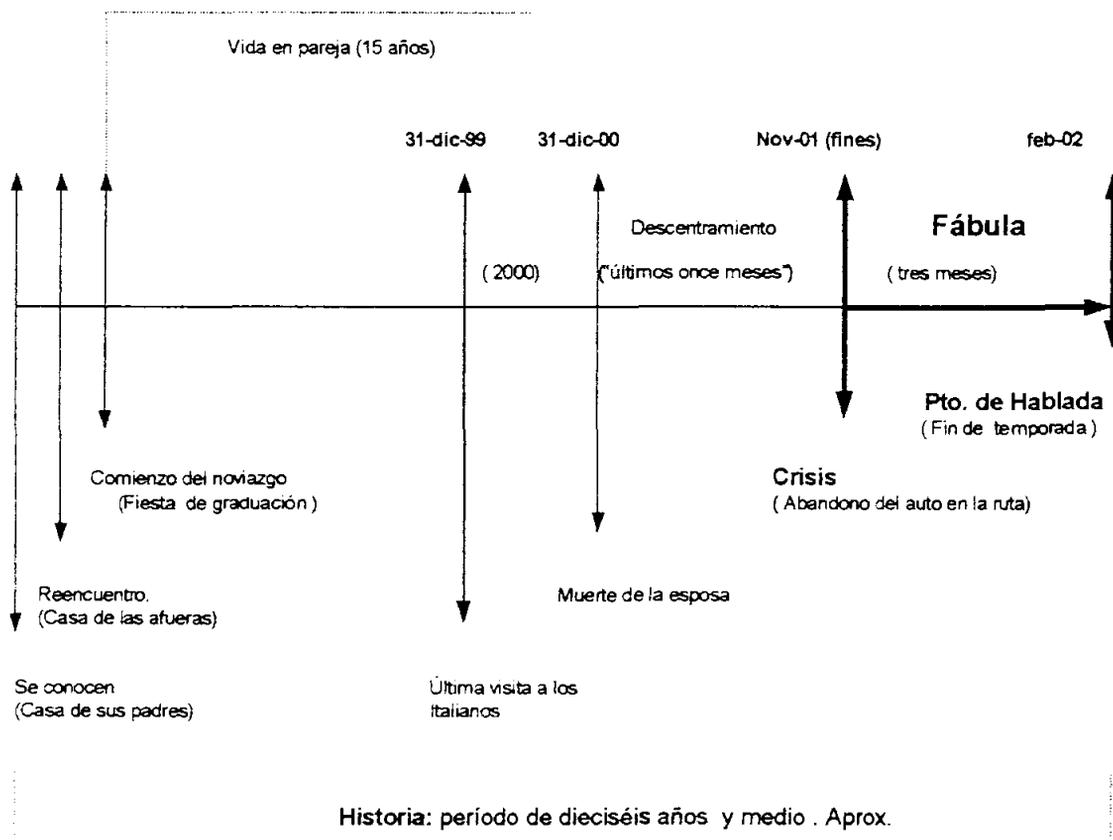
6º. Cap. 4.- En "Puras Verdades", la historia se une con la narración concretándose el punto de hablada interiormente. Zabala narra sus azarosas vivencias, reconstruyéndolas a partir de los relatos de Nieves: "El problema es que, para saber como sigue la historia, hace falta que ella esté presente para contármela."⁶⁷

⁶⁵ Forn, Juan, Op. cit. pág, 49.

⁶⁶ Ibid. Pág, 45.

⁶⁷ Ibid. Pág, 173.

El punto de hablada está situado al “fin de la temporada” veraniega, a partir de allí la fábula queda delimitada, abarcando una duración de tres meses, y la historia en su totalidad abarcaría los dieciséis años y medio:



Una *fábula* “es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados, que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro”⁶⁸, un resumen de los acontecimientos ordenados en secuencias, es decir, siguiendo el orden cronológico del acaecer, puede estructurarse de la siguiente manera:

-Crisis de Zabala: Abandono del auto en el campo.

⁶⁸ Bal, Mieke, OP. Cit.pág, 13.

- Pelea en el Bar y "rescate de Alcides".
- Llegada a Pampa del mar: {
 - Atendido en el policlínico.
 - Se domicilia en la casilla.
 - Trabaja en el bar.
- Salida de Pampa del mar ("Búsqueda de la madre de Nieves")
- Llegada al primer pueblo → Conversación con Alexis Méndez.
- Llegada al hotel {
 - "Diálogo" con su esposa.
 - Furtivo encuentro sexual.
 - Detención.
- Estadía en la estación policíaca.
- Vuelta a Pampa del mar {
 - Montaje de prensa.
 - Trabajo en el cementerio.
 - Reconstrucción de su casilla.
- Segunda salida a Puerto Madryn.
- Llegada definitiva a Pampa del mar {
 - Último encuentro con Nieves.
 - Transformación del pueblo.
 - Incidente con Manetti.
 - Deseos de abandonar Pampa del mar.

Cómo se observa, la recomposición de la fábula, resulta fundamental para establecer el significado del proceso de ficcionalización en *Puras Mentiras*.

Capítulo 4.0.-

Ficcionalización Fragmentaria

La arboladura textual se presenta a modo de registros aislados de actos de habla^{69(Nota)}, de situaciones de comunicación, donde se registra textualmente, la voz del polo emisor, -Personajes- los cuales son caracterizados indirectamente, mediante el discurso por ellos proferido. La voz del narrador, pone el foco en los acontecimientos y en la interioridad del protagonista, informando el estado existencial del mismo.

La alteración del orden situacional, de dichos actos de habla, obliga –en el proceso de recepción- a un esfuerzo de la memoria, produciéndose a nivel de la enunciación una “puesta en abismo”^{70(Nota)}(*Mise en Abyme*), ya que se refleja en el lector, dicho esfuerzo que realiza el protagonista (Zabala) al tratar de reconstruir, con el ejercicio del recuerdo, los hechos que se manifiestan en fragmentos de memoria:

“Podría jurar que, durante un tiempo al menos, vos supiste por qué empezamos a discutir. Mi manera de recordar, en cambio...Digamos lo que me decías vos; ambientémonos. Vos decías que yo pensaba en imágenes, y que después inventaba lo que iba entre una imagen y otra.

⁶⁹Nota: Un *acto de habla* es el encuentro de sujetos capaces de discurso, que entran en comunicación(Definición usada en el seminario).

⁷⁰Nota: Resulta válido recordar la definición de *mise en abyme*, propuesta por Dällenbach: “...para poder referir uno con otro los polos en torno a los cuales se organiza la reflectividad, proponiendo la definición siguiente :Reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato. (...) Todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo, que el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado, el de reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a lo cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema. Dällenbach, Lucien, “El relato especular”. Madrid Visor, 1991. pág,59.

Vos decías que esos eran los efectos de cine y del fumo adulterado que me vendían, ¿Te acordás?. En suma, que yo no sabía recordar sino fabular."⁷¹

Esta manera de disponer la trama, provoca un efecto estético que se relaciona con la fragmentariedad, y que temáticamente se formula como la imposibilidad de aprehender la realidad, de allí que surja la necesidad del discurso para instalar al ser en la realidad.

Definir el concepto de discurso, resulta un tanto complejo, dado la "polivalencia del término"⁷², más allá de este fenómeno, la palabra discurso es entendida – etimológicamente- como el "acto de discurrir" del lenguaje; si tomamos como referencia el estudio del Dr. Francisco Aguilera⁷³, en relación a la noción de mito, propuesta por el filósofo J.B.Vico, que propone la existencia de un nivel primordial (nivel mítico) donde habitan imágenes de conciencia, que mutan luego de un discurrir entrópico, para aparecer sógnicamente en el plano del discurso lingüístico. Así la realidad está mediatizada por un "régimen de representaciones de lo real (O de lo que aparece como real), intermedio entre aquello que se pretende representar y el signo, o el sistema de signos que lo representa". Los sujetos en la novela; se caracterizan por la capacidad de producir discursos, es más, toda la novela se construye, más que por los acontecimientos relatados (que son mínimos) por la riqueza de los discursos emitidos por los sujetos (actantes y no actantes), como también por la capacidad del discurso de constituir a los sujetos: construcción alterológica del yo. Recuérdese que en el capítulo "Puras Verdades", el sujeto de la enunciación (quién narra) es Zabala, pero éste ante la incapacidad de producir su propio discurso –su historia- recurre como focalizador, a los relatos de Nieves:

"Ella me nó primero.

Así lo cuenta, siempre. Algún día se va a

Cansar de esta historia, o los demás se van a

Cansar de oírla

(...)

⁷¹ Forn, Juan. Op. Cit. Pág, 246.

⁷² Segre, Cesare, Op. Cit. Pág, 187.

⁷³ Aguilera, Francisco, *Para una teoría del mito* (Casi, propiamente una introducción) En *Revista Chilena de Humanidades*, N°11, 1990.

Nieves cuenta cómo fueron pasando las cosas

Desde que llegué a Pampa del mar. Yo pienso: "Lo que pasó realmente fue..." Pero lo que estoy haciendo es sobreimprimir variantes más o menos mínimas a su relato. Ella habla con diferentes personas y a mí me van llegando en forma desordenada las piezas de su relato. Cada tanto me pregunto: "¿Entonces qué pasó?" Y ella sigue contando. Y las piezas siguen llegando. Incomunicado en esta celda, espero lo que venga a continuación, me pregunto qué tiene ella preparado, adónde va a ir a parar esta historia. Su historia. Mi vida."⁷⁴

El discurso, en tanto "acto de comunicación" puede tener distintas formas de ser, al respecto Segre afirma: "Los textos narrativos son un buen ejemplo de la polivalencia semántica de la palabra discurso. En efecto, contienen sobre todo discursos que se imaginan pronunciados efectivamente por los personajes (discurso-alocución o, más a menudo, discursos cotidianos), pero constituyen en su totalidad (como acto de comunicación lingüística) un discurso compuesto por un autor y dirigido a un lector"⁷⁵

En un análisis cualitativo de los discursos propios del hablar ficticio, al interior de la novela, podemos mencionar que mientras el narrador heterodiegético produce un discurso narrativo con rasgos analíticos, y filosóficos en su caracterizar el acontecer del protagonista, los discursos de los personajes se presentan como *diálogo* y *conversación*.

Para el profesor H. Giannini⁷⁶ el diálogo es "un modo de enfrentar en común, problemas que emergen en medio de las dificultades de la vida; un ¡Alto! En el quehacer rutinario, con intención de volver a él, pero vivificarlo o hecho más efectivo justo en virtud de la conducta dialogante (...) Tenemos que entenderlo, pues, como meta-lenguaje y suspensión reflexiva de aquello que veníamos haciendo consuetudinariamente y que ya no nos resulta o no nos resulta tan bien. Un acto en el Modus Vivendi, en el curso rutinario de las cosas". Bajo esta denominación se circunscriben los capítulos 1º y 7º ("El porvenir" y "El idioma del primer amor") donde Zabala, sostiene un "diálogo" con su mujer, no obstante su receptor está ausente, el

⁷⁴ Forn, Juan, Op. Cit. Pág. 122.

⁷⁵ Segre, Cesare, Op. Cit. pág. 187.

⁷⁶ Giannini, Humberto. "La reflexión cotidiana, hacia una Arqueología de la experiencia", Santiago, Editorial Universitaria, 1999.pág. 71.

discurso del protagonista está dirigido a reordenar aspectos de su vida marital, para lo cual invoca imaginariamente a su difunta esposa:

“Yo sé que, para vos, la culpa fue de la fatalidad. Mía primero, y después de la fatalidad. Claro, Es fácil sentirse dueña de la verdad mirando Las cosas desde una perspectiva definitiva(...)

Hay días en que me asfixia la necesidad de tenerte enfrente, de que me escuches aunque sea a la fuerza, hasta que termine de decirte lo que tengo Para decir.

Si tanto confías en tu manera de Ver lo que pasó, ¿Por qué no escucharme, aunque ya sea demasiado tarde, como sabemos de sobra los dos?”⁷⁷

El acto de dialogar, y de ser escuchado, se transforma en una necesidad vital, allí en lo inhóspito de esa pieza de hotel, en medio de la ruta, el diálogo es la forma de reconstruir y reconstruirse. Zabala apela a su “interlocutor ausente”: “Hacé memoria. Acordate de aquella tarjeta de invitación de los italianos,...(...)Y ahora acordate de las semanas anteriores a aquel último fin de año que pasamos juntos.”⁷⁸ Según la teoría de los actos de habla^{79(Nota)}, propuesta por J. Austin, el uso de este tipo de verbos, se clasifica como *acto expositivo*, ya que el hablante desea esclarecer razones, exponer ideas o proyectos (negar, deducir, explicar, concluir.). John Searle clasifica estos actos como *directivos*, donde la finalidad ilocutiva^{80(Nota)} del acto es provocar una reacción en el receptor, motivado (el emisor) por una voluntad de querer algo, de allí que el contenido de la proposición sea una acción: Solicitud, pregunta, mandato, etc. ¿Pero qué sucede cuando el oyente no está, y el acto se ejecuta como si éste existiese? Qué es lo que quiere el sujeto (Zabala) al realizar ese acto mentiroso, fallido. Ésta pregunta

⁷⁷ Forn, Juan, Op. Cit. Pág. 15.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Nota: Austin, distingue cinco tipos de verbos performativos o actos: a) Veredictivos, b)Ejercitativos, c)Compromisorios, d)Expresiones de comportamiento, e)Actos expositivos. Ver: Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*. Palabras y acciones. Barcelona, Paidós, 1982.

⁸⁰ Nota: Cabe recordar que Searle reformula los postulados de Austin, considerando dimensiones auxiliares para la realización de los actos de habla, tales como la adaptación palabra-mundo (vectores) y el estado Psicológico, o condición de sinceridad respecto del contenido del acto. Ver Searle, John, *Actos de habla .Ensayo Filosófico de lenguaje*. Madrid, Cátedra 1980.

será contestada en el siguiente capítulo del trabajo, mientras tanto, esta parte del análisis intenta develar los tipos de discursos que adquieren formas en la novela.

Un segundo tipo discursivo rastreable es la *conversación*, la cual –según el filósofo H. Giannini- se caracteriza por: “Un principio de mostración (...) Conversar es acoger. Un modo de la hospitalidad humana, y para lo cual, deben crearse las condiciones ‘domicilianas’ tanto de un ‘tiempo libre’ (disponible) como de un espacio ‘aquietado y al margen del trajín’ (...)...la conversación representa un tiempo lúdico-contemplativo en el que las subjetividades exponen sus respectivas experiencias, acogiendo y siendo acogidas en un espectáculo que allí mismo se hace y se deshace graciosamente, representa un tiempo absolutamente cualitativo, un tiempo que no transcurre, o que ha transcurrido sólo cuando nos salimos de la magia de su presente.”⁸¹

La conversación articula dos capítulos completos de la novela, en donde los acontecimientos se detienen y el discurso de los personajes es el centro desde el cual gira la atención. Este fenómeno es rastreable en “Historia de un incendio” (Capítulo 3), Alcides acoge a Zabala, quien padece una situación crítica; y el primer acto de reconocimiento es la instauración de un lugar y tiempo preciso para la conversación: “Como decías vos recién. Y *ahora qué*. ¿Eso es preguntarse por lo que viene o por lo que ya pasó?. Se entiende lo que digo o ya estás borracho. No importa; mejor si estás en curda, porque me agarraron a mí las ganas de hablar. Yo tampoco soy de acá. Llegué como vos; como la mayoría.”⁸²

En estos actos discursivos son rastreables la inclusión de relatos intradieгéticos o subfábulas, según las denominaciones aportadas por Genette y Bal respectivamente.

En este episodio, Alcides contará la historia de las circunstancias vitales que lo llevan al destino final: Pampa del mar. Similar situación se observa en el capítulo 5 (Alexis Méndez y el siervo de Dios) donde sólo se registran los actos de habla de un participante; Alexis contará su vida a Nieves, en la tranquilidad de su hogar, junto al fuego y el licor, como ingredientes de un acto que adquiere forma de rito:

“Cielo, con esa pregunta me estás pidiendo que te cuente
propiamente todo, desde el principio de los principios, hasta esta

⁸¹ Giannini, Humberto, Op. Cit. pág. 82-83.

⁸² Fom, Juan, Op. Cit. pág. 49.

noche de perros.(...)

Sólo déjame servirme otro Courvoisier y llevarle la caja a este caballero tan poco agraciado que te acompaña, mientras decido por dónde comenzar”⁸³

Junto con la figura del narrador heterodiegético, quién toma las riendas de la narración es Zabala, en el capítulo “Puras Verdades”;; donde el protagonista ya no dialoga, sino que narra sus vivencias, la forma del discurso de éste cambia. (Recuérdese que este es el punto de hablada de la novela). La narración “es principalmente un método (un camino=odos) ancho y común para acceder a la realidad de algo”⁸⁴, saber si el acto es feliz para el protagonista, es un objetivo a dilucidar a continuación. Resumiendo, se puede afirmar que Puras Mentiras presenta formas discursivas dables en la cotidianidad, es un texto que se compone ficcionalmente, a partir de registros de discurso oral, donde la narración de hechos, está focalizada desde puntos múltiples: narrador heterodiegético, cuyo objeto de visión es la figura del protagonista y los acontecimientos por él experimentados. Esta voz es capaz de interpretar los hechos, produciendo en la recepción, un elemento de seguridad-objetividad, que contrasta con el discurso de los personajes, ya que cuando ellos focalizan, su discurso no es confiable; “Un focalizado personaje que podríamos denominar por comodidad F.P, conlleva parcialidad y limitación”⁸⁵. Pero no sólo la variedad de focos, es característica de la arboladura textual, sino también, el juego de focalizaciones que se establece en la narración de Zabala, donde los acontecimientos son focalizados de forma múltiple; “se muestran las diferencias con las que diversos personajes contemplan los mismos hechos”⁸⁶. Así los hechos experimentados por Zabala, son narrados por él, pero vistos por Nieves:

“Ella me vio primero. Así lo cuenta, siempre (...) Ella

⁸³ Ibid, pág.179.

⁸⁴ Giannini, Humberto, Op. Cit.Pág, 78.

⁸⁵ Bal, Mieke, Op. Cit. pág, 110.

⁸⁶ Ibid. Pág, 114.

Insiste que me vio primero (...)

Ella dice que se acercó a mirar por la ventana

Porque al verme entrar supo que iba a pasar algo.

Yo había entrado porque en el baño de la estación

De servicio había un cartel que decía: *Pida las llaves en el bar.*

Según ella, entré como quien viene caminando “desde lejísimo” y todavía le queda pendiente un trecho largo de marcha”⁸⁷.

Concluyendo, la ficcionalización esta conformada por discursos orales que se imbrican y desprenden de una trama fragmentaria. Esta alteración es característica de los relatos orales; al respecto Walter J. Ong afirma:

“La retención y rememoración del conocimiento en la cultura oral (...) requiere estructuras y procedimientos intelectuales de un tipo que nos es bastante ajeno y al que con mucha frecuencia despreciamos. Uno de los lugares donde las estructuras y los procedimientos mnemotécnicos orales se manifiestan de manera más espectacular, es en su efecto sobre la trama narrativa, que en una cultura oral no concuerda precisamente con la idea que tenemos de una trama típica.”⁸⁸

El abandono de todo acto escritural, manifiesta una necesidad de mostrar al ser en su actividad de constante “hacedor de palabras”, de allí que sólo se registren discursos de este tipo en el proceso de homogenización óptica, que convierte al signo en espectáculo de sí. Esta modalidad estética de ficcionalización, es la manifestación de una sobrecarga semántica que tematiza las funciones de la memoria, ya que al instalar el punto de hablada internamente, el círculo diegético es sólo visible al final del relato, integrando al receptor de manera activa a la decodificación, poniendo de manifiesto su capacidad (la del lector) de retención e integración de la realidad fragmentada a modo de reflejo de aquello que se plasma en los mundos espectacularizados.

Otro rasgo destacable del carácter oral, es “la cercanía del mundo vital”; ya que la palabra escrita es una técnica que “distancia la experiencia vivida”. La función de la memoria, está estrechamente ligada a la del tiempo en los relatos orales, a este

⁸⁷ Forn, Juan, Op. Cit., pág, 71-72.

⁸⁸ Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.pág,139.

respecto W. Ong afirma: "...el saber y el discurso surgen de la experiencia humana y que la manera elemental de procesar verbalmente la experiencia humana, es dando cuenta de ella más o menos como realmente nace y existe, contenida en el influjo del tiempo."⁸⁹

La modulación textual que despliega la novela, es el correlato de uno de los ejes temáticos propuestos: La inestabilidad del equilibrio vital; la realidad se presenta de forma fragmentaria, el dar sentido a esos retazos de existencia, es un juego heurístico de lenguaje:

"Las cosas que nos pasan cobran sentido cuando las oímos contadas: recién ahí entendemos. Le decimos a alguien (o alguien nos dice a nosotros) qué nos pasó, y de pronto es eso lo que nos pasó. Una línea imaginaria une esa serie de puntos inconexos y, de pronto, ahí tenemos la silueta. Hasta que otra versión de los hechos conforma una silueta que nos parece más cierta".⁹⁰

Se evidencia así esa condición de inestabilidad que se profundiza, ya que no sólo afecta a la vida del hombre; sino que su condición ontológica está determinada por una paradoja (aporía) de lenguaje; en tanto este lo estructura; como también lo desintegra. Mostrar esta tesis en relación a los mundos presentados en *Puras Mentiras*, será el tema del capítulo próximo.

Capítulo V

El nivel fictivo.

El lenguaje como aporía: Estructuración y desintegración del ser.

5.1 Inestabilidad del equilibrio vital

El mundo espectacularizado, en las novelas hispánicas actuales, se configura estéticamente de manera fragmentaria o intersticial, en *Puras Mentiras* estas formas de representar coexisten dentro del texto, convirtiéndose en la modulación textual de distintas propuestas ideológicas vinculadas principalmente con la condición humana, así también con una concepción abarcadora de la realidad. En esta línea, es posible rastrear las maneras textuales recurrentes (motivos) que se integran para dar forma a

⁸⁹ Ong, Walter, Op. Cit. pág. 138.

⁹⁰ Forn, Juan, Op. Cit. pág. 122.

ejes temáticos. En Puras Mentiras, el protagonista de la historia, es un viajero de los bordes. En el mundo configurado se asiste a un recorrido por distintos estadios de su ser. La primera instancia del personaje es la *inestabilidad del equilibrio vital*. El primer motivo que aparece como indicador de esta temática dice relación con la forma en que es concebido el tiempo; el primer capítulo de la novela "El porvenir", remite a una noción temporal: 'El tiempo futuro':

"Aquel 1999 en que el mundo despidió el milenio con euforia ciega (...)

Había una canción de nuestra época, una que en cierto momento decía: *el futuro llegó hace rato*. Así estábamos. Con la punta de los zapatos tocando literalmente un mundo que, hasta hacía demasiado poco no iba a ser real (...) Ahora, en cambio, me levantaba cada mañana preguntándome qué más había dejado de ser lo que silenciosamente era hasta ayer."⁹¹

El fluir temporal, es presentado como desintegrador, en lo cotidiano de la experiencia, Giannini afirma: "El nuevo modo de experimentar, pero esencialmente pensar, el ser finito: como movimiento que incansablemente restaura *lo mismo*, será a su vez 'restauración' de la vieja experiencia, expresada ahora de otro modo a como la venía narrando el mito. Pero, el principio es el que queda intacto: la pura progresión del ser, sin regreso, es también pura pérdida".⁹² Eso "perdido" es a lo que se remite Zabala cuando reitera sus proyectos no concretados, "Un año más y yo sin aprender italiano todavía (...) ya cuarenta y sin haber aprendido italiano todavía".⁹³, en la mitad de su vida, Zabala evalúa lo realizado, de ello sólo es posible recordar lo que una cotidianeidad que trae lo mismo: "Algo debió pasar las siguientes veces que fui, para que siguiera yendo(...) cada 31 de diciembre llegaba el mediodía y yo partía de casa rumbo a ese viejo departamento igual de impecable año tras año..."⁹⁴ El tiempo de lo cotidiano como pérdida, es un motivo reiterado, recuérdese que todos los acontecimientos que marcan la vida del protagonista están fechados en las postrimerías del año; (fines de diciembre), el comienzo de su vida en pareja, la muerte de su esposa, la crisis que da inicio a la fábula.

⁹¹ Forn, Juan, Op. Cit. Pág. 15-16.

⁹² Giannini, Humberto, Op. Cit. pág.45.

⁹³ Forn, Juan, Op. Cit. Pág.16.

⁹⁴ Ibid, pág.18.

En medio de lo vertiginoso del pasar temporal, no resulta extraño que el sujeto experimente en su interior la *necesidad de vínculo* con el mundo, en un espacio atemporal: "Todo lo que me decían en ese departamento era leve, afable y un poco atemporal también, como si nadie registrara del todo que los años pasaban. Que yo, por ejemplo, me iba acercando a los cuarenta".⁹⁵

En ese espacio surge la figura de su anciano amigo, personalizando, esa necesidad de vínculo; ya que lo percibe como "rodeado de un halo de luz". Aquí se presenta como un recurso metaléptico^{96(Nota)}, al haber sido éste anciano, un personaje de novela que traspasa los niveles de realidad. La subfábula de la cual es sacado este personaje, narra la historia de dos hombres que viven en un sanatorio de montaña⁹⁷ en los tiempos de preguerra, los que tienen que elegir someterse a un tratamiento nuevo que los puede sanar, pero también puede hacer empeorar su enfermedad. La disyuntiva de elegir, se presenta como ruido de la subfábula, la cual refleja^{98(Nota)} el estado actual de Zabala, quién debe elegir su ser, allí en la mitad de su vida, ante lo cual, la figura del anciano aparece como la de un sujeto que se ha elegido así, que ha coincidido consigo al superar todos los escollos que le tocó vivir: su origen de humilde campesino, la tuberculosis, el hambre, la guerra. Al contrario de Zabala quien es caracterizado como un adulto-adolescente, que no ha caído en cuenta que el futuro llegó hace rato, de allí que en la familia italiana busque el vínculo perdido:

"Porque por fin me había convertido en uno de esos hombres de bien que saben resistir sin adelantarse a los momentos de estremecimiento que a veces toca vivir. Y, de la mano de mis venerables amigos, estaría a salvo, estaríamos vos y yo, a salvo de ese mundo que, vertiginoso y parodeándose un poco a sí mismo, cambia de dígitos y de costumbres..."⁹⁹

⁹⁵ Ibid, pág.18

⁹⁶ Nota: Según Genette la metalepsis es: "El paso de un nivel narrativo a otro puede en un principio ser sólo asegurado por la narración, acto que precisamente consiste en introducir en una situación, por intermedio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Genette, Op. Cit.

⁹⁷ Se refiere al escritor italiano Vasco Pratolini (1913-1991) cuya obra "exalta la memoria, a través de la evocación de la adolescencia".

⁹⁸ Nota: *Mise en Abyme* al nivel del enunciado.

⁹⁹ Fom, Juan, Op. Cit. Pág.28.

El tema de la inestabilidad del equilibrio vital, es el reflejo de una concepción “degradada del mundo” donde la rutina se encuentra como algo inauténtico, de allí que los motivos del tiempo y el desvínculo sean tratados textualmente como una condición propia del hombre.

5.2.-La situación límite.

Las fábulas son acontecimientos que personajes experimentan; dentro de los acontecimientos presentados en *Puras Mentiras*, surge un factor común en el acontecer de personajes: La mayoría de ellos han experimentado situaciones límite, al respecto H. J. Störig define este suceso:

“Hay situaciones en que la existencia se realiza directamente. Son situaciones postreras que no pueden ser modificadas ni pasadas por alto. Son las situaciones límite, como la muerte, el sufrimiento, la lucha y la culpa. Sólo en ellas puede realizarse el conjunto de la existencia. Cuando entramos en tal situación con los ojos bien abiertos es cuando llegamos a ser enteramente nosotros mismos.”¹⁰⁰

El protagonista, ve variar su situación existencial, al presentársele en su vida un primer hecho crítico: *la separación* de su mujer: “-Y después de, la perfecta turra: quince años juntos y un buen día me anunciás que estás harta de que todo siga igual, de que no hablemos nunca, de que nos interesen cosas tan diferentes y tengamos actitudes tan distintas frente a la vida. La que reivindicaba siempre las cosas hechas a su ritmo, parsimoniosamente, ahora cortaba de cuajo quince años de historia *porque lo sintió así*. La que tenía la vida resuelta se libraba del que la tenía cada día más complicada.”¹⁰¹

La separación conyugal es un motivo que se reitera en la obra de Fom, en el “borde peligroso de las cosas” el protagonista se ve enfrentado a la misma situación límite, generando, al igual que en Zabala, una crisis existencial. Pero lo que no sucede en ese relato, es un acontecimiento más radical aún: la instancia de la muerte, es allí donde el ser se muestra en toda su precariedad; provocando la crisis total del sujeto:

¹⁰⁰ Störig, Hans Joachim, *Historia Universal de la Filosofía*, Santiago, Ercilla 1960.

¹⁰¹ Fom, Juan, Op. Cit. Pág.262.

“A unos pasos de distancia de esa correa donde yacía tu cuerpo inconsciente, recién salido del quirófano, te deseé lo peor. Fui a verte, sí, me lo pediste de esa manera, como no iba a ir. Y entonces *enceguecí*. Y te deseé lo peor: que te quedarás sin mí. Mirá que pedazo de infeliz. Qué patético infeliz. ¿Entendés ahora por qué no fui al velorio, ni al cementerio? ¿Y me podés decir para qué mierda me pediste que estuviera ahí cuando despertaras, sino te ibas a despertar?”¹⁰²

Los personajes de la novela, en su mayoría se enfrentan a este tipo de situaciones donde la pérdida de algún ser cercano, provoca una situación de crisis. Alcides al recordar su vida, sólo rememora la pérdida de su hermana Amanda como hecho crucial:

“Yo tenía una hermana, además de las otras dos, que se llamaba Amanda y que era, como decirlo, mi persona preferida en la vida. Hasta que cumplió quince años y se fue cuando yo tenía seis. Cumplió los quince, se fue de casa y nunca más supimos nada de ella.”¹⁰³

La situación límite, se configura como tema por la reiteración de experiencias que experimentan los personajes: *separación, muerte, abandono*, esto último es lo que sufren Nieves y Alexis Méndez; la madre de Nieves la abandona, nunca la conoció, siendo criada en la soledad de un hogar mal constituido: “Si a los ojos de su padre Nieves había terminado siendo apenas un elemento más del inventario de la casa (como los cuadros de las paredes, los caseros, el sistema de riego del jardín), a los ojos de Nieves él era simplemente esa presencia ocasional que reemplazaba al televisor en la cabecera de la mesa cada noche al cenar.”¹⁰⁴

Alexis Méndez, es un homosexual, que ha hecho de su vida un constante deambular por los bajos fondos: comercio sexual, drogas; mundos degradados, su vida ha sido una situación límite.

Este segundo estadio de la condición humana, que el texto plantea; es un elemento hallable en la literatura hispanoamericana actual, incluso se puede avizorar en las obras anteriores de Forn, así en *Corazones*, Iván Pujol, sufre la *muerte* repentina de su padre. En *Frivolidad* la instancia de enunciación se lleva a cabo desde la muerte.

102 Ibid. Pág.266.

103 Ibid. Pág.52.

¹⁰⁴ Ibid. Pág.132.

Este evento repentino es el detonante de un paulatino decaimiento existencial, el cual hace crisis el descentramiento.

5.3.-El descentramiento del sujeto.

Este concepto nace del significado simbólico que la tradición le otorga a la figura del centro: "es el principio y lo real absoluto; el centro de los centros no puede ser sino Dios (...) el centro como un punto fijo absoluto; el centro se vincula al espacio sagrado; el centro permite la orientación; el descubrimiento del centro equivale a la creación del mundo."¹⁰⁵ Cuando el sujeto se ve enfrentado a situaciones que lo hacen apreciar su propio ser, en eventos límite, este pierde su centro, es decir, se desorienta. Zabala ante la muerte, pierde "dirección y discernimiento" ante lo cual escapa: " a la sinuosidad plateada de la ruta, en medio de la noche, al rumor creciente y decreciente del motor al poner los cambios, a la luz fosforescente de los instrumentos del tablero. Ahí parecía agazaparse el alivio para él."¹⁰⁶

El sujeto se convierte en un errante, en un viajero sin rumbo. Todo vagabundo es sinónimo del motivo universal de *descontento*, al respecto Frenzel enuncia:

"...El concepto de << descontento >> , que en el siglo XVIII adopta el significado de insatisfacción (...) hace referencia a la insatisfacción no sólo a circunstancias, sino con la vida en general, a la falta de sosiego y paz interior, aparece además de modo creciente el componente psicológico: falta de alegría, mal humor interno, fastidio."¹⁰⁷ Pero el descontento es mucho más profundo que un determinado estado de humor, es un hastío, un tedio que lo invade en lo más íntimo del ser.

"Tomemos a Zabala; llamémoslo Z para ser fieles al lugar que él creía ocupa en el mundo (...) A lo largo de los últimos once meses de su vida, Z había ido llegando a

¹⁰⁵ Solotarevsky, Mima, Op. Cit. Pág.18.

¹⁰⁶ Forn, Juan, Op.Cit. pág.31.

¹⁰⁷ Frenzel, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1980.

ese punto en que todos sus contemporáneos parecían ir en una dirección y él en otra.”¹⁰⁸

Para Frenzel el << descontento >> es asimilable a la figura moderna de << cansado >> que se caracterizan por su decadentismo, su ánimo blando y su debilidad corporal. El capítulo que narra este estado del protagonista, se denomina “La luz de las estrellas muertas”, metaforizando el fenómeno astronómico de las explosiones estelares, de los que una vez destruidos, sólo queda la luz que viaja a través del cosmos; su existencia es evanescente, así Zabala *viaja*, migra, convertido en una silueta, una sombra. “El hombre que se aleja rodando es el hombre desencantado”¹⁰⁹, ese rodar es incitado por una “*presentida presencia ominosa*”¹¹⁰, una presencia de lenguaje que surge desde el sujeto:

“... Cuando el alivio tardaba en venir, cuando ni siquiera esas travesías sin rumbo entumecían, como una lentísima anestesia, la negra criatura sin nombre que callaba de día y despertaba de puntualmente cada noche en el paso de su corazón. ¿Vas a venir?. Así era la voz en su cabeza. Cada noche. Como una letanía. ¿Vas a venir?”.¹¹¹

En este viaje hacia lo incógnito, la salida a la ruta y el abandono de su ser domiciliado, convierten la existencia de Zabala en un ser que abandona lo corpóreo, siendo incapaz de constituir la actividad más humana de todas; la articulación de lenguaje:

“Y pronto, su mente dejó de hablar sola. No sólo lo había abandonado aquella embriagadora y lacerante voz en su cabeza, con su letanía. Ahora había cesado toda actividad, en el lenguaje que fuere, abruptamente. Adentro y afuera eran una misma cosa, un mismo paisaje, desembocando en ese círculo mudo, hipnótico, irresistible en su contundencia de dibujo animado.”¹¹²

En este rodar, la existencia alcanza su punto cúlmine, el ser pierde lo que lo configura; que lo constituye, la pérdida del lenguaje es la pérdida del “sí mismo”, de

¹⁰⁸ Forn, Juan, Op. Cit. Pág.32.

¹⁰⁹ Rovatti, Pier, Aldo, *Transformaciones a lo largo de la experiencia*, en “El pensamiento débil, Madrid, Cátedra, 1995.

¹¹⁰ Aguilera, Francisco.

¹¹¹ Forn, Juan, Ibid.

¹¹² Forn, Juan, Op.Cit. pág.44.

aquella 'entidad que preexiste'^{113(Nota)}, de allí que Zabala caiga en un estado de "limbo", es un mutus, que lo desvincula con la realidad, no pudiendo articular memoria sobre su pasado reciente; al no haber lenguaje Zabala entra en un estado de amnesia, de autoabandono, ya que el ser ha migrado para instalarse en lo inasible. Configurándose el motivo del *transhumante*. En este motivo, se encuentra la primera premisa que da forma a la hipótesis de trabajo: El ser se constituye de lenguaje, sin éste no hay posibilidad de existencia del sí mismo. Reestablecer aquello perdido, por causa de las inexorables condiciones de la existencia, es el objetivo de los personajes al recalar en Pampa del mar.

5.4.-El remanso existencial.

Recojo el término remanso, a partir de que este se define como "la detención del agua corriente"¹¹⁴, tal como el hombre descentrado corre hacia << x >>, en un viaje sin dirección, encuentra una parada, un alto momentáneo que le permita reorientarse. Pampa de mar es el lugar donde los personajes llegan virtualmente "apaleados" por las circunstancias:

"Te voy a decir algo de este lugar: llegan todos igual acá, no importa el entripado. Porque en el fondo, decime qué diferencia hay entre andar escapándole al pasado o al futuro. Como decías vos recién. Y *ahora qué*. ¿Eso es preguntarse por lo que viene o por lo que ya pasó?"¹¹⁵

Una Pampa es una llanura sin vegetación, es similar a un desierto, lo cual nos lleva a postular que en primera instancia, es un lugar donde llegan sujetos aquejados por la "experiencia de un desierto no buscado, de una convivencia desolada (desierto) en que todo es tangencial, difícilmente convergente. Encuentro ilusorio de vidas que permanecen, en el fondo, inconmesurables: cada cual en , y hacia, lo suyo propio".¹¹⁶

¹¹³ Nota: Goolishian y Anderson denominan la categoría de "sí mismo" como "self". Ver *Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia*, en *Nuevos paradigmas Cultura y subjetividad*, Dora Freid, Buenos Aires, Paidós 1995.

¹¹⁴ Oroz, Rodolfo, Op. Cit. Pág.618.

¹¹⁵ Forn, Juan, Op. Cit. Pág.49.

¹¹⁶ Giannini, Humberto, Op. Cit. pág.12.

En segundo término se constata la presencia del mar, que representa –según Chevallier- lo siguiente: “El mar es símbolo la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él. Lugar de los movimientos, de las transformaciones y los renacimientos. Las aguas en movimiento, simbolizan un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales; una situación de ambivalencia, que es la incertidumbre, de la duda, de la indecisión, que puede concluir bien o mal, de ahí que sea a la vez imagen de la vida o la muerte.”¹¹⁷ Pampa del mar concentra lo disgregado, para una posible transformación, pero el lugar es ante todo ambivalente. Este tipo de espacios de vida, es un motivo rastreable desde muy antiguo, Frenzel lo expone como “*Vida deseada y maldita en una isla*”¹¹⁸, la que se da como una forma de existencia extraña, donde el tiempo se contrae, pero su principal rasgo es la ambivalencia, que se produce a partir del “sentimiento estimativo” de l quien la habita; Pampa del mar es un lugar equívoco, pero que extrañamente provoca en sus habitantes un estado de apaciguamiento momentáneo, siempre y cuando éstos conozcan los códigos del pueblo.

Zabala llega en estado de descentramiento total, es virtualmente rescatado por Alcides; figura que recoge su nombre de Heracles, el héroe atlético griego, cuya principal función era la de proteger, “se recurría a él cuando todo estaba en peligro”¹¹⁹(Nota), Alcides asume su papel simbólico: “Dijo lo suyo y terminó por decir que podía quedarme en la casilla, si aceptaba una condición: trabaja (...). Hasta que supiera qué hacer de mi vida...”¹²⁰.

Alcides devuelve a Zabala su ser “domiciliado”; y le da una labor que restituya su “ser para lo otro”, pero la tarea de Zabala es restaurar lo perdido, su “ser para sí”. Este proceso de restauración de “sí mismo”; se efectúa a través de la palabra, de la narración, Pampa del mar es un lugar de voces, de fabulación. Todos han llegado hasta allá, nadie –sólo Nieves- ha nacido en el lugar, se han detenido en el “rodar”, para

¹¹⁷ Chevallier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herdes, 1988, pág.689.

¹¹⁸ Frenzel, Elizabeth, Op. Cit. Pág.377.

¹¹⁹ Nota: F. Guirand afirma que la representación de Heracles, corresponde a la de un hombre en la plenitud de sus fuerzas, dotado de una poderosa musculatura, contrastando su rostro con una íntima y muda tristeza. Guirand, Félix. *Mitología General*, Barcelona, Labor, 1962.

¹²⁰ Forn, Juan, Op. Cit. pág.88.

intentar comenzar de nuevo, para lo cual es menester “narrarse”. Respecto de esta concepción narrativa del sí mismo (self), Goolishian y Anderson enuncian:

“Muchos científicos sociales empezaron a explorar las consecuencias de definir al self como narrador, como resultado del proceso humano de producción de significado por medio de la acción del lenguaje. Esta concepción “narrativa” se funda en gran medida en la observación de que la actividad humana que se lleva a cabo de manera más inexorable, en público y en privado, despiertos y dormidos, es la del lenguaje; y, en el lenguaje crear significados implica narrar historias”.¹²¹

Este es el código que Zabala debe aprender para incorporarse a ese pueblo de voces pululantes; espacio desrealizado, ambiguo y tan errático como las conciencias que lo pueblan. A este escenario es conducido por Nieves, (Recuerda la figura del guía que conduce en la bajada al averno) que lo instala en el lugar.

Todos los habitantes del pueblo son fabuladores, pero todos han llegado por lo mismo; por su *experiencia carencial* en el mundo, de allí que ese fabular sea un código y una encrucijada para el nuevo lugareño. Alcides en “Historia de un incendio”, narra su vida, la carencia del afecto se expresa en el “amor” a su hermana; es Alcides carente, y en cuanto carente es deseoso; esta situación existencial la describe A. López:

“La desdicha, en efecto, es inherente a la estructura de la conciencia en cuanto ésta es fundamentalmente deseo.(...). El deseo no es una mera necesidad como la necesidad de beber o comer. El deseo en cambio, como lo mostró Hegel, lleva en sí la insatisfacción de su marca esencial. La reproducción incesante del deseo tiene su razón en la naturaleza de la conciencia, en cuanto *intencionalidad*, es decir, en cuanto abertura a la otredad.”¹²²

Alcides llega a Pampa del mar, -al igual que Zabala- de forma azarosa, buscando su objeto perdido, (le dicen que han visto a su hermana en un pueblo de playa) al no encontrarlo, “ve” a su hermana, transfigurada en otra; esta situación ambivalente ser/no ser de la muchacha, confirma el deseo oculto de Alcides: “Era *ampfia*, si se entiende lo que quiero decir. Y no le prestaba la menor atención a su

¹²¹ Goolishian y Anderson, Op. Cit.pág.296.

¹²² López, Amadeo, *La problemática del deseo en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, en *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Eduardo Godoy, Ed. U.C.V., 1994, pág.289.

aspecto. Como si le alcanzara con estar a gusto de ese cuerpo. *No lo puedo explicar mejor. Sí, quiero decir que me gustaba.*"¹²³

Se configura el motivo literario del incesto, pero no consciente, sino inconsciente: " El incesto inconsciente, facilitado por la aparición de parientes extranjeros, ocultos o desconocidos, apenas puede concebirse como realización encubierta de deseos incestuosos inconscientes y reprimidos, en el sentido del psicoanálisis, sino que tiene la función -condicionada por la combinación con el motivo del —> origen desconocido- de conducir a una escena de reconocimiento"¹²⁴, este deseo nace de una necesidad de 'mantener íntegro el núcleo familiar', aquello que Alcides nunca tuvo en el seno de su familia disgregada.

Esta situación de origen, hace << rodar >> al personaje a Pampa del mar. Quien se rescata a sí mismo en el acto de fabular, pero del fabular que oculta, que omite, es decir, un fabular mentiroso. Nótese que el capítulo se titula "Historia de un incendio" y el personaje lo que nunca hace es contar ese evento a cabalidad, sino que lo evade, contando su vida a su manera: "Qué más querés saber. Si fui yo el que le prendió fuego al lugar, claro. Qué carajo importa eso. ¿Me vas a decir que sos de los que creen que todo tiene una explicación?"¹²⁵.

Aprender el código de la fabulación, le cuesta a Zabala verse envuelto en las más absurdas situaciones: ir en busca de la inexistente madre de Nieves; ser acusado de raptó y prostitución de menores, ser un falso héroe del pueblo, todo a pedido de quien maneja a la perfección las claves de ese discurso de Pampa del mar. Nieves, (Blancura —> virginal) es tan carente como todos los personajes, no tiene madre, y su padre es un tahúr, que no conforma un núcleo familiar, pero a diferencia de Alcides o Zabala, quienes tienen un *origen desconocido*¹²⁶ para el pueblo, Nieves es de allí, conoce y maneja las reglas, como también avizora que los otros son carentes.

Se demuestra lo anterior, en la conversación que mantiene con Alexis Méndez:

"¿Así lo conociste?

¿Y eso es todo lo que sabes de él?

Algo noté cuando me preguntaron en la playa, sí, ahora que lo dices...

¹²³ Forn, Juan Op. Cit. Pág.61.

¹²⁴ Frenzel, Elizabeth, Op. Cit. Pág.182.

¹²⁵ Forn, Juan, Op. Cit. Pág.66.

¹²⁶ Frenzel, Elizabeth, Op. Cit. Pág.230.

Estoy hablando en voz baja, tranquilízate. Y tú sólo pensaste distraerlo. Mostrarle el mundo y distraerlo.

¿Crees que sonará, así?

Y lo haces aunque no sepas lo que fue aquello que lo causó.”¹²⁷

Alexis y Nieves, parecen conocer la naturaleza humana, pueden atisbar las debilidades que afectan al ser, Alexis^{128(Nota)} es conciente de ello y lo da a conocer:

“...Tú estuviste casado. A mí no me engañas. Has sufrido mal de amores,...”

Es Alexis quien instruye a Nieves en lo necesario para llegar a conocer lo recóndito del alma aquejada:

“Déjame decirte algo, bella. ¿Quieres que alguien te cuente la historia del amor de su vida? Pídele que te cuente cómo lo conoció. En esos instantes iniciales hallarás toda la historia, si algo he aprendido en esta vida es eso.”¹²⁹

Nieves y Alexis se configuran literariamente como personajes pseudopícaros, que sobreviven gracias al ingenio que los caracteriza, que conocen las debilidades humanas, al respecto Frenzel dice: “En la literatura el pícaro posee una función heurística. Pone en evidencia las debilidades de sus adversarios haciendo, con aparente ingenuidad, que surtan efecto estas debilidades con todos los medios de seducción y produciendo así el engaño de sus rivales y el triunfo propio, público o secreto”.¹³⁰ Digo pseudo ya que ambos no tienen dos características principales del pícaro: la risa y la forma de vida que no los sujeta a nada.

Alexis –y Nieves- están sujetos a la conciencia deseante, mientras el primero su objeto (Rodolfo) se le hace posible en la medida en que sólo es deseo, (“Qué podría yo pensar de él, si él engañara a su Dios conmigo”) manifestándose de manera dramática su “carencia-a-ser”, para Nieves, y para Zabala, en tanto estos se desean mutuamente,

¹²⁷ Forn, Juan, Op. Cit.206.

¹²⁸ Nota: Al igual que Bahiana en *Frivolidad*, el homosexual, el travesti, o transexual; al ser un transhumante, puede conocer la naturaleza íntima del hombre, avizorando el estado anímico que hace padecer a los sujetos.

¹²⁹ Ibid, Pág.198.

¹³⁰ Frenzel, Op. Cit. Pág.241.

el objeto es escurridizo, por las diferencias etáneas, el consumir la relación se le hace imposible:

“...en algún momento de esas horas se había producido un fenómeno tan terrible como inexplicable: algo que la había convertido físicamente en la mujercita hecha y derecha que hasta entonces sólo ella creía que era. Imposible: la gente no cambia así de la noche a la mañana, necesito tiempo, años, meses, por lo menos semanas, se dijo Z, como hablándole a un loco peligroso en su interior.”¹³¹

Zabala saciará su deseo en un furtivo encuentro sexual, con una desconocida. A partir de esa pregunta, formulada por Alexis y que Nieves se la hace efectiva – en el hotel- este comienza el “diálogo” con su esposa, que en el fondo es un diálogo consigo mismo. Ahí la memoria retrotrae aquellos fragmentos de la vida en pareja; desde que se conocen, hasta el instante de la muerte. Es en este momento cuando Zabala logra ver su carencia:

“Nieves duerme en la cama de al lado y acá me tenés a mí hablándote de vuelta aunque me diga que ésta es la última vez, estoy *viendo* algunas cosas que ya daba por perdidas de aquella noche(...)

Y acá me tenés a mí, desvelado, mirando la lluvia en este cuarto a oscuras, fumando como un murciélago. Tratando de demostrarme que todavía no he olvidado. Aunque le haya mentido a la pobre chica que había pasado demasiado tiempo. Que ya no me acordaba.”¹³²

Es aquí cuando se abre el *intersticio* para ver la realidad y verse a sí; la presencia de la lluvia surge como marca textual que se configura como motivo reiterado en toda la obra de Forn^{(Nota)¹³³}; la lluvia es “símbolo de influencias celestes recibidas por la tierra. Agente fecundador del suelo. Lo que descende del cielo a la tierra es también fertilidad del espíritu; luz de las influencias celestes.”¹³⁴. Zabala puede descubrir su mal; de ahí el título del capítulo: “El idioma del primer amor”; como aquello que motivó sus transformaciones existenciales hasta el punto de deshacerse de su propio “sí mismo”.

¹³¹ Forn, Juan, Op. Cit.pág.219.

¹³² Ibid, pág.253-238.

¹³³ Nota: En *Corazones y Alquitrán en los pies*, la lluvia y el cielo nuboso son indicadores de que el personaje atraviesa por un hecho crucial, desde el cual puede ver su situación existencial.

¹³⁴ Chevalier, Jean, Op.Cit. Pág.671-672.

Ese descubrirse a sí mismo, implica acceder *al otro orden de las cosas*; es descubrir un *orden otro* en lo real, algo subyacente, es rescatado parcialmente por el lenguaje: "Las cosas a veces empiezan antes de tener un nombre. Y, sin embargo, hasta que no los nombramos por primera vez parecen estar suspendidos en el limbo de lo preexistente."¹³⁵

El discurso de Zabala se vuelve reflexivo, acepta la propia limitación de la memoria rota a fragmentos, donde el lenguaje parece tenderle trampas, al momento de aprehender lo real, de allí que se desmienta de lo afirmado o lo corrobore con inseguridad.

Subyacente a esa realidad inasible que Zabala captura de forma parcial, se deja entrever la presencia de esa "*otra física*", la cual se metaforiza a través de la incrustación del cuarto relato metadieético (subfábula), la historia de Félix: Astrónomo ("hombre de ciencia") que por una "*casualidad metafísica*", se encuentra con un compañero de la secundaria, en un avión; instantes después Bam Bam Hernández, (su compañero) abandona a su esposa sin dejar rastro. ¿Cómo es posible que instantes antes de ese hecho crucial, en la vida de Bam Bam, se de la casualidad de encontrarse en un aeropuerto, donde tantos destinos se cruzan?. Félix como científico no cree en las casualidades, aquella que presenta en la película *El último tango en París*, donde un hombre viudo, se desconcierta al perder a su mujer, juntándose azarosamente con una muchacha notablemente más joven. Félix, tras hablar con la desconcertada mujer, testimoniando que fue él quien vio por última vez a Hernández, termina, luego de algún tiempo, emparejándose con la mujer de su amigo. Todo sucede mientras éste estudiaba una evolución estelar.

La incrustación de este relato, es confirmatorio de una concepción intersticial de los mundos espectacularizados, ya que se produce una puesta en abismo, primero en que la película *El último tango en París*^{136(Nota)}, refleja todo lo que había padecido Zabala, incluso el acto de "dialogar" con su difunta mujer es objeto de reflejo. En segundo término, se produce una contaminación de mundos, que parte en un tercer nivel, con la casualidad propuesta en la película, la cual se repite en la vida de Félix (2º nivel) para reiterar la instancia del suceso metafísico, en la vida del propio Zabala (1º

¹³⁵ Fom, Juan, Op.Cit. Pág.239.

¹³⁶ Nota:"El último tango en París", película de los años 70, protagonizada por M. Brando y R. Schneider, dirigida por Bertolucchi.

nivel). Todo lo cual parece confirmatorio de la teoría del caos que versa sobre el orden determinístico que subyace a la "aparente aleatoriedad".¹³⁷

Aquel suceso metafísico que se reitera, podría ser el denominado *efecto mariposa*, ya que toda esa cadena de sucesos, parte en un fenómeno estelar:

"El espejo Opaco de Lindner, una cavidad de trescientos millones de años de luz de fondo, que deglutió de un bocado un puñado de estrellas y, poco después, eructó un poco de polvo estelar, o una nube gaseosa, en el preciso lugar donde antes brillaban esas estrellas."¹³⁸

Ese *otro orden*, es postulado como posibilidad ante lo fragmentado de la experiencia, Zabala parece avizorar su limitación, y es por esto que él mismo comprende el código: la única salida posible es ser fabulador, de allí que el punto de hablada de la novela, se denomine "Puras verdades", adquiriendo un tono irónico, ya que toda la historia de su vida en Pampa del mar es la historia de Nieves, Zabala lo sabe, y lo acepta:

"En cualquiera de las versiones, cuando reconstruyo paso a paso la historia hasta aquel diálogo en la playa al atardecer, siempre desemboco en el mismo punto: ¿Y ahora qué?. Como si yo también hubiese entendido finalmente las reglas del juego. Tarde y a golpes pero lo hubiese entendido, y recién ahora supiera cuál es mi papel en él. ¿O éste no era *su* historia, desde el principio?.

El problema es que, para saber cómo sigue la historia, hace falta que ella esté presente para contármela. Acá estoy yo, cumpliendo mi parte.(...) y yo me pregunto cuánto tiempo más voy a seguir postergando mi partida de Pampa del mar."¹³⁹

Así se cierra el círculo para Zabala, aceptando su aporía a pedir del lenguaje, "narrándose para comprender quién es" aún sabiendo que tal vez podría decepcionarse de su propia narración, pero resultaría más peligroso aún, no articular lenguaje, eso sería renunciar a la posibilidad de ser, o peor aún, sería dejar de existir.

¹³⁷ Ferrer, Carolina, Op. Cit.pág.12.

¹³⁸ Fom, Juan, Op. Cit. Pág.231.

¹³⁹ Ibid.pág.175.

CONCLUSIONES.

La obra de Juan Forn, a partir de *Puras Mentiras*, se inserta dentro de los cánones estéticos que articula la alta narrativa hispanoamericana reciente. El mundo espectacularizado de *Puras Mentiras*, presente rasgos de fragmentariedad en los niveles, fictivo y ficcional; siendo la arboladura textual un reflejo del papel restaurador de la memoria que el propio lector debe ejecutar para recomponer el nivel diegético. Acto similar al cumplido por los personajes que habitan en un universo roto.

Al presentar un mundo fictivo marcado por la experiencia carencial, los personajes inician una migración al interior de sí mismos, son empujados por lo aleatorio de las circunstancias, desde un estado inicial: Equilibrio inestable el ser, hasta un remanso existencial (estado final).

En este extravío; se manifiesta la pérdida del sí mismo, al no poder articular lenguaje; cumpliéndose la premisa: El ser se articula a partir del lenguaje.

En los cuatro estados del ser propuestos, subyace una condición primera: la experiencia carencial, esta atraviesa estos estados a modo de elemento causal; esto se puede resumir de la siguiente forma:

-El hombre, como arrojado al mundo, vive en la cotidianeidad, marcado por la desolación. (estar solo =carencia) Zabala, Nieves, Alcides, todos nacen a la vida como sujetos desolados.

-Ante la circunstancia de la situación límite, muerte (Zabala), abandono(Nieves), extravío(Alcides), el sujeto aprecia su ser carencial.

-Este "caer en cuenta" de su situación existencial, el sujeto migra; desde el centro a << x >>, se descentra. Trata de buscar lo perdido.

-Finalmente; logra encontrar un remanso en su existencia, pero no se reintegra, no vuelve a su centro, sino que se autoengaña, como única forma de soportar su estado de irremediable carencia.

Acceder a estos estados, es posible sólo en parte, dependiendo del papel restaurador de la memoria, de allí que la realidad sea una interpretación de la imbricación memoria-lenguaje. Dotando a la noción de verdad de un carácter interpretativo, cada uno construye su realidad y la interpreta conforme a su propia

subjetividad; de allí que los mundos posibles en la novela no se terminan de configurar, cuando ya están amenazados por su desintegración, al ser la realidad sólo de lenguaje que se desvanece. Los mundos presentados parecen escapar a esa amenaza, sólo cuando es posible acceder al intersticio, que muestra un orden esperanzador, ante la amenaza del caos que se le presenta al sujeto a través de los sentidos.

El hombre, en la obra de Forn, es presentado como desvinculado con el mundo, de ahí que todos los personajes fornianos corran en un viaje interno y externo a la vez, para alcanzar sólo un instante momentáneo, un remanso de quietud, que les permite atisbar la realidad de su **extravío**, constituyéndose este tema en el eje de su poética.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Primaria.

- FORN, JUAN.** *Corazones*, (Buenos Aires, Alfaguara, 2001).
Frivolidad, (Madrid, Punto de lectura, 2002).
Nadar de Noche, (Buenos Aires, Alfaguara, 2002).
Puras Mentiras, (Buenos Aires, Alfaguara, 2001).

Bibliografía Crítica y literaria

- AGUILERA, FRANCISCO. *El Origen y el Destino en Novelas Hispanoamericanas Actuales*. Revista de Humanidades Nº 7.- U.N.A.B.
Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy, en *Hora actual de la Narrativa Hispánica*. Eduardo Godoy ,Editor. (Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994).
Para una teoría del mito: (Casi, propiamente, una Introducción) Santiago, Revista Chilena de Humanidades, Nº 11, 1990. U.de Chile.
- ALBALADEJO, TOMÁS. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, (Alicante, Eds. Fac. de Fil. Y Letras, 1986).
- AGUSTÍN, JOSÉ, *De Perfil, México*, Joaquín Mortiz, 1980.
- AUSTIN, JOHN, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. (Barcelona, Piados, 1982).
- BAL, MIEKE, *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la narratología*. (Madrid, Cátedra, 1985).
- BERSON, HENRI, *La Risa*, ed. Orbis S.A. Hispamerica, 1983.
- CUESTA ABAD, MANUEL, *Teoría Hermenéutica y Literatura*. (Madrid, Visor, 1991).
- CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de Símbolos*. (Barcelona, Herder, 1988).
- DÄLLEMBACH, LUCIEN, *El Relato Especular*. (Madrid, Visor, 1991).
- EAGLETON, TERRY, *Teoría Literaria*.(México, Fondo de Cultura Económica.1998)

- FERRER, CAROLINA, *Matrices de sentido y teoría del caos. Fin de mundo y supervivencia en novelas hispanoamericanas contemporáneas*. Tesis doctoral. Universidad de Chile. Marzo 2000.
- FOGWILL, RODOLFO ENRIQUE, *En otro orden de cosas*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- FREÍD, DORA, *Nuevos paradigmas Cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós 1995.
- GENETTE, GÉRARD, *La Voz*, en *Figures III*. (París, 1972, Traducción de Ramón Suárez, Universidad de Chile, Depto. De Literatura, 1988).
- GIANNINI, HUMBERTO, *La Reflexión Cotidiana: Hacia una Arqueología de la Experiencia*. (Santiago, Editorial Universitaria, 1999).
- GODOY, EDUARDO, *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, U.C.V. 1994.
- GOIC, CEDOMIL, *Historia y Crítica de la literatura Hispanoamericana*. Vol. III (Barcelona, Crítica, 1988.)
Historia de la Novela Hispanoamericana. (Valparaíso, Ediciones universitarias de Valparaíso, 1980).
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, ROBERTO, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GOOLISHIAN Y ANDERSON, *Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia*, en *Nuevos paradigmas Cultura y subjetividad*, Dora Freíd, Buenos Aires, Paidós 1995.
- GUIRAND, FÉLIX, *Mitología General*, Barcelona, Labor, 1962.
- HEIDEGGER, MARTÍN, *La Procedencia del Arte y la Determinación del Pensar*. (Würzburg, 1983)
- LÓPEZ, AMADEO, *La problemática del deseo en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, en *Hora actual de la novela hispánica*, Godoy Eduardo, Valparaíso, Ediciones universitarias de Valparaíso, 1994.

- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX, *El Sentido Histórico de algunas transformaciones del arte narrativo*. (Santiago, Revista Chilena de Literatura, N° 47 Nov. 1995).
- ONG, WALTER, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- OROZ, RODOLFO, *Diccionario de la lengua castellana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, *Morirás Lejos*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
La Retirada de la Razón. (Santiago, Revista Chilena de Literatura, N° 56, 2000).
- POZUELO-YVANCOS, JOSÉ M^a, *La teoría del Lenguaje literario*. (Madrid, Cátedra, 1989).
- ROVATTI, PIER, ALDO, *Transformaciones a lo largo de la experiencia*, en *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1995.
- SEARLE, JOHN, *Actos de habla. Ensayo filosófico del lenguaje*, (Madrid, Cátedra, 1980).
- SEGRE, CESARE, *Principios de análisis del texto literario*. (Barcelona, Crítica, 1985).
- SOLOTOREVSKY, MIRNA, *Estética de la totalidad y estética de la fragmentación*.
Revista Hispamérica, N° 75, 1996).
- SOMOZA, JOSÉ CARLOS, *La Caverna de Las Ideas*. Madrid, Alfaguara, 2001.
- STÖRIG, HANS, *Historia Universal de la Filosofía*. (Santiago, Ercilla, 1960)
- THOMAS, EDUARDO. *El Motivo del Viaje en tres novelas chilenas contemporáneas*.
(Valparaíso, Revista Signos. Vol. XXXI, 1998).
- VATTIMO, GIANNI Y ROVATTI PIER ALDO, Eds. *El pensamiento Débil*. (Madrid, Cátedra, 1995.)

Páginas de internet

[www. Literatura.net](http://www.Literatura.net)

[www. Página/12.com](http://www.Página/12.com).