



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

Lo narrado, lo posible, lo real

**Lectura de *Relato de un naufrago* y “¡Volvió de la muerte!” desde la teoría
de los mundos posibles**

T e s i s

**Que para obtener el Título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

P r e s e n t a

Víctor Daniel Oviedo Moreno

Asesor de Tesis:

Mtro. Jorge Antonio Muñoz Figueroa

Ciudad de México 2019



SUA(y)ED
Filosofía / Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Óscar de la Borbolla, muchísimas gracias por los incontables momentos de alegría ucrónica. Sirva esta tesis como muestra de mi admiración y respeto.

También, un profundo agradecimiento para mi asesor, por su apoyo, serenidad y, sobre todo, por su paciencia.

Y por último agradezco a todos aquellos que leerán estas páginas y buscarán en ellas material de consulta útil en su vida universitaria.

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. La ficción y sus caminos	10
1.1. Objeto estético	10
1.2. Objeto cultural	13
1.3. Línea lógico-analítica	16
1.4. Línea mimética	20
1.4.1. Mímesis	20
1.5. Línea de los mundos posibles	22
1.5.1. Mundos posibles en la literatura.....	23
1.5.2. Ficción y lenguaje.....	25
1.5.3. Aspectos de los mundos ficcionales	28
1.6. Otras teorías	31
2. Realidad y ficción en <i>Relato de un naufrago</i>	33
2.1. García Márquez: La historia de su historia.....	33
2.2. Cualidades literarias.....	35
2.2.1. La estructura encadenada	36
2.2.2. El nuevo producto cultural	36
2.2.3. Elementos estructurales.....	38
2.3. La metamorfosis	39
2.3.1. García Márquez, el personaje.....	41
3. Ficción y realidad en “¡Volvió de la muerte!”.....	44
3.1. Ucronías	44
3.2. La muerte y la desmitificación del resucitado	46
3.3. Mundo híbrido, textos y paratextos	47
3.4. Triangulación y elementos discursivos.....	49
3.4. Cuando se rompe el engaño	51
Conclusiones.....	53
Bibliografía.....	58
Referencias electrónicas	60
Anexo “Entrevista a Óscar de la Borbolla”	61

INTRODUCCIÓN

Además de ser una de las bellas artes, la literatura es un fenómeno social y cultural que supone la actividad creadora de un artista o escritor, así como la difusión de ésta, principalmente mediante el libro impreso para ser recibida por el lector. En este trabajo hablaré del fenómeno cultural y social de la literatura. Esta tesis trata de la ficción, de la manera como ésta influye en la recepción y del fenómeno de confusión ontológica que sufre el lector frente a dos textos seleccionados.

De las tres líneas generales de investigación que se han seguido para tratar la problemática de la ficción, trabajaré la tercera: La de los mundos posibles ficcionales, en especial la teoría de Lubomír Doležel. Con este trabajo pretendo exponer un panorama general sobre las líneas de la ficción, sus teorías y algunos aspectos que ayuden a esclarecer su problemática en el marco de la teoría de los mundos posibles. Las teorías no son, por fuerza, excluyentes. Si bien, hay incompatibilidades que se suscitan entre ellas, esto no quiere decir que algunos de los conceptos presentes en una teoría no puedan servir para la otra. En este sentido son útiles las nociones lógico-analíticas de verdad y verosimilitud, así como las nociones aristotélicas de imitación o mimesis para la elaboración de una teoría de los mundos posibles que, si bien, toma distancia y elabora su propio discurso no puede, por menos, ignorar los enfoques de las demás teorías ficcionales.

Asimismo, pretendo revisar la teoría de los mundos posibles desde la concepción propuesta por Lubomír Doležel en su libro *Heterocósmica* tomando en cuenta sus demás publicaciones donde expone la existencia independiente de los mundos posibles sin estar

atados a la realidad o mundo existencial en el que nos desenvolvemos. Doležel considera nuestra realidad o mundo como uno de los posibles desde un punto de vista fenomenológico, aunque, como se verá más adelante, los mundos posibles de la literatura tienen atributos distintos y una serie de características propias susceptibles de ser analizadas en el marco general de los estudios literarios mientras que nuestro mundo factual es un tipo de mundo posible con atributos mucho mayores y que queda fuera del análisis literario.

En este trabajo, busco aplicar esta teoría para poder analizar y explicar la confusión en la recepción de los textos de mi corpus, mismo que está conformado por: *Relato de un naufrago* y “¡Volvió de la muerte!” de Gabriel García Márquez y Óscar de la Borbolla, respectivamente. A la vez que pretendo hallar dentro de los textos seleccionados las estructuras ficcionales que intervienen para que haya una confusión en la recepción de éstos en lo que respecta a su carácter verídico o ficcional. Cabe aclarar que la dicotomía entre verdad/ficción o realidad/ficción es ajena a la teoría literaria, pertenece a la percepción del público lector que contrapone un concepto al otro. Dentro de la literatura, la ficción no se opone a la verdad ni tampoco se excluye de la realidad. La verdad tiene como opuesto la falsedad mientras que lo maravilloso se contrapone a lo real en un sistema lógico formal. La ficción es, como he mencionado anteriormente, una herramienta para construir el relato. Al lector le tiene sin cuidado esta definición, él contrapone la ficción con la realidad o con la verdad, indiscriminadamente. Dicha distinción origina el fenómeno que me llamó la atención para tratar el tema de la ficción. Si bien es cierto que no es una generalidad, algunos lectores toman al texto realista como una invención por parte del escritor y viceversa, otros creen leer un texto realista siendo un texto inventado. Lo que busco en este trabajo es, primero, establecer las categorías de análisis correctas para este fenómeno y dejar de llamarlos textos realistas o textos inventados, mi hipótesis es encontrar las

categorías semánticas correctas para la designación de los textos con una historia real que los sustente y los textos que no tienen dicha historia. Asimismo, pretendo buscar una explicación dentro del texto para la confusión en su lectura.

Buscaré demostrar la pertenencia ficcional de los textos seleccionados. Mi hipótesis de trabajo es que no existe una gradación en lo ficcional, los textos son o no son ficcionales. Es decir, si tomamos a la ficción como una propiedad del texto, ésta puede ser medida solo cualitativamente y no cuantitativamente como propone Tomás de Albaladejo para quien los textos pueden estar más o menos cerca de la realidad, creando así textos que sean ficción pura y obteniendo una serie de escalas hasta llegar a la ficción real lo cual es incompatible con la postura de Lubomír Doležel ya que éste otorga el mismo estatus de ficción a obras con pocos o casi nulos elementos de realidad que a aquellas que son de corte realista o que contienen no solo elementos de la realidad sino que sus historias están basadas en un hecho real y verificable en este, nuestro mundo. De ahí que el libro de Doležel tenga como título *Heterocósmica*. Todo texto que use la ficción en su configuración artística pertenece a la misma categoría, la de los mundos posibles. En esta categoría tienen cabida y por lo tanto el mismo estatus ficcional *El señor de los anillos* y *La sombra del caudillo*, por ejemplo.

Esta tesis tiene como horizonte de investigación la aplicación práctica de un modelo teórico de la ficción, el de los mundos posibles, para explicar el fenómeno de la recepción del corpus seleccionado, no estoy proponiendo nuevos términos ni mucho menos una teoría que explique la ficción como fenómeno literario. El trabajo tiene como alcance la aplicación de la teoría de Doležel en mi corpus y está orientado a ser una herramienta útil para futuras investigaciones en la teoría de los mundos posibles proporcionando un modelo de análisis de textos.

Supongamos que estamos frente a un grupo humano primitivo alrededor de una fogata. Por un lado, el narrador, a través del lenguaje, busca transmitir la experiencia, la sensación y la emoción de lo que está diciendo. Por el otro, hay un receptor de sus historias que también utiliza la imaginación para decodificar el mensaje. En su mente, gracias a la imaginación florece la historia y quien oye “se deja encantar, seducir e incluso engañar por el narrador con la disposición de crear la realidad que está propuesta” (Muñoz Molina 8).

Este proceso es evidente en las pinturas rupestres donde se “hacía” un caballo, un mamut o incluso, un hombre. Los seres humanos primitivos no confundían esta representación con la realidad, pero sí eran capaces de percibir el mensaje e imaginar lo que decía, es decir decodificarlo. Estos vestigios narrativos son reservas de ficción que perduran a través del tiempo y hoy responden al mismo mecanismo de hace siglos: imaginar para crear, moldear, transmitir, soñar, encantar, lo mismo el fabulador que el receptor. En ambos casos la imaginación es el vehículo para recrear la realidad.

El acto de narrar responde al esfuerzo del ser humano por ordenar y conferir sentido a la realidad que lo rodea. Gracias a la narración pudimos interpretar la realidad. Pensemos en los primeros encuentros con la naturaleza salvaje, éstos fueron contados por los protagonistas que podían recrear lo que se sentía matar a un mamut o huir de algún peligro, hasta llegar a un lugar seguro. A su vez, quienes escuchaban la historia podían sentir y aprender de la experiencia sin importar si estuvo en la situación real, cerca de ella o definitivamente lejos y a seguro resguardo; es por medio de la narración que se experimenta esa realidad. Las narraciones desempeñan la misma función desde el nacimiento de la humanidad: conferir sentido a los hechos de la realidad. Así como narraban el encuentro con un mamut también explicaban los fenómenos que ocurrían a su alrededor: el volcán, las constelaciones, las mareas, etc. Los mitos son las historias que explican los fenómenos

naturales. Ahora narramos el encuentro con un jefe malhumorado o un rompimiento amoroso. Pues hacerlo nos ayuda a entender lo que pasó. Muchos de los acontecimientos más importantes en la vida de una persona son narrados y a veces algunas versiones son absolutamente diferentes entre sí; pero en todas ellas la ficción actúa como herramienta para configurar el relato.

Narrar es una de las maneras que tenemos para explicar cómo hemos transitado de un estado a otro¹: de estar contratados a despedidos, de estar en una cena a en la calle, o cualquier otro cambio, es parte de nuestra naturaleza y es una de las maneras que tenemos para dialogar con la realidad, entenderla y apropiárnosla. Tan pronto como nacieron las narraciones y se les halló sentido, nació el gusto por contar y escuchar historias. El oír por el puro gusto de hacerlo y el contar por el gusto de encantar fueron características inherentes al oficio de narrar. Por eso narrar sirve para deleitar porque provee placer, ese placer que sentían nuestros antepasados ante las cosas bellas, amenazantes o desconocidas.

Así asistimos al nacimiento de la ficción. Ningún hombre creería que las pinturas de caballos o mamuts eran un caballo o un mamut real. Sabían que eran representaciones del modelo real, adaptaciones en un espacio imaginario, signos que finalmente producían en la mente la imagen de un caballo o un mamut. La ficción nace como un mecanismo de la narración, capaz de imitar más o menos fielmente la realidad. El caballo o el mamut rupestres debían tener ciertos trazos mínimos para verlos como caballos o mamuts. Desde un principio, la ficción y la realidad estuvieron íntimamente entrelazadas. La ficción no funciona sin el referente de la realidad y gracias a la ficción podemos entender mejor *nuestra* realidad. La ficción se sostiene en dos pilares: nuestra realidad y el mundo

¹ Mieke Bal define este cambio de un estado a otro como *acontecimiento* (48).

propuesto en el propio texto, la pintura, la escultura o el objeto artístico en el que se plasme.

En las primeras civilizaciones imaginar para luego narrar era una manera de encontrar sentido a la existencia, de responder a las preguntas, ¿qué hacemos aquí?, ¿por qué existimos?, ¿cuál es nuestro lugar en el universo? La cosmovisión de todos los pueblos está basada en la historia de su creación (López Austin 78). Su contenido es tan antiguo que nos resulta imposible comprobarlo, está lleno de evocaciones improbables o imposibles la mayoría de las veces. Todas las culturas se representaron como el centro del universo o resultaron ser favorecidas por un ser supremo. ¿Cuál es la transformación que sufre la ficción a través de su evolución cultural? Si bien sigue siendo un mecanismo para la creación de narraciones, nunca perdió su capacidad para crear mitos y explicaciones simbólicas de pueblos enteros. Es así como la *Biblia*, el *Corán* o el *Popol Vuh*, por mencionar solo tres, se han convertido en textos que cuentan una verdad indiscutible y sagrada. Nosotros también hoy creamos ficciones.

Muchos han sido los escándalos causados por la ficción debido a la manera en que la recibimos. En el siglo XX, tenemos un interesante caso. La famosa adaptación para radio de una novela causa un episodio de histeria colectiva. Se trata de *La guerra de los mundos* de Herbert George Wells, mejor conocido como H.G. Wells, publicada en 1898. La historia trata de una invasión de marcianos conquistadores que poseen armas de destrucción masiva; solo los virus y bacterias terrestres son capaces de detener su avance y finalmente la humanidad sale victoriosa. Sin embargo, su superioridad tecnológica e increíble crueldad aterrorizan a la población inglesa. Orson Welles hace la adaptación radiofónica y se transmite el 30 de octubre de 1938, como parte de una broma con motivo de la celebración del Halloween. En ella se iban narrando los sucesos de la novela como si fuera una noticia en desarrollo. El narrador se convirtió en el reportero, mientras que la historia pasó de

Inglaterra a Nueva York y a Nueva Jersey. Esta adaptación incluía efectos sonoros y terminaba con la muerte del reportero por la acción de los gases que salían de las naves invasoras². Antes de que terminara la transmisión, y a pesar de que se dijo durante la misma que era una adaptación radiofónica de una novela, se produjo caos en las calles. Orson Welles tenía la intención de engañar al público sobre los códigos semióticos de la radio; aplicó la misma cadencia, estructura y tonalidad de los reportes noticiosos reales. El caso se volvió famoso, incluso mítico y ha pasado a formar parte de la cultura popular del siglo XX. La diferencia entre la novela y la adaptación radica en la intención de Orson Welles por disfrazar la obra de H.G. Wells; así se origina la estructura del guion, cuando el plan literario de la obra y su autor tienen presente al lector o al radioescucha.

Sirva lo anterior para ejemplificar cómo la ficción afecta directamente a la realidad, cómo está presente desde el planteamiento textual hasta su difusión y cómo, una vez que está en circulación, cambia la forma en que los consumidores dialogan con la realidad. La ficción es un fenómeno cultural que ha acompañado a la humanidad desde sus inicios. En este trabajo se va a revisar la ficción y sus teorías desde un punto de vista literario. La revisión de las teorías de la ficción tiene como objetivo establecer el marco teórico en el que se analizarán los textos del corpus.

² Posteriormente se hicieron algunas adaptaciones más, en Radio Quito terminó con cinco personas muertas derivadas de la transmisión radiofónica; incluso en México en 1998 se hizo nuevamente una adaptación que tuvo una reacción histórica por parte del público y el Gobierno de México inició una búsqueda de los supuestos meteoritos caídos (Martínez Rojas)

1. LA FICCIÓN Y SUS CAMINOS

La experiencia lectora es una experiencia personal; cuando se emprende la aventura de leer se echa mano de un complejo entramado de conocimientos previos y al final de la lectura cada lector experimentará gozo, desagrado, sorpresa, indignación o más. El objeto literario es el texto acompañado de sus paratextos. La cuestión, que ha sido abordada por muchos, es: ¿qué textos podemos considerar como literarios? La facultad de lo literario ha sido discutida por diferentes teóricos, quienes se agrupan en distintas escuelas. No es objeto de esta tesis la teoría de la literatura ni sus escuelas, pero sí analizar la ficción que está contenida en la literatura, específicamente en los dos textos seleccionados pues ambos admiten entenderlos como objetos estéticos y como objetos culturales.

1.1. Objeto estético

Un objeto, cualquiera, puede o no tener la categoría de estético. ¿Cómo podemos determinarlo? De nuevo vamos a encontrar posturas distintas desde la Estética y desde otras corrientes que se contradicen entre sí. La actividad artística es tan compleja y personal que se pone en duda su accesibilidad a una investigación científica en estricto sentido:

Es precisamente la tendencia a crear a veces una dicotomía entre *arte* y *ciencia* uno de los obstáculos al progreso del estudio empírico de la apreciación estética que encuentran algunos autores. Los artistas serían considerados según esto como la encarnación de la intuición, emoción y otros procesos más o menos inaccesibles, mientras que los procesos de pensamiento científico se han tenido a sí mismos como más fáciles de investigar por métodos científicos y sistemáticos. Esta (desafortunada) dicotomía habría sido agudizada en los escritos de muchos artistas, que han preferido considerar la creación y apreciación artística como esencialmente misteriosa e indescriptible y lejos de la posibilidad de ser investigada sistemáticamente. (Hernández Berver 19).

Sin embargo, al tratar en esta tesis dos objetos específicos, dos textos únicos, con características determinadas, es más sencillo darles una categoría de objetos estéticos, o no. Es decir, no trataremos de la belleza como concepto general sino de la belleza que poseen

Relato de un naufrago de Gabriel García Márquez y “¡Volvió de la muerte!” de Óscar de la Borbolla.

¿La belleza es proporción y armonía? Desde tiempos clásicos, la belleza ha estado relacionada con estos conceptos, pero ha sido objeto de profundas reflexiones y reelaboraciones según la época, cultura y corriente ideológica desde la cual se piense. Al pensar en la literatura, la belleza de un texto estará cimentada en los recursos léxicos, gramaticales y discursivos que posea la obra literaria. A partir de estos elementos podemos hacer un análisis de lo que compone un texto, desde el uso de un fonema³, de un morfema o un lexema; el uso de los recursos retóricos y estilísticos; los elementos narratológicos y discursivos; hasta estudios de literatura comparada.

También es importante tomar en cuenta la intención creativa del autor. Lo común durante mucho tiempo fue ceñirse a las reglas creativas para el arte, “los artistas de la antigüedad erigieron ciertas reglas de escuela, como las reglas para la construcción de la tragedia o el canon de las formas y medidas para el escultor” (Hernández Belver 19). Los artistas rara vez se aventuraban a alejarse de la norma o regla de creación para un objeto estético. A pesar de ello, sin duda lo hicieron, aunque tal vez no tengamos suficientes registros de estos artistas rebeldes. El alejamiento empezó a ser más común en el Renacimiento, lo que no deja de ser irónico ya que en esta época se ponderó, en muchas artes, la armonía, la proporción y el equilibrio como valores de belleza (la *imitatio*). El intentar cosas nuevas, el alejarse de la norma, la búsqueda por fórmulas sorprendentes ha

³ Un ejemplo de protagonismo de una fonema vocálico lo podemos hallar en el cuento de Óscar de la Borbolla “Los locos somos otro cosmos”, “el protagonismo tanto gráfico como auditivo de una exclusiva vocal que da al cuento un clima de manicomio: la sonoridad enrarecida que provoca el universo de la «o» abre un mundo en el que están encerrados el loco con sus torturadores” (De la Borbolla, Manual de creación literaria 23). Los ejemplos abundan para todos los niveles del texto, desde los caligramas hasta las novelas de gran volumen, pasando por las minificciones, los ensayos, la dramaturgia, etc., no es objeto de esta tesis hacer una historia de la literatura, la cual, para el goce de los lectores, es muy basta, rica y extraordinariamente diversa.

sido una constante en el arte desde el Renacimiento, haciendo de la originalidad un valor estético en sí mismo.

Para designar a nuestros dos textos, *Relato de un naufrago* y “¡Volvió de la muerte!” como objetos estéticos lo primero será tomar en cuenta el impulso creativo y la intención del autor. A lo largo de la historia muchos son los artistas que se cuestionan sobre la actividad creadora⁴. Nuestros autores buscaron crear algo nuevo, original, estético. Los escritores buscan este estatus para su creación, principalmente basados en su propio gusto y criterios, su estética personal. No es difícil demostrar, a lo largo de la historia, el papel que juega la intencionalidad en la creación de objetos estéticos. Basta recorrer aquellos textos que persiguieron una intención estética para que dejaran de ser únicamente textos argumentativos y pasaran la frontera hacia lo estético. Esto sin perder su característica primordial. Las cartas de Hernán Cortés es un ejemplo de los múltiples que podemos tomar; debían limitarse a describir lo que la campaña conquistadora estaba logrando, pero hizo uso de la retórica y la estilística para ello. Describir una región inexplorada tan vasta y rica implicaba, casi por fuerza, hacer uso de los elementos más ricos y estéticos del lenguaje. Claro que el capitán Cortés pudo ser más simple, escueto y utilitario en sus argumentos, pero fue su intención y conocimiento del lenguaje lo que hizo la diferencia.

Otra de las características del objeto estético es la recepción, en este caso por parte de los lectores. Los lectores de noticias y diarios se cuentan por millones en el mundo. Las noticias rápidamente pasan al anecdotario de los anuarios de diarios, estaciones de radio, cadenas de televisión, etc. Pero estas noticias, la de un muerto vivo en la Cruz Roja de Polanco y la de un naufrago colombiano (la primera falsa y la segunda real), no pasaron

⁴ “Antes que los tratados de estética prefiero las observaciones que sobre el arte hacen los grandes artistas, aunque se equivoquen en ellas” Unamuno citado por H. Belver (18).

inadvertidas. Forman parte de la reserva de la literatura por sus cualidades estéticas. Se mantienen en circulación a través del objeto libro y son leídas con fruición por no pocos lectores. No pasaron inadvertidas porque el público encontró en ellas elementos de gozo, fue una experiencia mucho más agradable que cualquier otra que hayan tenido al leer una noticia. Había algo en los mismos textos que los hacía diferentes al común de las publicaciones noticiosas.

Con referencia al texto, hay que distinguir el texto propiamente dicho. Tal como ha sido producido o configurado por el autor, que corresponde a lo que el estructuralista checo Mukarovsky, llama el artefacto, y el texto ya transformado como resultado de su concreción en el proceso de lectura. Este resultado equivale al objeto estético que, según Mukarovsky, se da en la conciencia a través de su proceso de recepción. De acuerdo con esta distinción, para Iser hay lo que él llama un componente artístico (el texto producido por el autor) y un componente estético (el texto ya transformado, como producto del proceso de recepción) (...) El texto es el objeto real o el soporte material producido y fijado por el autor, uno e invariable, en tanto que la obra es ese mismo texto, pero ya transformado o concretado, por la actividad del receptor o lector. (Sánchez Vázquez 55-56)

Una vez transformados los componentes artísticos (los textos publicados por los autores en diarios) en componentes estéticos (los textos transformados por los lectores) es posible asignarles una categoría de literario a lo que en principio era un reportaje o una noticia. La recepción del público, entendida como una estética colectiva, aunada a la intención del autor, entendida como estética individual; confieren a nuestros textos la cualidad de objetos estéticos.

1.2. Objeto cultural

Los textos navegan dentro de un mundo lleno de factores literarios y extraliterarios. Para su análisis son necesarias teorías más totalizadoras y no solo las tradicionalmente literarias. Para acercarnos más diligentemente al fenómeno literario sería conveniente ubicarlo dentro del marco de la teoría de los polisistemas: “(...) ubicar los fenómenos literarios en un marco más amplio no supone en absoluto que pierdan su carácter específico, sino que

pueden ser considerados como factores integrados en la sociedad que responden a normas o pautas no privativas del sistema literario” (Iglesias Santos 19).

Los textos son un fenómeno cultural que trasciende al fenómeno literario, en parte porque no fueron publicados mediante la tradicional fórmula del libro impreso por una editorial; y el público, entendido como masa, reaccionó de manera que solo una teoría semiótica cultural nos podrá explicar. Una teoría polisistémica nos ayuda a entender el tránsito entre las reservas de la ficción y la realidad desde la perspectiva del lector, “las teorías de la literatura han sido reemplazadas por teorías que aspiran a explicar las condiciones que hacen posible la vida social en general, siendo la producción textual solamente una de sus facetas y uno de sus factores” (Iglesias Santos 26).

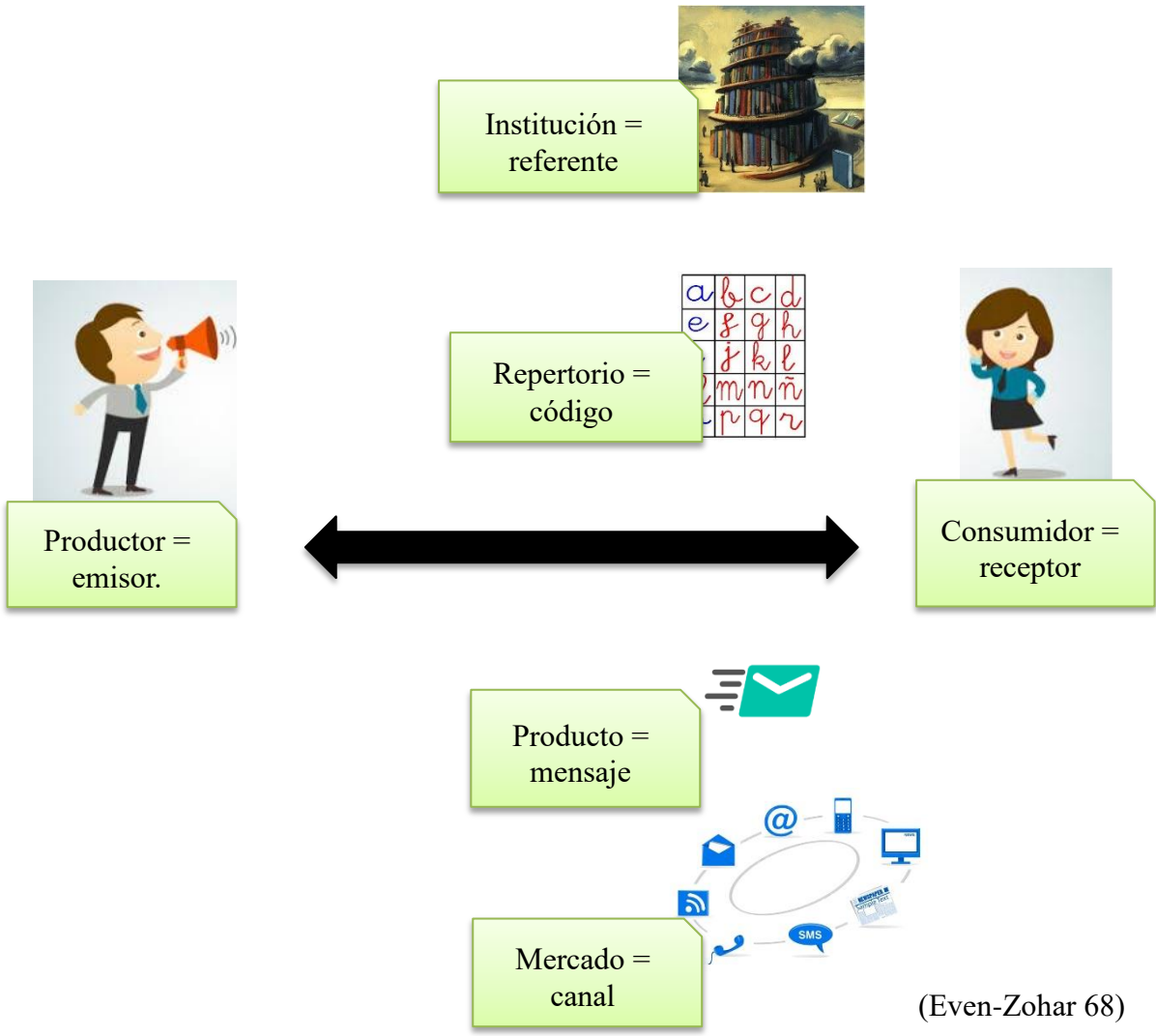
El punto de vista polisistémico enunciado por Even-Zohar en 1978 sirve para entender lo que pasa dentro de la semiósfera que es el mundo de los signos en el que todos los humanos viven e interactúan. “La modelización del mundo y de la **semiósfera** (en) conjunto constituyen la cultura, es decir, (la semiósfera es) una serie de instrumentos de comprensión que permiten la vida social.” (Even-Zohar 26)

Este concepto más amplio nos sitúa en un sistema de consumo en el que los distintos géneros-productos u obras textuales que están en circulación son objetos culturales consumidos de cierta manera por cierto sector de la sociedad. Los textos seleccionados para esta investigación son textos que aparecen en diarios, en periódicos. Los consumidores de dichos productos están habituados⁵ a una manera de consumirlos; por principio de cuentas, toman lo que aparece ahí como verídico. Si bien el mismo repertorio de textos que aparecen

5 Un *habitus* (según Bourdieu): “[Es] un sistema de esquemas que se incorporan y se interiorizan y que, habiendo sido constituidos en el curso de la historia colectiva, son adquiridos en el curso de la historia individual y funcionan en situaciones prácticas, por práctica y no debido al puro conocimiento” (Iglesias Santos 38).

en los periódicos ha hecho que el consumidor desconfíe de algunos de ellos ya que, en ocasiones, se han publicado noticias falsas porque no se verificó la fuente, se precipitaron en el proceso editorial o simplemente hubo dolo por parte de algún redactor; la mayor parte de las veces, los lectores toman lo que aparece en los periódicos como cierto, real y verídico.

En la teoría de los polisistemas, Even-Zohar hace una analogía con el sistema de la comunicación de Jakobson. Para Even-Zohar la cultura es análoga al circuito de la comunicación: el emisor se vuelve productor, el receptor es el consumidor, el referente es la institución, el código es el repertorio, el mensaje es el producto y el canal es el mercado.



(Even-Zohar 68)

Desde la óptica polisistémica, Óscar de la Borbolla y García Márquez rompen el esquema de las producciones noticiosas tradicionales, son productores de cultura, no solo de productos culturales y se convierten en conformadores de un nuevo repertorio, en modeladores del mercado literario. Al igual que en la lingüística, la desviación de la norma, si se vuelve popular, instituye una nueva norma. Los dos autores logran destacar sus productos al convertirse en innovadores, al ignorar, de forma intencional, las especificaciones del producto y el repertorio que maneja el consumidor sobre él mismo. Los escritores, en este caso productores, les dan un valor agregado a sus productos, los hacen destacar y los convierten en objetos deseados por los consumidores. Sin embargo, la institución se resiste a las innovaciones; en la óptica polisistémica, se define como “el conjunto de factores implicados en el control de la cultura. La institución regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras. También remunera y reprime a productores y agentes. Determina qué modelos -y qué productos cuando éstos son relevantes- serán conservados por una comunidad por un largo periodo de tiempo.” (Even-Zohar 68) Dado que la institución cultural no permite que el nuevo producto se entienda como tal, éste puede ser consumido de maneras inesperadas causando la confusión ficcional que hemos venido comentando. A continuación, hago una revisión de las teorías de la ficción:

1.3. Línea lógico-analítica

La primera línea de pensamiento en las teorías de la ficción nos sitúa en el campo lógico-analítico. Desde Aristóteles existe el planteamiento lógico-analítico al dividir las oraciones en dos tipos: apofánticas y no apofánticas. Las emisiones apofánticas son las que constatan un hecho y de ellas se ocupa la lógica mientras que las no apofánticas son objeto de estudio de la retórica. John Langshaw Austin (1962) formula la “Teoría de los actos del habla” para darle una nueva perspectiva pragmática a las emisiones apofánticas. En esta teoría los

enunciados sirven para solicitar información, ofrecer, disculparse, expresar indiferencia, agrado o desagrado, etc., en resumen, sirven para la comunicación humana y no solo para constatar o no un hecho. Dentro de esta vertiente se desarrollaron las categorías de “enunciado verdadero, falso y sin sentido”. En la cuestión que nos interesa, la ficción es un tipo especial de acto de habla, un acto que busca un determinado tipo de comunicación entre el emisor y el receptor. Este acto no tiene un hecho que constatar, pero sí está cargado de significado, ya que como acto ilocutivo, busca comunicar al receptor. El acto de habla especial, que es la ficción, queda así excluido de la constatación de un hecho, pero sigue dependiendo del sustento comunicativo para la consecución de su objetivo.

En esta línea de pensamiento surge el materialismo filosófico⁶ creado por Gerardo Bueno (1972), en él, todo lo que hay, todo lo que podemos crear, todo aquello de lo que podemos hablar es real, no existe la ficción, o por lo menos no como una categoría ontológicamente distinta a la realidad. En la misma línea de pensamiento que Austin, y, emparentado con los términos falso, verdadero y sin sentido, Bertrand Russell define a los textos literarios, a los personajes que habitan en ellos y a los lugares donde se desarrolla la trama como términos vacíos:

Sólo hay un mundo, el mundo ‘real’... Es parte esencial de la ficción el que sólo los pensamientos, los sentimientos, etc., de Shakespeare y de sus lectores sean reales, y que no haya además de ellos, un Hamlet objetivo (...) las entidades ficcionales no existen, los términos ficcionales carecen de referencia (están vacíos), y las oraciones ficcionales son falsas. Las entidades ficcionales se agrupan con otras entidades inexistentes –los objetos imposibles (el círculo cuadrado), los términos matemáticos vacíos (el número primo par que no sea el 2), las designaciones erróneas (el actual rey de Francia), los conceptos científicos descartados (el flogisto), y así sucesivamente- comparten su destino ontológico y lógico (Doležel, *Heterocósmica* 15).

Russell niega la existencia de las entidades ficcionales y sienta las bases para el

⁶ El materialismo, una postura funcional de la realidad, “lo que llamamos realidad es una *construcción* de los sujetos humanos en función de sus operaciones prácticas” (Maestro 30)

materialismo filosófico donde desarrolla su concepto del mundo material y con esta base epistemológica la ficción se explica dentro de este mundo. ¿Qué mundo? El mundo y la realidad que todos conocemos por lo menos de forma intuitiva. John R. Searle (2001) señala que el común de las personas, si es que eso existe, tiene una concepción prerreflexiva o básica de la realidad. “En la mayoría de las grandes cuestiones filosóficas existe lo que podríamos denominar, utilizando una metáfora informática, la posición inicial o posición por defecto [default position]” (Searle 20) y en ella las personas saben que existe un mundo real independiente de sus pensamientos, experiencias y lenguaje; que los sentidos son los que les dan acceso a este mundo y que las afirmaciones son verdaderas o falsas si se corresponden o no con las cosas o hechos del mundo.

La teoría de los actos del habla ha puesto sobre la mesa la discusión filosófico-analítica de la ficción. Desde esta perspectiva, la teoría que aplicaremos en esta tesis (los mundos posibles), ha sufrido números ataques. Los filósofos, en el sistema lógico-analítico, desestiman lo propuesto por Doležel quien propone la “Teoría de los mundos posibles” al considerar ridícula la idea de un mundo donde sea “posible” la existencia de personajes literarios. La concepción de la ficción en la literatura desde el materialismo filosófico señala que los mundos posibles son una contradicción en sí mismos porque no tienen posibilidad de existir: “la literatura no es en absoluto un mundo posible. Semejante declaración sólo puede interpretarse como una ridiculez. Ni don Quijote, ni Ulises, ni Robinson, ni Julien Sorel, ni Dante en los infiernos, ni el príncipe Hamlet han pertenecido ni pertenecerán jamás a ningún mundo que tenga la más mínima posibilidad de existir” (Maestro 54). Sin embargo, existen; los objetos literarios que contienen a estos personajes existen y son tan reales como el aire que respiramos.

Para entender la postura del materialismo filosófico hay que acercarse a la

existencia misma. “La literatura es un discurso sobre el mundo real y efectivamente existente, que exige ser interpretado desde el presente y a partir de la singularidad de las formas estéticas en que se objetivan textualmente los referentes materiales de sus ideas y contenidos lógicos” (Maestro 60). En este sentido, la literatura cumple con las tres funciones de categorizar, interpretar y analizar:

1. Habla de un mundo real, del mundo físico (M_1), este discurso no admite otra interpretación más que desde el presente ya que es el único tiempo que existe⁷.
2. Interpreta con herramientas estéticas, es decir, considera a la obra literaria como un objeto estético, todo ello pertenece al mundo fenomenológico (M_2)
3. Finalmente, construye el análisis desde los contenidos pertenecientes al mundo lógico (M_3).

Los seres humanos también tenemos una existencia que atraviesa los tres planos del mundo interpretado, pero, a diferencia de la literatura, nuestra existencia es operatoria, vivimos en sociedad⁸ y en ella interactuamos con otros seres humanos, lo que es imposible para los seres de ficción. Nosotros operamos en la realidad del mundo interpretado y podemos moldear, crear, aumentar o enriquecer la realidad. Somos parte de ella y la operamos al mismo tiempo. Los entes de ficción, en cambio, no tienen existencia operatoria. “Lo que caracteriza distintivamente a los entes de ficción, desde el materialismo filosófico como teoría literaria, es la carencia de existencia operatoria” (Maestro 97).

En resumen, esta línea de pensamiento entiende la ficción desde coordenadas lógico-analíticas que se compenetran con la realidad, pero no operan existencialmente en ella. La verdad está supeditada al hecho de que exista el mundo donde vivimos y su

⁷ Al respecto es interesante mencionar que cada teoría de la literatura, cada corriente interpretativa de los textos pertenece a su época y está determinada por los valores estéticos, morales, económicos, etc., de su tiempo; a pesar o no de ello la literatura sobrevive y nos presenta nuevas posibilidades interpretativas en cada tiempo en que se estudia.

⁸ “La sociedad ni predestina al individuo, ni es causa de él, sino que lo *construye*” (Maestro 81).

comprobación de la correspondencia con hechos del mundo real. Éste puede ser un acto ilocutivo y depende del objetivo comunicativo que se persiga con él. Por último, la ficción está imposibilitada de existir; no hay forma de que personajes y escenarios literarios ejerzan una existencia operatoria como los seres humanos. Puesto que sus términos no corresponden a hechos verificables, se consideran vacíos o falsos. En otras palabras, la ficción no existe, o no como existimos nosotros.

1.4. Línea mimética

Como occidentales, somos herederos de las concepciones griegas sobre el mundo y la realidad. Para Aristóteles el mundo se componía de dos elementos: la Naturaleza y todo aquello que no pertenecía a ella. Por ejemplo, había obras poéticas que no pertenecían a la Naturaleza, antes bien, la imitaban mediante el lenguaje y a esto le llamó mimesis.

La literatura es una actividad humana, estética y social que se materializa a través del lenguaje, pero la Naturaleza de Aristóteles ya no existe en nuestro tiempo, todo lo que implicaba este concepto para Aristóteles y sus contemporáneos ha dejado de tener vigencia y es incompatible con la realidad en la que vivimos.

Aun con esta salvedad la concepción mimética de Aristóteles sobre las cosas que no eran naturales y que solo imitaban, es la génesis del concepto de ficción. La ficción es todo aquello que no pertenece a la realidad, algo fingido que pretende recrearla.

1.4.1. Mimesis

La teoría de las tres mimesis es una propuesta de Paul Ricoeur (1983) que sirve para explicar la naturaleza de la ficción y se trata de la imitación de la realidad en una obra literaria. En la *mimesis I* se toman del mundo actual los elementos necesarios para construir la obra en cuestión. La *mimesis II* es la configuración de estos elementos ya ordenados y

puestos en relación por parte del autor con un fin literario específico. Aquí hallamos la edición del texto, su impresión y los detalles paratextuales. En la *mímesis III* ocurre la interpretación por parte del lector de la obra literaria; en ella entran en juego los conocimientos del lector, su postura, su inclinación para creer o no en algo que propone el texto, etc., esta *mímesis* pertenece a cada uno de los que leen la obra literaria (Ricoeur).

La *mímesis* es una representación de lo real y con ella la literatura crea versiones más o menos ajustadas a la realidad. Ricoeur correlaciona los conceptos aristotélicos de *póiesis*, *mímesis* y *mhytos*, con la ficción literaria. “La actividad creadora (*póiesis*) consiste en una imitación de acciones (*mímesis*) que es inseparable de su organización en el marco de la trama (*mythos*).” (Garrido Domínguez 23)

La idea principal parece estar clara: las entidades ficcionales derivan de la realidad, son imitaciones o representaciones de entidades que existen realmente. El movimiento básico de la interpretación mimética es asignar a una entidad ficcional un prototipo real, se afirma que un gran rey de los Bretones (Riothamus) del siglo V es el prototipo histórico del legendario Rey Arturo, que un ayuda de cámara de Eduardo II de nombre Robert Hode es el prototipo de Robin Hood. El principio rector de estas interpretaciones se puede expresar en la forma de una función mimética:

El particular ficcional P(f) representa el particular real P(r)

En el caso de particulares ficcionales que no tengan un particular real (Hamlet, Julien Sorel, Raskolnikov) la crítica mimética se ve obligada a dar un rodeo interpretativo: se consideran los particulares ficcionales como representaciones de universales reales –tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas.

El particular ficcional P(f) representa el universo real U(r)

No sólo Sancho sino también Don Quijote aparecen como personas representativas de la vida española contemporánea... Sancho es un campesino de La Mancha y Don Quijote un pequeño terrateniente provinciano que ha perdido la razón.

La doctrina mimética está detrás de una manera de leer muy popular que convierte a las personas ficticias en gente viva, a los escenarios imaginarios en sitios reales, a las historias inventadas en acontecimientos de la vida real. (Doležel, Heterocósmica 22)

Con esta interpretación de Doležel entendemos que la imitación de la realidad es la clave para entender la ficción, así como la confusión del lector entre los estatus de ficticio y real. La lectura mimética convierte en reales a los escenarios y personajes del universo

ficcional, aunque no se explica el mecanismo para que esto ocurra ni se deja en claro la naturaleza de lo real. Sin embargo, hay que reconocer que la identificación con estos particulares o universales reales es muy poderosa en el lector quien termina por incorporar a su cotidianidad a los personajes de ficción.⁹

Existen dos posibilidades imitativas desde el punto de vista mimético de los personajes o escenarios de ficción: En la primera, el personaje o escenario de ficción se corresponde a un personaje o escenario de la realidad, particular e identificable, alguien o algo que podemos rastrear y encontrar en los registros históricos que poseemos como sociedad. La segunda posibilidad es que los personajes o escenarios de ficción imiten un universal real, comprendido como una idea que se comparte en un grupo humano particular y que, aún sin forma o existencia específica, es común para las personas que lo integran y que entre ellas es fácilmente identificable. La *mimesis I* es la existencia en nuestra realidad de los modelos, de los arquetipos o personajes reales de los cuales se tomarán sus características para, en la *mimesis II*, ser trabajadas por el escritor en la creación del objeto literario. Finalmente, el lector logra identificar o imaginar al modelo real cuando consume el texto, sabe, de manera intuitiva que hay un personaje real que representa lo que está codificando en la *mimesis III* y así convierte en reales a los seres de ficción quienes forzosamente imitan a la realidad.

1.5. Línea de los mundos posibles

Lubomír Doležel propuso la “Teoría de los mundos posibles” (*Heterocósmica*, 1999) para

⁹ “¿Qué es lo que hace que las grandes obras reverberen con tanta vivacidad en nuestras mentes por lo común mundanas? ¿Qué es lo que les da a las grandes obras de ficción su poder: en el texto y en el lector? ¿Puede una «psicología» de la literatura describir sistemáticamente qué sucede cuando un lector ingresa en el Dublín de Stephen Dedalus a través del texto del *Retrato*? La manera usual de abordar estos temas es referirse a procesos o mecanismos psicológicos que funcionan en la «vida real». Se dice que los personajes de una historia son motivadores debido a nuestra capacidad de «identificación» o porque, en su conjunto, representan el elenco de personajes que nosotros, los lectores, llevamos inconscientemente en nuestro interior.” (Bruner 16)

explicar la ficción y su naturaleza. Un mundo posible es “una identidad hipotética postulada como una ayuda para hablar sobre y estudiar las diversas maneras en las que el universo podría haber sido diferente de lo que es... Un mundo posible es un universo completo que difiere de una manera u otra (o en más de una manera) del universo real” (Doležel, *Heterocósmica* 34).

La realidad en la que habitamos y nos desenvolvemos es uno de los mundos posibles. En él es posible confrontar las premisas con los hechos: existe un sistema de referencia capaz de sustentar dicha realidad en todas sus comprobaciones, actuales y factuales; esto lo convierte en el universo real; ya no es un mundo posible como conjunto de afirmaciones y premisas, sino es el mundo posible real y verdadero, el único que existe.

Los mundos posibles que no corresponden en todas sus afirmaciones y premisas con los hechos factuales y actuales reciben el nombre de “mundos ficticiales”, en ellos también es posible comprobar las afirmaciones, pero no contra los hechos, sino contra los sustentos lingüísticos, sobre los que está construido el mundo ficcional. “La prueba empírica de la formación del mundo ficcional es la posibilidad de evaluación de la verdad de las afirmaciones que describen dicho mundo” (Doležel, *Estudios de poética* 96).

1.5.1. Mundos posibles en la literatura

Dentro de la literatura, los mundos posibles, con sus propias reglas y sistemas de referencia, tienen una configuración especial. “La literatura es un sistema semiótico para la construcción de mundos posibles, llamados normalmente mundos *fccionales*. Un mundo ficcional puede definirse de forma muy sencilla como una serie de individuos ficticiales *compuestos* (agentes, personajes)” (Doležel, *Estudios de poética* 191). No son como cualquier tipo de universo hipotético que podamos imaginar, ni como cualquier artefacto teórico nacido de la mente humana. Los mundos posibles de la literatura sirven para algo,

son utilitarios y se relacionan con la función artística de la literatura. “Los mundos posibles de la ficción son *artefactos* producidos por actividades estéticas (...) son artefactos estéticos contruidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales” (Doležel, Heterocósmica 34-35).

Los mundos creados por la literatura son un tipo especial de mundo posible. Es decir, un mundo posible, cualquiera, es creado por la lógica y sustentado por sus sistemas de referencia, sin embargo, la literatura no es un mundo posible creado por la lógica sino un *artefacto estético*, con una semiótica distinta, con su funcionalidad artística, estética y literaria. Esta carga semiótica influye en la configuración especial del mundo posible ya que funciona con los sistemas de referencia propios del texto, pero también, y de manera muy importante, con los sistemas de referencia del mundo real en el que habitamos.

En la teoría de los mundos posibles se entiende a la ficción como un escenario o estado de cosas a partir de la imaginación, como el acto de creación de estos mundos. Su enunciación pueden proponerla teóricos, científicos, filósofos, etc., o pueden ser propuestos por escritores para lectores. En la teoría de los mundos posibles la realidad se explica como una construcción mental:

La noción de realidad es una construcción mental –una elaboración del cerebro a partir de la información que le suministran los diferentes sentidos a través del sistema nervioso- y en modo alguno un dato objetivo.

Este supuesto implica la homologación de todos los sistemas (científico, periodístico, filosófico o literario, etc.) de representación del mundo en cuanto que todos crean en realidad su objeto. En otros términos: si la «ficción» se entiende como «construcción de mundos», todo el discurrir del humano sobre la realidad está impregnado de ficcionalidad (Garrido Domínguez 32).

Cualquier aspecto de nuestra vida tiene su dosis de ficcionalidad y la ficción no es otra cosa que una herramienta para interpretar la realidad. Como mencioné al principio, la imaginación es una de las maneras que tenemos para apropiarnos de la realidad y la ficción

una herramienta al servicio de la imaginación. Gracias a ella podemos crear mundos en los que se transgreden las reglas de nuestro universo real e incrementan sus posibilidades casi de manera ilimitada.

1.5.2. Ficción y lenguaje

Con la teoría de los mundos posibles, la creación reside directamente en el lenguaje, “el lenguaje no sólo transmite, el lenguaje crea o construye el conocimiento o la «realidad»” (Bruner 137). El lenguaje crea los mundos posibles de la literatura, esos mundos que no están condicionados a la verificación:

La afirmación de que los textos ficcionales poseen una categoría condicionada a la verdad especial no significa que sean menos reales que los textos representativos de la ciencia, el periodismo o de la conversación diaria. Los textos ficcionales están compuestos por autores reales (narradores, escritores) que utilizan los recursos de un lenguaje humano real y están destinados a lectores reales. Se les denomina ficcionales por motivos funcionales como medios para la creación, la conservación y la comunicación de mundos ficcionales. Son reservas de ficcionalidad dentro del mundo de lo real, donde los productos de la imaginación de los escritores están permanentemente a disposición de los lectores receptivos (Doležel, *Heterocósmica* 54).

En los mundos ficcionales la cuestión de la verdad está condicionada por el contenido lingüístico. Los mundos posibles de la literatura como creaciones de la mente son artefactos estéticos, mundos posibles incompletos y ontológicamente independientes de la realidad. Son incompletos porque solo la realidad es un mundo posible completo. Un mundo completo comprende la totalidad de las acciones, las descripciones, las funciones y los datos del mismo mundo que comprende. La literatura es incompleta porque no contiene la información, ni nos interesa, del almuerzo de los personajes o lo que ocurre en otro lado de La Mancha mientras Don Quijote sale de aventuras. El texto no contiene esa información, ya que no es pertinente para el relato. Nunca sabremos ese tipo de cosas periféricas que en el mundo real están pasando al mismo tiempo pero que en el mundo literario de una obra ni siquiera se piensan por parte del autor.

Los textos son ontológicamente independientes de la realidad porque no dependen de ella para ser. La literatura tiene una ontología distinta, su ontología es creativa y artística: su origen reside en el ingenio humano. Si bien las personas somos quienes construimos los mundos posibles, éstos no dependen de una persona real para su existencia una vez que son creados. Gracias a la imaginación podemos crear un vasto, rico e infinitamente interesante entramado de mundos posibles ficcionales que nos ayudan a entender, disfrutar e interpretar mejor la realidad que nos envuelve.

Doležel afirma que la única manera de apropiarnos del conocimiento de un mundo ficcional es a través del análisis del texto, “(...) única vía fiable de acceso a interpretaciones semióticas verificables” (Doležel, Estudios de poética 108). Así que el primer aspecto a analizar debe ser su existencia. Para que un mundo posible pueda existir lógica y ontológicamente debe estar libre de contradicciones internas: “Los mundos que contienen o implican contradicciones son imposibles; no pueden pensarse, son *vacíos*” (Doležel, Estudios de poética 119). Esto es compatible con la verosimilitud como característica inherente a la literatura; un texto que contiene contradicciones pierde su calidad de literario. Tal esquema puede ser puesto en duda por ciertas obras literarias, sin aparente verosimilitud, que trascienden en la estética. A lo largo de la historia de la literatura encontramos numerosos ejemplos, algunos con plena conciencia por parte del autor y otros con menos intencionalidad, pero con el mismo resultado: un texto con contradicciones internas que trasciende a las mismas.

México no fue la excepción; en la década de 1960 se publican tres novelas experimentales: *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Morirá lejos* (1967) de José Emilio Pacheco y *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo. Ésta última constituye un caso muy particular ya que configurar a un narrador homodiegético poco confiable es parte

de la propuesta del autor, pues proporciona información diegética que llega a contradecir o desmentir lo que había asegurado apenas líneas atrás.

En su novela, Melo nos presenta a un personaje que viene de Veracruz a estudiar a la Ciudad de México, del cual nunca sabemos su nombre. Él tiene como tarea descifrar los libros del señor Villaranda; mientras realiza su tarea, nos narra distintos pasajes de su vida que luego desmiente: “(...) el narrador descalifica su narración: da varias versiones de un pasaje y al final deja la incertidumbre de si la última versión cancela o complementa a las demás” (Muñoz Figueroa 80), lo que podría dejarnos al desamparo de la verosimilitud e inducirnos en un terreno donde la narración presenta problemas y dificultades con una disposición caótica de los acontecimientos y un narrador-protagonista confuso e inestable (Muñoz Figueroa). Pero dichas contradicciones obedecen a una propuesta estética e ideológica por parte del autor: “Toda la novela es un mecanismo exacto que busca incidir en el lector. No hay nada casual. Incomodar al que lee la novela resulta perfectamente válido” (Muñoz Figueroa 81). Este “mecanismo exacto” es precisamente el que le da el valor estético al texto creando así un mundo ficcional con contradicciones internas y aun así literario ya que la literatura no se sustenta solo en la lógica del texto, sino que trasciende a su propia estructura, la literatura es polisistémica y atañe al lector, al narrador, al texto y al medio cultural o semiósfera en el que se envuelve.

Ya que hemos establecido la existencia del mundo posible ficcional, pasemos ahora a la categoría de los personajes. Ya hemos dicho que los personajes reales no pueden entablar comunicación con los ficcionales ni éstos entre ellos mismos; son creación del autor y obedecen a su voluntad. Cada vez que leemos *Cien años de soledad*, el coronel Aureliano Buendía está destinado a repetir la fundición y elaboración de los pescaditos de oro. No es posible, que cada vez que leamos una obra, ésta cambie de argumento. Desde

esta óptica, la teoría de los mundos posibles tiene un punto de coincidencia con el materialismo, para el que los personajes ficcionales no tienen existencia operatoria, es decir, no pueden interactuar entre ellos fuera de su propio texto y tampoco con personajes reales.

Innumerables personajes de la literatura están basados en personajes reales. De ellos se toman sus nombres, su personalidad e incluso sus acciones. Desde luego no podemos decir que los personajes ficticios basados en uno real sean reales; Doležel los describe así: “los personajes de ficción basados en personas reales son *alternos posibles*.” (Doležel, Estudios de poética 123) De modo que, aunque se hable de un personaje “real”, la literatura le crea un alterno posible, hecho de sustento lingüístico. Éste se desenvuelve en el mundo posible creado por la obra literaria y sigue las mismas reglas que los personajes ficcionales, pues no puede interactuar con las personas reales o con el modelo real del cual fue creado y tampoco puede relacionarse con otros personajes ficcionales más allá del plan literario de la obra.

1.5.3. Aspectos de los mundos ficcionales

Dentro de la teoría de los mundos posibles la verificación de la verdad se lleva a cabo a través de la confrontación de las afirmaciones con lo escrito en un texto. Así ganaría quien apueste a que Holmes vive en la calle Baker y perdería quien afirmara que vive en la calle Berkeley. Se dice en la “sensatez de la apuesta” de Woods que si una frase se puede comprobar en un estado de cosas que existe en el mundo ficcional es verdadera. En “El paraguas de Wittgenstein”, Óscar de la Borbolla ofrece una alternativa. En su cuento un hombre padece la lluvia repentina y se cubre bajo un paraguas que pertenece a una mujer. Le pide compartirlo y ella se niega. Entonces el cuento se abre a dos alternativas: en una el hombre es asesinado por un criminal que lo sorprende bajo un techito donde se cubriría del

agua y en la otra la chica acepta que se cobije para terminar entrando a una cafetería.

Las dos posibilidades se desarrollan a partir de un número que De la Borbolla sitúa al inicio del párrafo. El lector puede seguir los que tienen el número 1 o los que tienen el número 2. El lector decide qué camino seguir y el cuento valida ambas alternativas como ciertas o verosímiles. En su cuento hay dos mundos posibles paralelos que harían imposible la comprobación de la verdad a menos que elijamos solo una de las posibilidades cancelando la veracidad del relato. Claro que no lo necesita; una obra literaria no posee veracidad sino verosimilitud, para poder existir como un artefacto estético.

Para no incurrir en contradicciones tomaremos la voz del narrador como la autorizada para establecer lo que ocurre en el relato y la voz de los personajes tendrán un nivel inferior de autoridad para verificar las premisas en la llamada “sensatez de la apuesta”; “un narrador en tercera persona posee la *autoridad de autenticación*, mientras que los actos de habla de los agentes narrativos carecen de esa autoridad” (Doležel, Estudios de poética 131).

Así, en “El paraguas de Wittgenstein”, o en cualquier otro texto que contenga enunciados contradictorios, debemos considerar los que provengan de una voz autorizada: “(...)solo las frases a las que se asigna valor *auténtico*, expresan hechos narrativos; es decir, participan en la formación del mundo narrativo” (Doležel, Estudios de poética 134), para el efecto de verificación de la verdad de un mundo posible creado en la literatura¹⁰. No obstante, en el caso del cuento de Óscar de la Borbolla las dos alternativas provienen de la misma voz narrativa: un narrador extradiegético, omnisciente, que inicia sus intervenciones con un “suponte”.

¹⁰ “La asignación de valor de verdad depende de su acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos (o del mundo narrativo)” (Doležel, Estudios de poética 134).

En literatura, los personajes que habitan en los libros son creaciones del autor, materializados en el lenguaje e imaginados por el lector: “(...) la semántica de mundos posibles es una teoría del razonamiento y la imaginación que asigna (...) innumerable[s] dobles a cada individuo” (Doležel, Estudios de poética 165), haciendo de los personajes, situaciones y escenarios de la literatura una creación intelectual con sustento lingüístico.

Las obras destinadas a ser representadas en el teatro también poseen estas características, aunque cuando son puestas en escena se crean mundos ficcionales con características particulares; “el mundo ficcional del teatro es un *mundo material*, disponible para la percepción sensorial y experimentado como el mundo real. Ésta es precisamente la magia del teatro: es una isla de ficcionalidad compuesta del mismo material que la realidad” (Doležel, Estudios de poética 191). Es decir, la ficción en la dramaturgia, como parte de la literatura, también se explica con la teoría de los mundos posibles, solo que, al ser representada, en vez de un sustento lingüístico hay un sustento material del mundo posible, solo recordemos, este sustento material fue originado por el texto dramático.

Los mundos posibles engloban todo lo que hay dentro del texto y se rigen según sus leyes y principios.

El mundo ficcional es la categoría superior, la más globalizadora e inclusiva de la temática estructural. Toda obra literaria genera su propio micro-universo con su orden específico, sus leyes y restricciones. Todas las entidades ficcionales – personas (sus propiedades, relaciones y acciones), acontecimientos y objetos de la naturaleza, etc. – se someten al orden global del mundo ficcional (Doležel, Estudios de poética 225).

Los mundos posibles son una entidad hipotética sustentada por proposiciones o enunciados, por eso toda literatura es ficción¹¹.

¹¹ Los textos problemáticos como las crónicas, autobiografías o ensayos pertenecen a un mundo posible sustentado por el propio texto. Las crónicas y las autobiografías crean posibles alternos de los posibles reales en los que se basan y los ensayos crean un mundo posible en el cual los déicticos poco importan, son las ideas las que juegan un papel primordial, aunque la manera en que se reflexiona en un texto ensayístico está sujeta a

Harshaw propone las nociones de “campo de referencia interno” (el mundo del texto) y “campo de referencia externo” como más adecuadas y de mayor capacidad explicativa que la de “mundo posible”:

Lo específico de la literatura es la constitución de un campo de referencia interno (CRI) –un mundo imaginario- integrado (en el caso del relato) por diferentes *marcos* interrelacionados entre sí: acontecimientos, personajes, ideas, espacio, tiempo... Ahora bien, los campos de referencia internos pueden incorporar elementos procedentes de un campo de referencia externo (CRE) –personajes históricos, referencias geográficas, etc.- dando lugar al solapamiento esporádico de ambos campos y a la aparición en el texto de “enunciados de doble dirección”, esto es, con referencia simultánea en ambos mundos. Los mundos literarios (CRI) se configuran de acuerdo con el modelo de la realidad (CRE) y la actividad literaria consiste precisamente en la representación de ésta. (Garrido Domínguez 28)

Desde esta perspectiva, Harshaw complementa la teoría de los mundos posibles y explica la existencia de textos problemáticos (“enunciados de doble dirección”) donde se cruzan los campos, tanto el interno como el externo en un “solapamiento esporádico”.

1.6. Otras teorías

Existen otras posturas, como el *objetivismo axiológico*, o su contraparte, el *relativismo* que sostiene: lo que vemos y nos rodea solo existe en nuestra mente, la realidad es un constructo social y por lo tanto no existe por sí misma. Esta concepción reduce el mundo exterior a un reflejo o imagen producida en nuestras mentes. Desde la Filosofía, hay posturas, como el *escepticismo*, que proponen la existencia de un “yo” interior que ve todo lo que nos ocurre como en una pantalla de televisión dentro de nuestras cabezas. La existencia de estos homúnculos hace de la realidad una construcción ya no social sino individual, desde la cual dudamos de la existencia de todo lo que nos rodea.

Para Jesús Maestro: “las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como que ellos entienden que son. Para este propósito uno

una representación del mundo por parte del autor, es decir, acudimos a las reflexiones que se hacen por parte del autor del mundo posible con el que interpreta nuestro mundo real.

tiene que salir de sí mismo, de manera que pueda exceder sus propias limitaciones.” (Maestro 25) Pero también hay visiones más idealistas. Para ellas, asegura Vargas Llosa “la ficción es libertad de vivir, de experimentar otra vida, de fantasear. Este mundo de mentiras es la oportunidad para librarnos del totalitarismo. La ficción, responde a esa necesidad de algo más que nos produce la vida diaria; nos satisface” (Vargas Llosa 13).

Por otro lado, tenemos también una concepción antropocéntrica de la ficción, más centrada en la ficción como parte de nuestros sueños y necesidades. Iser señala que:

La ficción permite al hombre profundizar en el conocimiento de sí mismo, alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana y tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos. En este sentido puede muy bien afirmarse que la ficción completa y compensa las carencias o frustraciones de la existencia humana. Solo la ficción nos permite mirarnos en el espejo de nuestras posibilidades y encontramos con nosotros mismos a través de un camino lleno de rodeos. (Garrido Domínguez 38)

Nuestro afán por construir ficciones nace de la necesidad de explicarnos el mundo que nos rodea, lo que nos acontece y cómo nos acontece. En esta búsqueda, la ficción se convierte en una herramienta que nos permite narrar, imaginar y explicar la realidad. La ficción se explica de muchas formas desde distintas teorías y posturas, llegando a contraponerse algunas de ellas, como hemos visto. En los siguientes capítulos aplicaremos la teoría de los mundos posibles al análisis puntual de los dos textos propuestos.

2. REALIDAD Y FICCIÓN EN *RELATO DE UN NÁUFRAGO*

“En veinte sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones, logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar. Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera.” (García Márquez 9)

2.1. García Márquez: La historia de su historia

Gabriel García Márquez nació el 6 de marzo de 1927 en Aracataca, Colombia. En febrero de 1954 establece su residencia en Bogotá y se convierte en reportero de *El Espectador*, periódico de esa ciudad. El 28 de febrero del mismo año se publica la noticia de que una tormenta en el mar Caribe hizo naufragar al destructor A. R. C. Caldas, de la marina de guerra colombiana. Sin embargo, el barco llega a puerto con normalidad, aunque con ocho marineros menos que cayeron al mar. Una semana más tarde, en una playa desierta del norte de Colombia, unos campesinos encuentran a uno de esos marinos que había permanecido diez días sin comer, ni beber, en una balsa a la deriva. Después de varias peripecias¹², el marino llega a la redacción de *El Espectador*. La historia se publica en catorce entregas semanales firmadas por el propio marino Luis Alejandro Velasco con el título “La verdad sobre mi aventura” (Gilard).

En 1970 se publicó *Relato de un naufrago*, donde se recopilaron las entregas semanales con prólogo del mismo García Márquez. Es esta la versión que se ha tomado

¹² La necesidad de narrar su historia es tan grande que el marino la equipara con una necesidad fisiológica, “Cuando oí su voz me di cuenta de que más que la sed, el hambre y la desesperación, me atormentaba el deseo de contar lo que me había pasado” (García Márquez 153).

para la redacción de la presente tesis, pues en este prólogo se cuenta “La historia de esta historia” que narra su experiencia creativa. Con ella es posible apreciar, en parte, la transformación que ha sufrido la obra como objeto cultural.

En una noticia es muy importante señalar las respuestas de las seis “W”; son seis preguntas o premisas básicas que debe contener cualquier noticia para ser publicada en un medio de información tradicional. Dice Herrscher: “Un artículo periodístico debe responder a cinco preguntas básicas, que se llaman Ws por la letra con la que empiezan en inglés. Son: *what* (qué), *who* (quién), *when* (cuándo), *where* (dónde) y *why* (por qué). La sexta pregunta que se suele sumar por ser en muchos casos la más importante, es *how* (cómo).” (Herrscher 44) Veamos una por una.

- 1) ¿Qué?, ¿Cuál es la noticia?, se trata de establecer los hechos en su manera más llana. La respuesta a esta pregunta, así como a las otras, debe ser veraz. No importa lo verosímil que resulte, sino que esté respaldada por hechos factuales, por el CRE (campo de referencia externo), comprobables en este mismo sistema de mundo actual, con personas reales, en escenarios reales y con efectos conocidos.¹³
- 2) ¿Dónde?, Ubicar el suceso noticioso en un lugar determinado. El posicionamiento geopolítico de la noticia nos puede ayudar a entender mejor sus implicaciones.
- 3) ¿Cuándo? Tener bien fechada en el tiempo una noticia es asunto de primer orden para entenderla.
- 4) ¿Quién o quiénes?, incluye a las personas involucradas en la noticia.

¹³ Los hechos pueden ser narrados o descritos de muchas maneras sin faltar al principio de la veracidad, ya que depende del enfoque, el punto de vista desde el cual empieza a desarrollarse la narración y la focalización que le da el autor. No es que existan distintas verdades, sino es que existen diferentes versiones de esta.

- 5) ¿Cómo? No basta decir qué pasó sino las circunstancias en que ocurrieron los sucesos.
- 6) ¿Por qué o para qué? El propósito de una noticia debe ser identificado por quien la escribe. Muchas veces la intención de la noticia es manipulada, pero, en principio, debería de buscarse la objetividad.

García Márquez fue periodista antes de ser escritor. En 1948 inició su trabajo por los periódicos¹⁴ y conoció perfectamente los secretos del género. Al entrevistar al náufrago Luis Alejandro Velasco, buscó la mayor cantidad posible de información para satisfacer las seis preguntas y respaldar su nota con la comprobación, más o menos extensiva, del relato.

Todo parecía encajar en una noticia que podría convertirse en reportaje. Sin embargo, ciertos elementos del texto le permitieron desplazarse del periodismo a la literatura.

2.2. Cualidades literarias

Luis Alejandro Velasco ya había contado su historia a otros antes. Dice García Márquez: “el cuento había sido contado a pedazos muchas veces, estaba manoseado y pervertido” (García Márquez 10), entonces, ¿qué valor literario podía ofrecer? Sabemos que cualquier episodio de la vida cotidiana, en manos de un escritor, se puede convertir en literatura. Pongamos por ejemplo al escritor ruso Nikolái Gógol quien se pasaba el tiempo pidiéndole a sus amigos todo tipo de anécdotas para convertirlas en textos literarios; solo buscaba una historia para llenar los vacíos fértiles a la imaginación y dar paso a las palabras: “Hágame

¹⁴ En 1947 se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Bogotá y en ese mismo año se publicó en el diario *El Espectador* su cuento “La tercera resignación”. Al año siguiente comenzó su actividad periodística como colaborador en el diario *El Universal*, de Cartagena, y desde entonces sus textos han aparecido en innumerables periódicos y revistas de diversos países. El 21 de mayo de 1948 apareció en *El Universal* de Cartagena el texto inaugural de la larga, nutrida y brillante trayectoria periodística de Gabriel García Márquez, primera entrega de su columna “Punto y aparte” (Gilard).

el favor, de darme un argumento, *sea divertido o no*, una anécdota puramente rusa..., deme un argumento y yo le hago inmediatamente una comedia de cinco actos, que será, se lo juro, de las más divertidas” (Eichenbaum 161).

Así como Gólgol, muchos escritores anteriores y posteriores han recurrido a la vida real para nutrir sus historias. Guy de Maupassant, por ejemplo, tomaba relatos de la vida parisina y le sorprendía cómo los hechos de la vida real superan muchas veces a la ficción (Maupassant 69). En el ámbito periodístico también existe una corriente llamada “periodismo narrativo” en ella se escribe desde una perspectiva artística tratando de apelar a la emotividad del lector al hacer uso de herramientas literarias:

Una vez que llegamos a contestar con certeza dónde suceden las cosas, en la mayoría de los casos tenemos una sucesión de palabras que no significan mucho para el lector. Un sitio geográfico, un país, una ciudad, una calle, una esquina. ¿Qué significa eso? Ahí intervienen en el periodismo narrativo las armas que nos proporciona la ficción.” (Herrscher 54)

La ficción funciona en el periodismo narrativo como una herramienta para configurar el relato. Lo aleja de los hechos “en bruto” de la realidad, pero al mismo tiempo lo vuelve más real y humano, porque apela a la emotividad del lector.

2.2.1. La estructura encadenada

Relato de un naufrago se dividió en entregas semanales que cumplieron la función de capítulos. Esto es muy importante desde la óptica de los polisistemas, pues en una noticia periodística, es muy raro encontrar su división por entregas. Esta estructura rompe con el esquema tradicional y teje un hilo narrativo donde cada capítulo se relaciona con el siguiente y le da fuerza a una estructura narrativa mayor.

2.2.2. El nuevo producto cultural

Cuando Gabriel García Márquez entrevistó al marino y escribió las entregas semanales, comenzó a producir un objeto cultural único e independiente. A su vez, el marino logró

Lo narrado, lo posible, lo real

resignificar su historia, entenderla, apropiársela e incluso superarla. El nuevo objeto cultural es una aventura para ambos; “lo que no sabíamos ni el náufrago ni yo cuando tratábamos de reconstruir minuto a minuto su aventura, era que aquel rastreo agotador había de conducirnos a una nueva aventura” (García Márquez 10).

Este es un cambio inesperado en el flujo de la historia cuya estructura el lector va formulando a medida que avanza el relato, el conocido “giro de tuerca”. Es importante señalar que aquí lo fundamental no es saber qué pasará con el protagonista; sabemos que se salvará, conocemos el día en que desapareció y el día en que fue encontrado e incluso algunas de las experiencias que vivió en la balsa.¹⁵ A pesar de ello, el lector devora las páginas con la misma avidez con que leería una novela interesante. No es que nos esperemos un giro de tuerca, como los de Henry James, es que García Márquez da un vuelco sobre ellas.

Encabezados como “Mis últimos minutos a bordo del *barco lobo*”, “Yo tuve un compañero a bordo de la balsa”, “Un barco de rescate y una isla de caníbales” y “Mi lucha con los tiburones por un pescado” crean una expectativa en el lector basada en el contrato de inteligibilidad.¹⁶ El lector se prepara para recibir lo que verá en el texto como algo verosímil; adopta una postura de credibilidad, pero también sabe que se encontrará con algo extraordinario, digno de ser contado, y será el escucha de historias verosímiles.

Al conocer el argumento con antelación, el lector crea un esquema, sabe que lo que viene no es verdadero, que no hubo compañeros, ni isla de caníbales, ni barco lobo; pero

¹⁵ Sabemos que intentó comerse sus zapatos, pero no pudo; sabemos también que su reloj Mido nunca se averió y marcó con exactitud las horas y los minutos que pasó en el mar, incluso Luis Alejandro Velasco realizó comerciales para promocionar dichos artículos (Gilard).

¹⁶ Jonathan Culler establece que el contrato de inteligibilidad es un pacto con el lector con objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o rechazo entre su mundo y el que propone el relato (Bloom, *et al.*).

espera que la narración sea interesante, verosímil, sin hendiduras, pero, sobre todo, asombrosa.

2.2.3. Elementos estructurales

La manera de narrar los hechos por parte del náufrago nos invita a dejar volar la imaginación. En el capítulo cinco aparece un hecho fantástico que vamos a definir siguiendo a Todorov:

En un mundo que es el nuestro, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (24)

La llegada de los tiburones a las cinco de la tarde con una puntualidad obsesiva entra dentro de lo fantástico; no se puede dar una explicación racional a este hecho, por lo tanto, experimentamos esa incertidumbre de la que habla Todorov. Así mismo, la aparición de Jaime Manjarrés en la barca es un elemento fantástico que, siguiendo a Todorov, se puede explicar como una alucinación a causa de la falta de glucosa. Este encuentro sí tendría una explicación con las leyes del mundo que conocemos, o quizás, un espíritu o aparición del inframundo se hace presente en la balsa y las leyes del mundo dejan de ser lo que conocemos; lo cierto es que mientras dura la incertidumbre, seguimos en lo fantástico.

Todo texto narrativo tiene indicios (Barthes, *et al.*); estos son acontecimientos no funcionales que le aportan matices al relato como la tristeza, la melancolía, la pena, etc. Estos indicios permiten enfatizar la tensión narrativa como para que el lector considere los hechos de vida o muerte, aun cuando sepa que va a sobrevivir: “(...) si descargaba los golpes alocadamente la balsa podía voltearse. Yo habría caído en un agua revuelta de

tiburones hambrientos. Pero si no golpeaba con precisión se me escapaba la presa. Estaba entre la vida y la muerte” (García Márquez 101).

Estos elementos estructurales, susceptibles de análisis, confirman la categoría de literario para *Relato de un naufrago* y hacen posible su clasificación dentro de un esquema teórico. Otro ejemplo es “oyendo el cortante aullido del viento”; en este enunciado vemos un uso no convencional del lenguaje, un tropo ajeno al lenguaje común (Eagleton), propio del estilo personal y literario de García Márquez. Cuando reconstruyó la historia contada por Luis Alejandro, empleó diversos recursos retóricos para dramatizar el relato.

2.3. La metamorfosis

El mundo posible creado por García Márquez vuelve al personaje “Luis Alejandro Velasco” un alterno posible del Luis Alejandro Velasco de carne y hueso. El mar, la balsa, el accidente, Mary Address, todo lo que aparece en *Relato de un naufrago* es un alterno posible de la realidad en la que habitamos. Es un mundo que existe gracias a un sustento lingüístico; pero nuestro mundo posible es incompleto, pues solo los acontecimientos de la balsa lo construyen. Una vez que se reelabora la historia por completo es, relativamente sencillo establecer la ruta de la balsa y las coordenadas del viaje. Pero, durante la narración, él solo ve el mar. No hay ningún punto de referencia.

Dice Montserrat Iglesias que los seres humanos estamos habituados a segmentar la realidad y reducirla en elementos más simples y manejables. Una vez hecho esto podemos establecer referentes tempo-espaciales más fácilmente. El problema para el protagonista de nuestra historia es que su realidad es el mar. En el aparentemente infinito océano que lo rodea, cada segmento es igual al otro. No hay referentes espaciales. En la narración (capítulo seis) esa falta de referentes con los que medimos todo hace que rápidamente el marino vea afectada su cordura. Aunque este desconcierto no sea igual en el lector, ya que

el espacio de la fábula siempre está presente en la mente de éste (Pimentel 67) sí es muy eficiente para lograr un efecto literario de desamparo, soledad y naufragio. El objeto estético, “El libro *Relato de un naufrago*”, inicia pues su camino como objeto cultural, “un libro de García Márquez que trata de un naufrago” y en este punto la semiósfera va a incidir en su conformación como objeto cultural.

Primero, García Márquez ya no es un periodista desconocido de Colombia, ahora es un autor canónico, sumamente querido y admirado por todo el mundo y en especial en Latinoamérica. En 1982, García Márquez obtiene el Premio Nobel de literatura y para 2003 editorial Diana reedita la mayoría de sus obras en México.

En segundo lugar, el régimen sociopolítico de Colombia ha cambiado, ya no están bajo el régimen del general Pinilla. Colombia ha transitado hacia una democracia moderna y el contexto sociopolítico ya no se entiende igual ahora, porque ese velo histórico que cubría los hechos ha desaparecido.

Como tercer punto, la noticia también ha dejado de serlo. Pierde importancia con el paso de los años. En la revisión de los grandes sucesos históricos es muy poco probable que el naufragio de un soldado de guerra colombiano sea relevante para la construcción de una identidad nacional o de la realidad de un país. Es un hecho que se puede omitir. El público no tendría en cuenta esta noticia si no se le asociara a un libro de García Márquez; “me deprime la idea de que a los editores no les interese tanto el mérito del texto como el nombre con que está firmado, que muy a mi pesar es el mismo de un escritor de moda” (García Márquez Prólogo).

Desde una perspectiva como lector se pueden diferenciar tres momentos en los que puede ser leído *Relato de un naufrago*:

- 1) Año 1954, Bogotá, Colombia. Los lectores buscan en el periódico una historia clara y ordenada de su héroe nacional, misma que irá revelando graves omisiones del gobierno colombiano. La expectativa se centra en acontecimientos, datos, cifras e interpolaciones que se contrasten con las declaraciones oficiales.
- 2) Año 1970, Latinoamérica. Se publica *Relato de un naufrago* como un libro de Gabriel García Márquez, quien acaba de publicar *Cien años de soledad*, hace apenas unos años. El lector, ávido de más historias, lee este libro influido por el prestigio del *boom* latinoamericano y aprecia en sus páginas el estilo literario que ya prefiguraba lo que sería García Márquez en el auge de nuestra literatura.
- 3) Siglo XXI, México. El lector está ya muy familiarizado con García Márquez como ganador del Nobel y puede leer *Relato de un naufrago* desde una perspectiva híbrida, es decir, interesarse por el autor que lo firma, pero también por el reportaje de un naufragio real. La lectura es más global, aunque los referentes del texto se van haciendo paulatinamente más opacos.

2.3.1. García Márquez, el personaje

¿Qué pasaría si todo fuera un truco? El lector debe estar muy enterado, vivir en Latinoamérica, conocer de primera mano las noticias del incidente en el Caldas para dudarlo; sin embargo, la distancia y el tiempo alejan cada vez más al lector ideal de este hecho.

El naufragio del destructor Caldas de la marina colombiana fue investigado y confirmado como real, así como la etapa de periodista de García Márquez en *El espectador*

de Colombia¹⁷; pero... ¿si no fuera así?, ¿si García Márquez hubiese creado toda la obra a partir de un plan literario?

El efecto que ejerce el *Relato de un naufrago* en el lector incrédulo o suspicaz es que crea que todo es ficción, incluso el prólogo de García Márquez. Si se asumiera este punto de vista, la obra resulta igualmente interesante. En primer lugar, tendríamos a un narrador extradiegético en la figura del “periodista García Márquez”. Este narrador nos brindaría una introducción llamada “La historia de esta historia” llena de indicios e informaciones, segmentos del relato con poca acción y rica en detalles, fechas y opiniones del narrador.

El asombro y los giros de tuerca continuarían aun en voz del periodista Gabriel García Márquez: “le pedí a Luis Alejandro Velasco que me describiera la tormenta que ocasionó el desastre. Consciente de que la declaración valía su peso en oro, me replicó, con una sonrisa: *Es que no había tormenta (...)* Estaba claro que el relato, como el destructor, llevaba también mal amarrada una carga política y moral que no habíamos previsto” (García Márquez 13). Esta forma de configurar el relato va sumergiendo al texto y a los paratextos en un terreno ficcional cada vez más profundo.

El mundo posible creado por el objeto cultural termina por dejar una gran sensación de ficticio en el lector. Pero esta sensación no es privativa de los lectores contemporáneos, cuando la noticia fue publicada en *El espectador* muchos fueron los comentarios para Luis Alejandro Velasco quien atinaba a responder: “algunas personas me dicen que esta historia

¹⁷ *Entre cachacos, Obra periodística II 1954-1955* reúne textos recopilados y prologados por Jacques Gilard. Se trata de los artículos aparecidos en *El Espectador* durante el periodo señalado. De acuerdo con Gilard, en ellos “aparecen ya las consecuencias de ciertas lecturas, particularmente de Camus y Hemingway, con reflexiones y análisis de hechos investigados en caliente; su forma delata preocupaciones literarias fundamentales y preexistentes donde el rigor narrativo y la ambición por contar bien, supera el mero afán inicial de información para alcanzar un alto valor literario” (Gilard).

es una invención fantástica. Yo les pregunto: Entonces, ¿qué hice durante mis diez días en el mar?” (García Márquez 173).

Todos sus elementos: la división por entregas de la noticia, el estilo, la categoría fantástica del relato y la identificación poco convencional del producto cultural, confunden al lector. Por eso, desde el punto de vista literario y de la teoría de los mundos posibles, el texto tiene la misma categoría ficcional que *El señor de los anillos*.

El protagonista, los lugares y las acciones que se narran en el texto son alternos posibles a los hechos que los originan. El libro *Relato de un naufrago* es un mundo posible creado por el autor. Aunque esté basado en la narración del protagonista, no deja de pertenecer a Gabriel García Márquez quien a través de la ficción configura y elabora el relato.

3. FICCIÓN Y REALIDAD EN “¡VOLVIÓ DE LA MUERTE!”

“Siempre hay algún tonto que
muere el anzuelo”
Óscar de la Borbolla

3.1. Ucronías

Óscar de la Borbolla y Rondero nació en la Ciudad de México el 8 de septiembre de 1949. En 1986 empezó a publicar sus “Ucronías” en el periódico *Últimas Noticias* filial del *Excélsior*. El primer texto que publicó en el *Excélsior* dentro de la serie “Ucronías” se llamó “¡Volvió de la muerte!” y trata sobre un hombre muerto que se había podrido en un lote baldío; por alguna razón, resucita y se dirige a la Cruz Roja donde lo entrevista el narrador. El cuento apareció en tres libros, *Ucronías*, *Manual de creación literaria* e *Instrucciones para destruir la realidad*. La versión se repite idéntica en los tres textos, aunque cada libro cumple una función estructural, estética y cultural distinta. En *Ucronías* se integra a una colección de crónicas falsas; en *Manual de creación literaria* es un ejemplo de creación literaria siguiendo su metodología siempre confrontando veracidad y verosimilitud. En *Instrucciones para destruir la realidad* es un manifiesto poético y conlleva una fuerte carga filosófica.

Usaré la función que el cuento cumple en *Ucronías*, para compararlo y confrontarlo con otras.

Ucronía literalmente significa “sin tiempo”. El género “debe entenderse como agrupación de obras literarias, basada tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y

público)” (Wellek y Warren 278). En este sentido la ucronía es un género en sí misma y tiene como antecedente el libro de Charles Renouvier *Uchronie, l’utopie dans l’histoire* (París, 1876). La versión en español traducida por José Ferrater Mora se llama: *Ucronía, la utopía de la historia*, con el subtítulo de Ferrater: “Bosquejo histórico apócrifo del desenvolvimiento de la civilización europea, no tal como ha sido, sino tal como habría podido ser.” La ucronía equivale, desde el punto de vista histórico, a la utopía, a lo que no está “en ninguna parte”.

La ucronía se caracteriza por seguir una línea de tiempo diferente a la actual, si en algún momento histórico ésta se hubiera desviado¹⁸. Tomemos por ejemplo el caso del segundo imperio mexicano, que hubiera existido de no haber sido fusilado Maximiliano de Habsburgo, y que se materializa en un relato de Bernardo Fernández. Él mismo define a la ucronía como un subgénero de la distopía:

Vale la pena definir otro subgénero (...), la ucronía, aquel donde la imaginación hace que la historia siga un camino diferente al de la realidad para plantear un escenario alternativo en un universo paralelo, donde las cosas son parecidas a las del nuestro (a este impulso eléctrico en el cerebro, como hacían decir las Wachowski a sus personajes), pero no iguales. A este tipo de narraciones también se les nombra historia alternativa. (Fernández 56)

En “Por las suaves arenas de los sueños: Óscar de la Borbolla, fabulador ucrónico”, tesis de licenciatura de Ricardo Esnaurrizar Jurado, éste define a la ucronía como una historia alterna a la real o como crónicas ficticias: “(...) en esta obra se narran hechos fantásticos y no históricos, (...) son, de alguna manera, crónicas ficticias. La ucronía como historia alterna busca, como subgénero literario, crear escenarios para tramas de ficción” (Esnaurrizar Jurado 29).

La crónica es un género periodístico al servicio de la veracidad; es un testimonio

¹⁸ Esta concepción de la ucronía es muy similar a la del “mundo posible” propuesta por Doležel.

novelado de lo que sucede y contiene elementos que se contrastan con los hechos que dieron origen a dicha crónica. Al crear ucronías, Óscar de la Borbolla aprovecha la estructura narrativa de la crónica, pero le inyecta elementos ficticios que no se corresponden con los hechos:

La ucronía, en cambio, aparenta ser crónica por los disfraces genéricos que usa: el reportaje, la entrevista... Pero es sólo una simulación para conseguir el efecto de transformar la verosimilitud en veracidad.” (De la Borbolla, Entrevista de Elizabetta Garzia)

“¡Volvió de la muerte!” es un ejemplo de esta simulación, de este disfraz genérico que usa el autor con el reportaje. El relato logra el efecto de veracidad por varios factores, entre ellos la relación que tiene la ficción y los mitos.

3.2. La muerte y la desmitificación del resucitado

Los mitos son la explicación ficcional para fenómenos naturales que rodearon a las primeras civilizaciones humanas y también son parte de explicaciones colectivas para creencias y cultos sociales. Por eso la ficción ha funcionado como herramienta para la creación, explicación y difusión de los mitos. Estos son, para algunos, parte de nuestra realidad. La posibilidad de resucitar ha sido uno de los grandes sueños del hombre y con este tópico se han creado numerosos mitos y leyendas. Vencer a la muerte es una de las obsesiones que ha atrapado a innumerables personas a lo largo de las distintas épocas.

En “Monólogo de la muerte” De la Borbolla crea un relato ficticio en primera persona con la Muerte como protagonista. La posibilidad de vencerla es un tópico muy utilizado porque nos da una sensación de indestructibilidad. En “¡Volvió de la muerte!” no se explica cómo resucitó el protagonista, pero se relatan las pruebas de su viaje de ida y vuelta al inframundo. Eso causa fascinación entre los lectores desde Dante y mucho antes.

En Óscar de la Borbolla esta motivación está presente como parte de su manifiesto ucrónico:

Lo narrado, lo posible, lo real

En el mundo se ha estrangulado la posibilidad de vivir y, por eso, la alternativa racional, la alternativa sana, la alternativa posible recae, por rigurosa eliminatoria, en una solución fantástica: trasladarnos en bloque a la Ucronía para fundar allí una civilización distinta.

Nadie puede tachar de utópica una salida en la que no haya empeñado todas sus fuerzas.

¡Por el triunfo de la vida y la ampliación de la esperanza!

¡Por la instauración de un mundo nuevo!

¡Por la posibilidad total de lo imposible!

¡Por la destrucción de la realidad!

¡PROHIBIDO MORIR! (De la Burbolla, *Instrucciones* 15)

Aunque hay que tomar los textos de De la Burbolla con reserva, es indudable que el manifiesto ucrónico lleva cierta carga filosófica con preocupaciones serias y profundas, pero también parece un chiste, una tomadura de pelo. Este juego doble se sostiene a lo largo de sus ucronías, lo que hace consistente tanto la teoría (el manifiesto) como la práctica narrativa. En “¡Volvió de la muerte!”, las situaciones cómicas abundan y el lector siente una lástima perversa por el personaje resucitado. De la Burbolla logra quitarle el glamur al acto de vencer a la muerte y nos presenta al que ha vuelto de ella como un ser miserable e infeliz. El resucitado se está pudriendo, tiene larvas en el interior de la piel y una rata le ha comido el esternón. El protagonista no logra ser feliz, a pesar de haber resucitado. Es un modelo en el que el lector se reconoce, donde no hay camino fácil en la vida para lograr las riquezas materiales o espirituales.

3.3 Mundo híbrido, textos y paratextos

Para Doležel la presencia de lo sobrenatural en un texto está delimitada por la frontera entre lo natural y lo que no lo es. Aunque también hay un mundo en el que la frontera no existe, lo sobrenatural queda rodeado y asimilado por lo natural. A este tipo de mundo lo llama “mundo híbrido”. Es al que pertenece nuestro cuento;

Las modalidades de un modelo híbrido permiten que un hombre muerto conviva con los vivos ya que este hombre tiene, posee características de vivo, como de muerto. No es un ser sobrenatural, porque esa frontera se ha borrado (...) cuando construye objetos ficcionales, la imaginación debe operar con objetos reales, o al menos, con constituyentes descritos como objetos reales (Doležel, *Estudios de poética* 213).

El mundo híbrido solo puede existir en la literatura ya que viola las leyes naturales del mundo real donde vivimos. En la imaginación residen estos mundos híbridos, gracias a la imaginación y al pacto ficcional entre autor y lector.

Doležel usa *La metamorfosis* de Franz Kafka para describir el mundo híbrido y sostiene que el mundo natural de la familia Samsa está rodeado por el hecho sobrenatural de la metamorfosis de Gregorio. Lo mismo sucede con el cuento de De la Borbolla: en un contexto natural se introduce un elemento sobrenatural que provoca asombro y una curiosidad malsana en el médico. El reportero no soporta el hedor del cadáver y hace creer al lector que debido a este malestar descuidó su redacción y no le ha dado la importancia que merece el primer resucitado. El desconcierto es mayúsculo y la historia tiene el peso específico para ser una noticia mundial.

En repetidas ocasiones, los lectores tomaron mis textos como reportajes fidedignos y provoqué verdaderos escándalos que muy poco tendrían que envidiar al que causó Orson Welles con aquella transmisión radiofónica en la que se difundió la noticia de que los marcianos estaban invadiendo el planeta. La ucronía “¡Volvió de la muerte!” reunió en la Cruz Roja de Polanco a centenares de curiosos que pedían ver al muerto. (De la Borbolla, *Manual* 48)

Muchos muerden el anzuelo a pesar de las advertencias. En todas las ucronías aparece la palabra “ucronía”, o alguna flexión de esta, para advertir al lector sobre la falsedad de la noticia, entrevista o reportaje. La mayoría de los lectores pasa de largo el término ya que no es relevante para el relato. El autor alinea los paratextos para seguir alimentando la ficción de sus historias y lograr mayor efecto de veracidad.

Usa entrevistas en medios masivos donde toma el pelo a los entrevistadores: “Víctor me dijo que había leído con mucha atención mis artículos *Extraterrestres I y II*. Que quería platicar al aire sobre mi encuentro con los alienígenas. ¡Y yo jamás había escrito la primera

parte!” (De la Borbolla, Entrevista de Elizabetta Garzia); usa los medios tradicionalmente aceptados como veraces para publicar sus noticias falsas, “el texto se había publicado en *Últimas noticias*, un diario amarillista que solo compraban los taxistas.” (De la Borbolla, Entrevista de Elizabetta Garzia) Y elabora el texto con la consideración de la recepción cultural por parte del consumidor. Así como lo hizo Welles en su adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*, De la Borbolla usa un disfraz de veracidad para introducir la ficción.

3.4. Triangulación y elementos discursivos

¿Cuáles son los mecanismos discursivos y literarios que dan lugar a la ucronía? Óscar de la Borbolla se dio cuenta de que había ciertas técnicas del discurso ideales para escribirlas:

Había descubierto algunos resortes para provocar más impacto. Descubrí, por ejemplo, que cuando yo era la fuente de la información no pasaba mucho; pero cuando decía que lo había tomado de otro medio, eso reforzaba la noticia. También aprendí que, cuando me fingía mojigato y me espantaba de lo que estaba narrando, el efecto era peor (De la Borbolla, Entrevista de Elizabetta Garzia).

Para lograr la veracidad, el autor aplica varias técnicas discursivas. Para empezar, refiere que el hecho presentado en el periódico es un hecho investigado antes por otras fuentes informativas; también hace referencia a una memoria colectiva que, según él, recuerda y conoce a la perfección el tema. Así logra cimentar de manera sólida la certeza en la mente del lector.

Entre otros elementos, De la Borbolla reitera las expresiones: “como usted ya sabe”, “como es ya conocido por otro medio”, “como ocurrió recientemente” y “como es de sobra conocido”. Estos son los anclajes lingüísticos que funcionan en el texto para demostrar la falsa veracidad de la noticia. Es a lo que él llama “triangulación”, es decir, fingir no ser la fuente primaria de la “noticia” (De la Borbolla, *Manual*):

“Estuve muerto durante treinta días”, declaró en entrevista exclusiva el hombre que más ha

conmovido a la opinión pública en las últimas semanas y **que fue, como se sabe**, el protagonista del sorprendente caso de resucitación que habrá de modificar la mayoría de las creencias religiosas de nuestro tiempo. **También en esta ocasión** el revivido se negó a revelar su nombre, argumentando, **una vez más**, que no desea que su familia cobre notoriedad por tan triste suceso (De la Borbolla, Ucronías 48).¹⁹

Conforme el lector avanza en el relato, va resignificándolo con toda la carga cultural o experiencias de lecturas pasadas que posea. Así, cada vez que un texto se lee, en este caso las ucronías, ocurre la ficción, mimetizándose con lo real y sincretizando los mundos actual y ficticio en la mente del lector. Al estar en un medio comunicativo de noticias, las ucronías encontraron un nicho dentro de la semiósfera para prosperar en sus objetivos literarios, es decir, transformar en veracidad la ficción. Las ficciones son reales cuando las hacemos reales.

Éste es el antecedente de la posverdad, término muy en boga en nuestros días y que alude a la explicación de los procesos sociopolíticos con gran cantidad de noticias falsas. La posverdad no es sinónimo de mentira, sino que “describe una situación en la cual, a la hora de crear y modelar la opinión pública, los hechos objetivos tienen menos influencia que las apelaciones a las emociones y a las creencias personales”. (Llorente 10)

Muchos otros medios radiofónicos y televisivos difundieron noticias falsas al no leer cuidadosamente la nota y al no verificar la fuente.²⁰ Aun cuando los medios no incurran en este error, es probable que se difundan falsedades y que éstas alcancen una gran penetración al provenir de fuentes que descaradamente usan declaraciones falsas para

¹⁹ El subrayado es mío.

²⁰ “Un día publiqué un artículo que se llamaba “El sótano del templo Mayor” (...) se me ocurrió inventar un sótano lleno de objetos satánicos debajo del Templo Mayor. A mí ni siquiera me constaba el descubrimiento: “lo habían difundido otros periodistas irresponsables”, aclaraba. Según yo, el sótano tenía una antigüedad de 18 mil años y todo estaba descrito con el lenguaje técnico de la arqueología y de la química. Explicaba que el descubrimiento se debía a una mera casualidad, pero que habían decidido mantenerlo oculto hasta no encontrar una explicación porque ¿cómo era posible que hubiera objetos satánicos debajo de un templo mexica? ¡Eso rompía la idiosincrasia nacional! La cosa tal vez no hubiera pasado a mayores de no ser porque los colegas idiotas de la radio y de la tele lo retransmitieron. Y, como era de esperarse, se armó un escándalo maravilloso que duró como seis meses” (De la Borbolla, Entrevista de Elizabetta Garzia).

lograr el efecto deseado. “La posverdad no es sólo una práctica que se desenvuelve en el terreno de la política. Lo hace también de forma peligrosa y arbitraria en la publicidad y en el ámbito empresarial.” (Zarzalejos 13) La posverdad usa los mismos elementos discursivos de los que se vale Óscar de la Borbolla para aparentar veracidad en las ficciones que elabora, usa la triangulación para validar sus declaraciones.

3.4. Cuando se rompe el engaño

Una vez que se ha roto la ilusión de veracidad queda la magia de la verosimilitud. El texto se mantiene por sí mismo gracias a sus andamiajes discursivos. No necesita ser fundamentado por hechos reales. Al no aparecer ya en un periódico y formar parte de un libro queda libre de la evaluación de las seis preguntas a la que se someten las noticias. A partir de este momento es improbable que algún lector tome como veraz la ucronía. Es un nuevo objeto cultural que tiene una nueva semiótica y una nueva manera de transmitir al lector.

“¡Volvió de la muerte!” es un texto literario, por lo tanto, ficcional. La confusión en la recepción por algunos de los lectores se debe a un fenómeno cultural en el que interviene el tipo de lector, la disposición que tenga para consumir el texto y los elementos discursivos del mismo como la intencionalidad del autor, la triangulación y la incorporación de un solo elemento excepcional en un espacio común y cotidiano. Sin embargo, el texto tiene un efecto en la realidad. Modifica la semiósfera y constituye una nueva en la que se incorporan las ucronías como manifestación artística.

Las ucronías nos ayudan a imaginar realidades imposibles. La imaginación que se despierta en el lector es una de las formas que éste tiene para interpretar la realidad. Es cierto, todos vamos a morir y es imposible eludir el final de nuestras vidas. Pero por lo menos por un momento podemos imaginarnos trascendiendo a ella. Podemos ponernos en

el lugar del resucitado y vivir su vida. La literatura nos permite eso, vivir muchas vidas y este relato en particular nos permite asomarnos a un mundo posible en el que un hombre revive después de treinta días de caer fulminado en un lote baldío. La confusión se debe a la credulidad del lector. El objeto artístico está bien elaborado, el canal es el ideal para disfrazar de veracidad a la verosimilitud y las implicaciones antropológicas de la idea de vencer a la muerte son los principales elementos que ocasionan la confusión.

A pesar de que se caiga en cuenta de que es un engaño, el texto sigue conservando sus atributos estéticos. El intento de Óscar de la Borbolla por tomarnos el pelo es un elemento más para apreciar estéticamente el texto. Ésta y otras ucronías son reflejo del mundo, no de nuestro mundo real y factual, sino del mundo interior de cada uno de nosotros.

CONCLUSIONES

Fue un hallazgo de esta investigación descubrir los mecanismos mediante los cuales se lleva a cabo la confusión ficcional por parte del lector. Esta confusión se debe a una convergencia de diferentes factores: la semiósfera, el tipo de lector, los elementos textuales, los elementos paratextuales, los medios de transmisión del producto cultural y naturaleza del mundo propio del texto. Sin embargo, considero a los elementos textuales como los principales causantes de posibles confusiones por parte de los lectores. Es ahí donde se origina la percepción de ficticio o verdadero de un texto. Estos elementos textuales son frases contenidas en el texto. Si bien, fueron puestas ahí obedeciendo un plan literario por parte del autor una vez que éste identifica la posibilidad de incrementar el engaño las usa indiscriminadamente “contra” los lectores, por decirlo de algún modo.

En el primer texto que analicé encontramos que los elementos textuales más comunes son la poetización del lenguaje común. El lenguaje por el lenguaje le da el brillo suficiente a *Relato de un naufrago* para trascender el *status quo* de los reportajes por entregas y convierte al texto en un libro épico. Existen frases en el relato, principalmente en los títulos de las entregas, que crean un mundo posible muy especial. Aun siendo un texto basado en hechos reales, es decir, que posee veracidad, García Márquez logra crear un personaje alterno posible que se distancia bastante del mundo real. Del mismo modo, en el cuento de Óscar de la Borbolla son los elementos textuales los que originan la confusión ficcional. Los recursos discursivos que usa se ven reflejados en frases apelativas que refieren a un conocimiento previo por parte del lector, así como una “perversa” triangulación con fuentes inexistentes. La habilidad en el oficio de escritor para poder orientar el texto hacia una intención apelativa es evidente en los textos.

Luego de buscar la nomenclatura correcta para referirme a los textos que estaban basados en hechos de la realidad y los que estaban basados en hechos ficticios, comprendí que esta distinción es innecesaria. Un texto es literario o no lo es. Al revisar las categorías de objeto cultural y objeto estético quedó despejada la duda sobre cómo deben llamarse cada uno de los textos. Hay que buscar en el interior del propio texto como objeto para determinar si es o no un objeto estético, cultural y literario. Es posible que exista la distinción de textos basados en hechos reales o ficticios, pero solo para aquellos textos que no pertenecen a la literatura.

A pesar de haber llegado a esta conclusión hay que reconocer que no es lo mismo el análisis ficcional que la manera en que se consumen los textos por parte de los lectores. Para algunos lectores los textos de mi corpus presentan problemas porque no saben si son textos de ficción o no. Existe en el mundo comercial esta distinción propia de los estantes de las librerías en las que ponen a los textos de literatura fantástica en la sección de ficción y a los libros de superación personal en los que no lo son. Con esta percepción muchos consumidores de libros tienen claro que los textos que hablan de algo inventado, fantástico o sobrenatural pertenecen a la categoría de ficción y los textos que están basados en hechos históricos, reales o sin situaciones o escenarios insólitos a la categoría de veracidad o *realidad*.

Es sobre este supuesto que ciertos lectores cruzan los caminos entre un lado y el otro de su balanza ficcional e interpretan algunos textos como veraces y reales mientras que otros los interpretan como ficticios o inventados. Es así como algunos lectores creyeron que el cuento de De la Burbolla se trataba de una noticia real. Hay que señalar que estos lectores fueron descuidados desde un inicio porque la palabra “ucronía” siempre está presente en los textos ucrónicos del autor y no es excepción su “¡Volvió de la muerte!”

pero, ¿quiénes somos nosotros para señalar la manera correcta o no de leer un texto? La literatura como fenómeno semiótico está conformada por una intrincada relación entre productores y consumidores. En el otro caso también hay lectores que pondrían a *Relato de un naufrago* en el estante de ficción. Esta confusión se origina en los elementos discursivos del propio texto, pero también descubrí en esta investigación que, si bien ése es el origen, es necesaria una confluencia de otros elementos para que algunos lectores incurran en una percepción errónea del texto.

Durante el curso de esta investigación descubrí que la semiósfera es uno de los factores presentes en la confusión ficcional por parte del lector. La semiósfera es el ambiente simbólico que rodea al lector. Dentro de ella, según la teoría de los polisistemas, hay productores y consumidores de cultura. Todo texto tiene relación con otros y con la corriente literaria a la que pertenece. En *Relato de un naufrago* hallé varios elementos del realismo mágico, no solo en las peripecias del protagonista sino también en las características del personaje “Luis Alejandro Velasco”, quien, aun cuando existe un Luis Alejandro Velasco real, es un personaje de ficción. Él tiene una actitud frente a los elementos sobrenaturales muy ecuánime, misma actitud presente en otros personajes de obras del realismo mágico. La naturalidad con la que el naufrago enfrenta los sucesos insólitos es solo comparada con la naturalidad y disposición con la que un lector acostumbrado a leer al autor de *Cien años de soledad* navega entre las páginas de *Relato de un naufrago*. En el otro caso, en “¡Volvió de la muerte!”, la semiósfera dominante indica que la manera de informarse es la televisión, la radio y el periódico; en ese orden. Cuando aparecen las ucronías de Óscar de la Borbolla en el periódico, éste es un medio en el cual la mayoría de las personas se informa y confía en la veracidad de lo que ahí aparece.

No todos los lectores de los textos seleccionados tienen la misma lectura de estos.

Con esta salvedad, es posible identificar distintos tipos de lector en diferentes momentos desde la publicación de los textos hasta la actualidad. Descubrí que el lector del periódico donde se publicó originalmente “La verdad sobre mi aventura” no es el mismo que lee *Relato de un naufrago* en la actualidad. Esto, que resulta una obviedad, es fundamental para entender las posibles confusiones ficcionales que pudieran ocurrir ya que las variantes diacrónicas, junto con algunas otras, influyen en la manera como es leído el texto y en última instancia en la percepción ficcional de éste. En el caso del texto de García Márquez la distancia temporal entre la publicación original y el lector es directamente proporcional al aumento de la percepción ficticia del texto ya que el caso del naufrago real se va perdiendo en los registros noticiosos. Para el cuento de De la Borbolla no es tan significativa la distancia temporal como el estrato del lector. A estrato social más bajo corresponde una mayor credulidad del lector.

Como mencioné con anterioridad, los elementos textuales son los detonantes de las distintas lecturas por parte de los lectores que pueden derivar en una percepción errónea del estatuto ficcional. Mientras analizaba cada texto he refrendado la idea de que la magia de la literatura, ese impacto estético que tiene, la belleza de su arte; todo lo que es literatura inicia y se sostiene en el lenguaje. No hablo de un uso poco convencional de este, sino del artefacto lingüístico que se convierte en artefacto estético, por varios elementos, pero principalmente gracias a las posibilidades, casi infinitas, del lenguaje.

Los títulos y subtítulos de las entregas de “La verdad sobre mi aventura”, así como el prólogo y las ilustraciones de *Relato de un naufrago* son elementos paratextuales que inciden en una posible lectura ficcional errónea. Del mismo modo la tipografía presente en el título de la ucronía de Óscar de la Borbolla abona al disfraz de veracidad de “¡Volvió de la muerte!”. Genette menciona que los paratextos también pueden ser las actitudes y

comentarios del autor, incluso su posición en el canon literario; en el curso de esta investigación descubrí que, si bien en menor medida, los elementos paratextuales influyen en la manera en que se leen los textos literarios.

Los textos son igual de ficcionales, cada uno de ellos crea su mundo posible sustentado en el lenguaje. Sin embargo, este mundo tiene características propias que abonan a una incertidumbre. En *Relato de un naufrago* analicé y propuse la pertenencia a una categoría fantástica, siguiendo a Todorov. En el otro caso, en “¡Volvió de la muerte!”, no queda tan clara su pertenencia a esta categoría ya que se violan las reglas de este mundo al introducir un elemento tan sobrenatural como la resurrección en un contexto normal y ordinario. Me parece que el hecho cae en la categoría de lo insólito y eso abona a la incertidumbre. En la semiósfera actual encontramos muchas publicaciones que contienen casos insólitos, como las revistas pseudocientíficas, los tabloides o las revistas y periódicos amarillistas. El lector está ya habituado a estos textos y los considera, en su mayoría, como no verídicos. Sin embargo, hay una fuerte esperanza de que alguno de estos casos sea veraz. El texto de *De la Burbolla* usa este deseo como uno de los elementos para causar incertidumbre en el lector.

La discusión sobre el fenómeno ficcional en literatura está lejos de agotarse. Aún queda mucho por aportar a una teoría general de la ficción al servicio del análisis literario que enriquezca la teoría literaria en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética*. Trad. García Bacca. México: Editores Unidos Mexicanos, 2005.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós Studio, 1971.
- Bacon, Francis. *Novum organum*. Madrid: Fontanella, 1984.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Buhnova. México: Siglo XXI, 1982.
- Bal, Mieke. *Narratología, Introducción a la teoría de la narrativa*. Nueva York: Arco-libros, 1998.
- Barthes, Roland *et al.* *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- Bloom, H., y otros. *El canon literario*. Ed. Enric Sullà. Madrid: Arco-libros, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. México: Penguin Random House, 2014.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Celorio, Gustavo. «Cien años de soledad y la narrativa de lo real-maravilloso americano.» García Márquez, Gabriel. México: Alfaguara, 2007. 511.
- De la Borbolla, Óscar. *Asalto al infierno*. México: Grupo Patria Cultural, 2005.
- . *Instrucciones para destruir la realidad*. México: Grupo Patria Cultural, 2003.
- . *Manual de creación literaria*. México: Nueva Imagen: Grupo Patria Cultural, 2008.
- . *Ucronías*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- Doležel, Lubomír. *Estudios de poética y la teoría de la ficción*. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- . *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco-Libros, 1999.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 2002.
- Eichenbaum, Boris. «"Cómo está hecho el capote de Gogol".» Del Prado, Leopoldo La Rubia. *Gogol y su legado*. México: Plaza y Valdés, 2003. 50-62.
- Esnaurrizar Jurado, Ricardo. *Por las suaves arenas de los sueños : Óscar de la Borbolla, fabulador ucrónico*. México: Tesis de licenciatura UNAM, 2009.
- Even-Zohar, Itamar. «Sistemas culturales de consumo.» Dimic, Milan V. y et. al. *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco-Libros, 1999.
- García Márquez, Gabriel. *Relato de un naufrago*. Bogotá: Oveja Negra, 1970.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1997.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Gilard, Jacques. «Prólogo.» García Márquez, Gabriel. *Entre cachacos: obra periodística 2. (1954-1955)*. Ed. Jacques Gilard. México: Diana, 2010. 829.
- Hernández Belver, Manuel. *Psicología del arte y criterio estético*. Salamanca: Amarú Ediciones, 1989.
- Iglesias Santos, Montserrat. «La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios.» Dimic, Milan V, y otros. *Teoría de los Polisistemas*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco-Libros, 1999.
- López Austin, Alfredo. *Las razones del mito: la cosmovisión mesoamericana*. México: Era, 2015.

- Maestro, Jesús G. *El concepto de ficción en la literatura: desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*. Pontevedra: Mirabel, 2006.
- Martínez Rojas, Andrés Eloy. «La "otra guerra de los mundos" en México.» *El Universal* 7 de febrero de 2008: C-1.
- Maupassant, Guy de. «El objetivo del escritor.» *Teorías de los cuentistas*. Ed. Lauro Zavala. México: UNAM, 1995.
- Moreno, Daniel. «Prólogo.» Harriet Beecher Stowe, 1811-1896. *La cabaña del tío Tom*. México: Porrúa, 2002.
- Muñoz Figueroa, Jorge Antonio. *Solitarios y obedientes narradores. El solitario Atlántico de Jorge López Páez y La obediencia nocturna de Juan Vicente Melo: valoración crítica a partir de sus narradores*. . México: UNAM, 2009.
- Muñoz Molina, Antonio. «Algunas divagaciones sobre el oficio de la novela.» *Ponencia "Julio Cortázar"*. Guadalajara: FIL, 2015. 38 minutos.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. 10 a. ed. México: Siglo XXI, 2001.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Renouvier, Charles. *Ucronia : la utopía en la historia. Bosquejo histórico apócrifo del desenvolvimiento de la civilización europea, no tal como ha sido, sino tal como habría podido ser*. Trad. José Ferrater Mora. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2004.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. «La estética de la recepción.» *Ideas fundamentales de la Estética de la Recepción*. s.f. 50-64.
- Searle, John R. *Mente, lenguaje y sociedad. La filosofía en el mundo real*. Trad. Jesús Alborés Rey. Madrid: Alianza, 2001.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Suma de Letras: Santillana, 2005.
- Wellek, R. y A. Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- De la Borbolla, Óscar. *Entrevista de Elisabetta Garzia* Elisabetta Garzia. octubre de 2006. 58. Blog. <<http://oscardelaborbolla-estudios.blogspot.com/2009/08/entrevista-con-elisabetta-garzia-para.html>>.
- Fernández, Bernardo. «Yo no estoy aquí, Acerca de la distopía en la ciencia ficción anglosajona.» *Revista de la Universidad de México* (2018): 54-61. PDF. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/2a826bf0-9e83-4988-b0f5-2da63e906b88/yo-no-estoy-aqui>>.
- Herrscher, Roberto Miguel. *Periodismo narrativo*. Ed. Publicacions I Edicions De La Universitat de Barcelona. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012. PDF. 13 de 01 de 2019. <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/roberto_herrscher_cap1_b_0.pdf>.
- Llorente, José Antonio. «La era de la posverdad: realidad vs percepción.» *Revista Uno 27* (2017): 8-10. PDF. <https://www.revista-uno.com/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27.pdf>.
- Pozuelo Yvancos, José María. «Biblioteca Virtual Universal.» 2010. 28 de 10 de 2018. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/155242.pdf>>.
- Zarzalejos, Juan Antonio. «Comunicación, periodismo y "fact-checking".» *UNO 27* (2017): 11-13. PDF. <https://www.revista-uno.com/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27.pdf>.

ANEXO “ENTREVISTA A ÓSCAR DE LA BORBOLLA”²¹

Daniel Oviedo: Buenas tardes, Dr. De la Borbolla.

Óscar de la Borbolla: Daniel, muy bienvenido.

Daniel Oviedo: Muchísimas gracias por recibirnos.

Óscar de la Borbolla: Qué gusto que estés preparando una tesis donde estoy ahí como objeto de estudio.

Daniel Oviedo: Siempre me ha llamado mucho la atención su obra en general, los diferentes matices que ha tenido, los diferentes acercamientos que ha tenido a la literatura. La verdad es un honor estar aquí con usted.

Óscar de la Borbolla: Gracias.

Daniel Oviedo: Empecemos de lo general a lo particular, ¿Qué es la literatura?, ¿Cómo podríamos considerar a un texto literario o no?

Óscar de la Borbolla: Ahí hay un problemón terrible, yo conocí a Helena Beristáin, la autora del *Diccionario de retórica y poética*, fue maestra mía en la preparatoria cinco y conservamos una relación de amistad durante toda la vida hasta que murió y me decía alguna vez que la literatura no se podía definir porque cuando los críticos lograban encontrar algunas notas comunes y acuñaban una definición, inmediatamente, como era un arte viva, alguien salía e inventaba una cosa que desborraba la definición. Es muy difícil definir cualquiera de las manifestaciones artísticas porque justamente lo que las caracteriza es que están en un perpetuo cambio y unas revoluciones terribles. ¿Cómo metes en un concepto, por ejemplo, una obra totalmente carente de forma, de contenido, de mensaje

²¹ Disponible en <https://youtu.be/Mwg1nOUdSgI>

como cualquiera de las manifestaciones del dadaísmo o *Mafarka, el futurista* de Marinetti, cómo la puedes catalogar junto a una obra con una arquitectura formal perfecta como *La divina comedia* de Dante, meterlas como literatura a ambas en un concepto? No hay manera, de verdad. Es un problema. Si uno piensa, por ejemplo, en que se transmite un mensaje y ese mensaje lleva como adorno figuras retóricas y se casa uno con esa definición de pronto te encuentras literatura como la de Raymond Carver, este representante del realismo sucio norteamericano, el minimalismo, que escribe prácticamente con una sencillez casi periodística y sin embargo los dos en distinta manera de manifestarse son obras de arte, textos literarios. Yo pido perdón, pero me resulta muy difícil encontrar un concepto que zanje, no digamos la literatura de cualquier otra cosa, sino dentro de la propia literatura algo que pudiera servir como criterio para decir esta sí y esta no. Hay ahora una frontera que ha cultivado mucho el nuevo periodismo: Norman Mailer, Truman Capote, que eran textos de reportajes los que hacían, *A sangre fría* es un reportaje sin más, y sin embargo alcanza unos brillos maravillosos por la exploración que hacen de la psicología del personaje y... No sé pues, ¿qué es literatura? Ya no sé ni siquiera si puede agarrar y definirse como algo que cuente una historia porque hay un montón de literaturas que no cuentan historias, que son simple chisporroteo verbal como el *nouveau roman*, es muy difícil y ahora estamos presenciando unos fenómenos muy interesantes, por ejemplo, el surgimiento de este nuevo género que es la minificción. Es muy difícil distinguir un texto literario de minificción de un chiste o de un aforismo. En el fondo son muestras de algo que tiene que ver con la palabra. Pero a veces ni siquiera la palabra es exclusiva de la literatura porque estamos también presenciando el surgimiento de una nueva corriente que son las novelas gráficas.

Daniel Oviedo: Con respecto a la minificción, su minificción, la más corta que he leído en

la vida “¿y?”

Óscar de la Borbolla: Era la más corta.

Daniel Oviedo: Después me parece que hay otra que solo tiene signos.

Óscar de la Borbolla: No, Ignacio Monzón, que es un buen amigo, hizo una más breve, es la misma nada más que en bilingüe. Yo pongo signo de interrogación abierto, la “y” y luego se cierra y este nada más pone la “y” y mete nada más el cierre. Luego vino Guillermo Samperio, a quién quise mucho, era muy buen amigo mío Guillermo Samperio y el maldito puso como título “El fantasma” y debajo nada. ¡Ya! ¡Ganó! Ese ganó.

Daniel Oviedo: Muy interesante el tema de las minificciones, esa “Minibiografía del minicuento” muy buen texto.

Óscar de la Borbolla: Pues fue un trabajo que hice para Lauro Zavala y que creo que le atiné a algo, fíjate, a la elipsis que necesita la minificción y como la elipsis máxima es la de la muerte pues entonces el catálogo es el que está en los cementerios y ahí pongo unas muestras, unas inventadas y otras no.

Daniel Oviedo: Precisamente con esto de la invención, mi tesis está centrada en la ficción y la teoría de Lubomír Doležel sobre los mundos posibles y la manera de explicar la ficción dentro de la literatura. ¿Para usted qué es la ficción y cómo interviene la ficción en la literatura?

Óscar de la Borbolla: Mira, creo que toda literatura es de ficción, aunque sea la que parece más apegada a la realidad. En la novela histórica el autor elige acentuar ciertos aspectos de la biografía sabida de un personaje y en la recreación que hace de momentos de los que no puede haber testimonio porque son los momentos de vivencias personales que, ante los acontecimientos padece el personaje, son sacados de la manga, inventados por el autor. Yo creo que toda literatura es de ficción, en algunos casos es más notorio y sobre todo se suele

adscribir a la ficción las cosas que tienen que ver con la literatura fantástica, se piensa que más bien va por ahí. Hay una especie de estrategia que he notado y que he empleado mucho para que ese elemento sobrenatural que se incorpora dentro de un texto literario, para acreditarlo hace falta que eso excepcional suceda en un contexto completamente común y corriente. Que fue una estrategia que empleé para toda la saga de textos que escribí sobre ucronías. En “¡Volvió de la muerte!” que justamente te llama la atención a ti, que viene en tu tesis, lo único extraño que hay es que el tipo resucita treinta días después de muerto con todas las consecuencias de estar en un lote baldío ahí en la putrefacción. En “¡Volvió de la muerte!” lo único raro que pasa es que el tipo resucita, pero su vida está acentuada en las partes más comunes y corrientes. Cuando dice que tiene varios hijos y con buenas calificaciones, ese elemento de un realismo completamente tosco, burdo, clase mediero, miserable.

Daniel Oviedo: Entra a las rifas y lo único que se ha podido ganar son unas corbatas.

Óscar de la Borbolla: Sí, lo de las corbatas. Esos aspectos son pinceladas que te muestran un mundo muy común: El asombro de los médicos, la actitud del reportero que le provoca asco, la curiosidad malsana del médico que le hace una incisión en el muslo y se salen las larvas. O sea, todo está manejado como si de pronto metes en la realidad un elemento excepcional y todo lo demás se modifica. Ésa es la estrategia básica de la literatura fantástica. Lo puedes ver en Kafka. Por ejemplo, el texto de *La metamorfosis*. Es una familia vulgar, están esperando al novio y a los parientes del novio que van a pedir la mano de la hija de la familia, hermana del que se convierte en escarabajo y lo único que pasa es que aparece el hermano incómodamente ese día convertido en escarabajo y entonces la reacción es el ¿qué dirán? Esconderlo. Es un estorbo, una molestia.

Daniel Oviedo: Casi se ignora el hecho de que es un escarabajo.

Lo narrado, lo posible, lo real

Óscar de la Borbolla: Siempre que veas un texto de literatura fantástica vas a ver que lo que le da su validez al elemento sobrenatural son las reacciones comunes y corrientes de todo lo que lo rodea. Eso es así, aunque si ves *Cien años de soledad* ahí todo es raro, todo es raro. De todos modos, la conducta de los personajes, las envidias, las traiciones son del mundo de la realidad. Es lo que le da su sustento. Si enrareces todo el mundo se te cae la obra de las manos. Necesitas conservar un aspecto muy de acuerdo con la legalidad de la vida cotidiana normal para que entonces lo sobrenatural brille de una manera excepcional y sobre todo provoque un aspecto que es muy interesante que es que el lector crea que más que verosímil es veraz.

Daniel Oviedo: ¿Cómo cambiar? ¿Cómo hacer este disfraz de veracidad a la verosimilitud?

Óscar de la Borbolla: Ése es un trucazo verdaderamente excepcional. Cuando uno entra en un texto literario, tú lo debes de saber por la teoría de la recepción, uno tiene ciertas actitudes ante distintos tipos de mensaje. No es lo mismo cómo te dispones ante un periódico para leer las noticias que cómo te dispones ante un volumen de cuentos que sabes que son cuentos. En un caso, en el del cuentista, uno cuenta con la disposición del lector para dejarse engañar y ni siquiera poner en entredicho lo que va a leer. Hay que ser muy torpe para romper la verosimilitud, basta con que uno conserve la consistencia, no cometa contradicciones internas para que el texto parezca correcto y uno se deja conducir y se presta a eso porque de lo que se trata es de prestarse a un sueño que el otro te fabricó. Así nos predisponemos ante esa literatura. Ante la historia o ante el periodismo, uno va con la intención de informarse, concede que lo que está publicado tiene validez. Entonces, más bien lo que se produce ahí es una especie como de convencimiento de la veracidad del texto. El historiador te cuenta, el científico te cuenta, el periodista te cuenta y tú confías en que el otro lo está haciendo de buena fe y entonces te dispones más bien a aprender, a

aceptar que eso es cierto. Lo que sucede con las ucronías de la que forma parte el “¡Volvió de la muerte!”, es que valiéndome de los géneros del periodismo: el reportaje, la entrevista, el artículo de fondo; le meto los contenidos de la literatura. Provoco un texto híbrido en el que, tramposamente, intento pasar como veraces cosas completamente de ficción y con un elemento más. Aparece en un medio masivo y en un espacio, en un contexto, en donde normalmente lo que se comentan son noticias reales.

Daniel Oviedo: En el periódico. Aun cuando tienen la palabra “ucronía”, “éste es un texto ucronico”. Siempre les pone ahí la palabra...

Óscar de la Borbolla: Es una palabra griega cuyo significado nadie conoce.

Daniel Oviedo: Las pasa uno de largo a la hora de la lectura.

Óscar de la Borbolla: Esos textos de las ucronías los llevé al radio, tuve un programa de cien episodios en Radio Educación que se llamaba “Ucronías radiofónicas” y luego todavía me fui al Canal 40 a la sección de noticias del mediodía con ucronías televisivas y en todos los medios siguió funcionando. Tenían el mismo efecto, claro, mi formato era un medio informativo. Lo que descubrí es que el impacto que provocaba la nota era tanto más alto cuando yo reunía dos condiciones: que yo no era el principal informador de la noticia sino que me había enterado por otros periodistas, entonces yo simplemente triangulaba la información, cuando me valía de este truco, es decir, “no es que yo lo atestigüé sino que fue publicado en otro medio”, eso le metía un impacto mucho más elevado a la reacción del público de creer que lo que estaba leyendo era verdad. Y el otro elemento, que es muy simpático, es cuando me fingía viejo y enfermo. Si yo lograba colar en el texto algún malestar por mi estado de salud o mi edad, la gente caía redondita. Y un último, que se me estaba pasando, si yo metía un factor de desconfianza y aseguraba que lo que yo decía no le convenía a alguien y seguramente iba a ver una conjura en contra del texto, o sea metía la

cizaña, era infalible. Resultados garantizados. Hubo una muy simpática que provocó también un escándalo. No tan alto como el “¡Volvió de la muerte!” que provocó una concentración de locos en la Cruz Roja de Polanco, estuvieron a punto de meterme a la cárcel porque los paramédicos tenían que contener a mis lectores en lugar de estar atendiendo a los atropellados. Yo no sabía que se iba a provocar ese relajo, pero afortunadamente no pasó a mayores. Pero una vez publiqué una cosa completamente delirante, pero completamente delirante, esto lo puedes encontrar en internet, se llama “Los males del Castellano”, publico la nota en la que entrevisto a un médico patógeno que ha descubierto que la pronunciación castiza del español produce cáncer en la lengua. Esa nota fue republicada por el periódico El País y fue contra criticada por un académico de la lengua. Lo cual me llenó de regocijo porque el tipo estaba indignado, como no hubo respuesta, yo ni me enteré porque en aquellos tiempos no era tan fácil. Me vine a enterar porque Eulalio Ferrer, el cervantista más importante que hubo en México, el dueño de Publicidad Ferrer, un tipo cultísimo que tenía a su cargo el Cervantino. A través de él, me localizaron a mí porque no habían podido localizar a mi médico patógeno. Don Eulalio quería que lo pusiera en contacto con este tipo que estaba difamando al Castellano para que desmintiera la cosa o por lo menos hubiera un debate en el que se aclarara esta cosa atroz y me invitó a desayunar a un restaurant de lujo y ahí a la mitad le dije “perdone, pero es una ucronía”, entonces el tipo tuvo una reacción muy interesante porque, tosió así como diciendo, “eh, ya me lo temía”. Eran cosas muy divertidas y te digo que tenían que ver con un manejo muy maquiavélico de la consistencia del texto, de esta triangulación de la noticia, del fingirme débil y del meter cizaña. Con estos ingredientes lo que lograba era dar el paso de la verosimilitud a la veracidad.

Daniel Oviedo: El sótano satánico: “cómo algunos periodistas irresponsables han dado a

conocer”

Óscar de la Borbolla: Exacto, ahí estaba triangulado.

Daniel Oviedo: Ahí estaba la triangulación. Y también en el mismo texto, en “¡Volvió de la muerte!” dice “cómo usted ya sabe”, “como en otras ocasiones el mismo implicado no ha querido dar a conocer su nombre”

Óscar de la Borbolla: Eran recursos tramposos y te digo que tienen muchos antecedentes, muchos consecuentes. Por los mismos años, un escritor puertorriqueño de apellido Nieves, tiene una página que se llama Seva en el internet, publicó en un periódico dominical un texto que se llama “Seva”, Seva se lo inventó como el nombre de un pueblito de Puerto Rico que estuvo en contra de la anexión de ese país a los Estados Unidos. Salió el texto bajo el título de “cuento” en un suplemento dominical donde se publicaban cuentos y provocó un efecto extraordinario en Puerto Rico. Al día siguiente las bases militares estadounidenses que están en Puerto Rico amanecieron con un montón de banderas exigiendo justicia por el pueblo de Seva. Hubo manifestaciones, marchas.

Daniel Oviedo: El efecto de la ficción en la realidad.

Óscar de la Borbolla: ¿Sabes qué pasa? Yo me imagino que el espíritu bolivariano de independencia de Latinoamérica respecto a los Estados Unidos debe de ser en el inconsciente colectivo de los puertorriqueños una especie de vergüenza que se hayan entregado voluntariamente y sin objeción, entonces cuando vieron que había habido alguien que había sido mártir les resultaba más fácil admitir su condición, sentir menos vergüenza y por eso fue la reacción.

Daniel Oviedo: Este público determinado reaccionó de esta manera por toda la idiosincrasia que tiene este pueblo.

Óscar de la Borbolla: Sí, te lo digo porque lo he pensado mucho. La nota ucrónica que más

impacto tuvo fue la de “El sótano del Templo Mayor”. El suponer que debajo de la Catedral está el Templo Mayor y debajo del Templo Mayor otra cultura de una antigüedad estrafalaria de dieciocho mil años tuvo un impacto terrible, ahí sí fueron, pero centenares de personas a querer ver el sótano y lo que pasa es que hay algo como imantado en la zona céntrica de la Ciudad de México, justamente en el Zócalo. Ahí han sucedido todas las cosas más importantes, incluso me atrevería a decir que el inconsciente colectivo del que habla Jung que hace que emerjan cosas atávicas que vienen por la memoria genética. Yo creo que le toqué un timbre a la idiosincrasia del mexicano. En el '85 un montón de gente corría encuerada hacia el Zócalo, después del temblor y nadie se explicaba para qué iban al Zócalo. Lo que pasa es que ése es un centro ceremonial que algo tiene de raigambre histórica y cuando ahí puse en el fondo un templo satánico le pegué al inconsciente colectivo, porqué fue una de las ucronías que más impacto tuvo. ¡Fue una escandalera! Me tuvo que desmentir el Fedatario del Haber Histórico Cultural de México, y cuando me desmintió, yo ya malicioso como era para ese entonces dije que lamentaba mucho que a través mío se hubiera comunicado esta noticia y que no le había podido responder oportunamente porque estaba viejo y enfermo. Y esta polémica que se dio en el foro del Excelsior, que era donde aparecían las cartas al director, pues sirvió para que el asunto retoñara con una virulencia todavía peor.

Daniel Oviedo: Cuando hablamos por teléfono, me comentaba que las ucronías eran los antecedentes de lo que ahora estamos viviendo con la posverdad. ¿Qué es la posverdad? ¿Cómo es este fenómeno y cómo impacta en la vida de los gobiernos y de la política?

Óscar de la Borbolla: Yo escribí estos textos entre el '87 y el '97. Más o menos me eché diez años. Tenía la columna semanal en El Excelsior, en la sección editorial. Tenía también una columna semanal en las Últimas Noticias, que era un periódico más de la misma casa

de Excelsior. Publicaba mensualmente un ucronario en la revista Plural. En ese entonces también metía mensualmente una nota erótica en *Playboy*. Y, por si fuera poco, sacaba en la revista Mundo de vez en cuando ucronías. Eran épocas de mucha hambre tenía que escribir hasta por los codos y como había tenido mucho éxito este asunto lo metí por todas partes, llegó a acreditarse mucho y luego en cada periódico contrataron a algún ucrónico porque era un factor de divertimento que todo el mundo quiso sacarle jugo. Se me gastó el recurso luego de diez años. Te digo que lo llevé a la radio y lo llevé a la tele y ya me hartó, lo abandoné. Pero eran épocas en las que la principal manera de informarse era la televisión, el radio, la prensa; en ese orden. Se presenta un fenómeno con el auge del internet, en que la prensa, la radio y la tele; todo el mundo pone su Twitter o su Facebook porque el verdadero sitio de comunicación es la internet. Cambiamos de escenario. Mientras que en los medios tradicionales hay una estructura vertical de consejo de redacción que decide qué se publica y qué no, en la internet hay una horizontalidad total en que todos los que meten su texto tienen la misma oportunidad de ser leídos que los demás. El recurrir a falsear algo y sobre todo con cosas muy próximas a la realidad pues, provoca expectativa, escándalo; y es una manera de granjearse seguidores. Cuando lo descubre el primer idiota, lo imitan los demás y de pronto se presenta un fenómeno a nivel ya global y hasta le tienen que poner la palabra posverdad para conceptualizar ese fenómeno y hay un tráfico de desinformación terrible acompañado por un elemento muy curioso. Como uno está en la intimidad de su casa sin cobrar una plena consciencia de que el internet es un balcón al resto del mundo, uno ahí se confía. Uno cree que está hablando nada más con sus amigos próximos en una intimidad muy íntima y por eso es que aparecen tantas notas imbéciles como “lo que estoy desayunando”, “la chela que me tomé con mi cuate”. Son cosas de una impudicia, si pudieran tener un poquito de criterio no estarían ventilando esas intimidades tan

insignificantes. Está ese fenómeno de sentirse sin estar siendo observado por el público y además se está dando un, cómo llamarlo, un nivel intelectual como de seres descerebrados que se conmueven por las cosas más insignificantes. La edad mental de los cibernautas se me hace que anda como por los once o diez años. Son de una bobalicones, de una inocencia; por ejemplo: Los circos antes tenían animales para hacer sus funciones y sus espectáculos y alguien dijo “¡Ay! ¡Pobrecitos animales!”. Esos canallas del Partido Verde Ecologista que siempre han sido unos sátrapas lo agarraron como bandera porque descubrieron que era una forma de atraer jóvenes incautos. Lo llevaron como ley y fue aplaudido por las redes sociales. “¡Ay! ¡Qué bueno que los animalitos no sufran!” Bueno, jodieron a los circos, dejaron sin empleo a los cirqueros y como los animales estos ya estaban acostumbrados a vivir en contubernio con los seres humanos, mantenidos porque no podían ser regresados a sus ámbitos naturales porque no tenían la costumbre de sobrevivir. ¿Qué se hizo con todos los elefantes y tigres y leones que antes eran de quien dependían las empresas circenses? Pues los tuvieron que sacrificar. No haber pensado con madurez lo que representaba esta tradición sino simplemente: “¡Ay! ¡Pobrecitos animales!” Con esa mentalidad entre cursi y ñoña te da una pista del cacumen promedio de las redes sociales. Y hoy están a la orden del día los linchamientos, eh. Se agarran a cualquiera por cualquier motivo y lo despedazan y siempre por alguna cosa que tiene que ver con la ñoñez. En un clima como este, meter información tendenciosa a través de robots que multiplican una desinformación para beneficiar a esta faceta política o a aquella otra pues es un negociazo buenísimo. Entonces se está dando este fenómeno de la posverdad que es la manipulación de un público de por sí imbecil. No hay mucha vuelta. Cuando yo hacía las ucronías, el reto no era decir si había habido cien mil personas en el Zócalo, hubo diez mil solamente o hubo dos millones de personas porque no se trataba de jugar con elementos

muy próximos a la realidad. Todas mis notas ucrónicas eran delirantes, eran cosas demenciales, inconcebibles, imposibles de creer y no obstante se las creían, pero siempre había el esfuerzo por incorporar un elemento muy sobrenatural. Si revisas más o menos el catálogo de las cosas que puse: una estación telepática que transmitía no a las ondas hertzianas sino a las ondas telepáticas, una nueva ciencia que se llamaba la lunarología.

Daniel Oviedo: La convocatoria para los suicidas: “Envíese usted muerto.”

Óscar de la Borbolla: Todo era delirante, no era simplemente la falsificación de la realidad, la deformación de la realidad que además eso lo hacían mis colegas de página. Ellos sí traicionaban según su ideología o el embute (el chayote) las notas. No, yo mentía, pero grandotamente pues, de a de veras.

Daniel Oviedo: En “¡Volvió de la muerte!” Tiene otro texto hablando de la muerte, donde personifica a la muerte, me parece que es el “Monólogo de la muerte”, también el “Manifiesto ucrónico” donde dice que está prohibido morir. ¿Hay alguna manera de vencer a la muerte?

Óscar de la Borbolla: La única que hemos inventado es la escritura. Lo único que ha logrado hacer que las cosas perduren no son ni los monumentos que se arruinan sino la escritura. Cuando uno escribe sabe que aquello que va a poner fijo, por escrito tiene algún valor porque si lo confía uno a la memoria o a la palabra oral se lo lleva el viento como dice el dicho. El que escribe tiene la conciencia de lo que va a dejar por escrito es importante. Sabe también que si no lo deja escrito se va a perder. La invención de la escritura supone en los primeros que la fraguaron una conciencia de la finitud de la vida y una jerarquía de las cosas, de esas que sí valen la pena, sobrevivan a la muerte. Desde entonces hasta la fecha, todo lo que se ha considerado valioso ha pasado por algún texto de fijación, por algún lenguaje que finalmente queda ahí. Hay un discurso que se mantiene en lo firme. La

escritura es de por sí un antídoto contra la muerte. O mejor aún, el mejor de los que hemos inventado porque como cuando uno lee un texto antiguo lo decodifica de acuerdo con sus referentes actuales, uno nunca puede entender realmente lo que el texto en su contexto quiso decir. Los referentes se oscurecen, o sea que ni la escritura vence a la muerte, pero es nuestro mejor intento. Es nuestra piedra filosofal, pues.

Daniel Oviedo: Sí, hay textos que no llegan a transmitir lo que en su momento y con todo este contexto tenían.

Óscar de la Borbolla: Te lo pongo con un ejemplo muy sencillo, en *El diálogo del Fedón*, ese momento en el que está escenificado el instante en el que Sócrates toma la cicuta, cuando está ya sintiendo que se le van entumeciendo los pies, las piernas y cuando llega al diafragma se para el corazón y así se muere uno de cicuta, ahí lo describe. En el último instante les dice a sus compañeros que están ahí reunidos llorosos porque se va a morir: “Ah, no se les olvidé sacrificar un gallo a Esculapio” y se muere. Nosotros lo leemos y... Y además dicen los eruditos que ahí está la prueba de la ironía socrática. Hay que entender lo que Esculapio significaba, era el padre de la salud que Sócrates pensaba que la vida era una enfermedad y que ahora que se moría por fin se iba a curar y por eso había que sacrificarle un gallo a Esculapio. Cuando uno no tiene el referente te pasa con los chistes, los lees, pero ya no sabes a que se refiere.