UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Semántica ficcional y concepciones del tiempo: mundos y paradigmas temporales en la narrativa de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Luisa Hernández García

Directores

Fernando Ángel Moreno Serrano
Ángel García Galiano

Madrid

© María Luisa Hernández García, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Semántica ficcional y concepciones del tiempo: mundos y paradigmas temporales en la narrativa de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR

María Luisa Hernández García

DIRIGIDA POR

Fernando Ángel Moreno Serrano

Ángel García Galiano

Madrid, 2021

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Semántica ficcional y concepciones del tiempo: mundos y paradigmas temporales en la narrativa de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Luisa Hernández García

DIRECTORES

Ángel García Galiano y Fernando Ángel Moreno Serrano

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Semántica ficcional y concepciones del tiempo: mundos y paradigmas temporales en la narrativa de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR

María Luisa Hernández García

DIRIGIDA POR

Fernando Ángel Moreno Serrano

Ángel García Galiano

Madrid, 2021

"Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno"

(Jorge Luis Borges, "La dicha" v.31, *Poesía completa*: 549)

"Cuando la fantasía es auténtica, no hay nada más real"

(Ursula K. Le Guin, *El idioma de la noche*: 96)

A Graciela Reyes, amiga a través del Atlántico, cuya tenaz dedicación docente e investigadora constituye un estimulante ejemplo, y que tiempo atrás me animaba a continuar el doctorado.

A la memoria de José Antonio Mayoral, en cuyas clases descubrí con fascinación hace muchos años la teoría de la literatura.

Con mi agradecimiento más profundo por su aliento y orientación, a mis directores de tesis, Ángel García Galiano y Fernando Ángel Moreno Serrano.

A las profesoras y profesores del Máster y el Doctorado de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid, especialmente a Antonio Garrido Domínguez, Eugenia Popeanga, Aurora Conde, Juan Varela-Portas, Carmen Méndez, Pilar Andrade, Arno Gimber, Lourdes Carriedo, Javier Fernández Vallina, Carmen Gómez, Ignacio González Díez, Juan González Echeverría, Luis Martínez-Falero, Asunción López-Varela, José Manuel Lucía Megías, Amelia Sanz Cabrerizo, Miriam Llamas, Aída Fernández Bueno y Marta Fernández Bueno, que con sus clases y conferencias han alumbrado el horizonte de esta investigación.

A mis demás amigas y amigos, y a mi familia, sin cuyo afecto y apoyo no hubiera podido fraguar este proyecto.

ÍNDICE

Página

Citas iniciales 5

Dedicatoria y agradecimientos 7

Índice general 9

Índice de ilustraciones 16

INTRODUCCIÓN

1. Introducción

1.1. Introducción 21

1.2. Objetivos 23

1.3. Metodología 24

PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEÓRICOS

2. Creación de mundos narrativos desde la semántica y la pragmática literarias …….29

2.1. La semántica ficcional de Lubomír Doležel 30

2.1.1. Ontología 30

2.1.2. Estructura 33

2.1.3. Macroestructura extensional 34

2.1.3.1. Restricciones aléticas 35

2.1.3.2. Restricciones deónticas 35

2.1.3.3. Restricciones epistémicas 36

2.1.3.4. Restricciones axiológicas 36

2.1.3.5. Tensiones modales 37

2.1.4. Macroestructuras y microestructuras. Correspondencias con otras teorías 38

2.1.5. Macroestructura intensional 39

2.1.5.1. Autentificación 40

2.1.5.2. Densidad 42

2.1.6. Intertextualidad y transducción 44

2.1.7. Resumen 46

2.2. Tipologías de los mundos ficcionales 49

2.2.1. Según la densidad de su textura 49

2.2.2. Mundos dentro de mundos 55

2.3. Clasificación de los géneros narrativos 59

2.3.1. Ficción realista 60

2.3.2. Ficción realista histórica 61

2.3.3. Ficción maravillosa 61

2.3.4. Ficción prospectiva 62

2.3.5. Ficción prospectiva cienciaficcional 63

2.3.6. Ficción prospectiva social (distopías, utopías, ucronías) 64

2.3.7. Ficción fantástica 67

2.3.8. Ficción enajenada 72

2.3.9. Ficción liminar 74

2.3.10. Ficción de terror 75

2.3.11. Autoficción 76

2.3.12. Más géneros 79

2.3.13. Resumen 80

3. Una breve incursión en la historia de las concepciones del tiempo …….81

3.1. Una pregunta permanente de la filosofía 82

3.1.1. El tiempo en los pensamientos chino y japonés 82

3.1.2. El tiempo en el pensamiento hindú 91

3.1.3. El tiempo en el pensamiento bantú 94

3.1.4. El tiempo en el pensamiento griego 97

3.1.5. El tiempo en el pensamiento judío 105

3.1.6. El tiempo en el pensamiento cristiano 107

3.1.7. El tiempo en el pensamiento musulmán 111

3.1.8. El paso del tiempo medieval al moderno 115

3.1.9. Principales definiciones del tiempo en las Edades Moderna y Contemporánea 118

3.1.10. Resumen 121

3.2. Donde física y filosofía se funden 123

3.3. La mirada posmoderna sobre el tiempo y la memoria 128

4. El uso del tiempo en la narrativa

4.1 Un elemento imprescindible 132

4.2. En el ámbito intensional 133

4.3. En el ámbito extensional 140

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE OBRAS LITERARIAS

5. Ursula K. Le Guin: tiempos enfrentados

5.1. Sobre Ursula K. Le Guin 151

5.2. Mundos y paradigmas temporales en su narrativa 157

5.2.1. Tiempo alterado versus fluir armónico en *El torno del cielo* 160

5.2.1.1. Introducción 160

5.2.1.2. Resumen 161

5.2.1.3. Postura autoral 171

5.2.1.4. Adaptaciones 172

5.2.1.5. Estructura 174

5.2.1.6. Clímax 175

5.2.1.7. Paradigmas temporales 175

5.2.1.8. Mundos ficcionales.....177

5.2.1.9. Conclusión 178

5.2.2. El tiempo en zigzag en *El nombre del mundo es bosque* 179

5.2.2.1. Introducción 179

5.2.2.2. Preliminares 181

5.2.2.3. Resumen 181

5.2.2.4. Adaptación 184

5.2.2.5. Estructura 184

5.2.2.6. Clímax 185

5.2.2.7. Paradigmas temporales 186

5.2.2.8. Mundos ficcionales 188

5.2.2.9. Conclusión 190

6. Kurt Vonnegut: Repetición y fragmentación del tiempo

6.1. Sobre Kurt Vonnegut 195

6.2. Mundos y paradigmas temporales en su narrativa 199

6.2.1. El inamovible día de la marmota en *Cronomoto* 201

6.2.2. Escribir después del horror o el tiempo dislocado en *Matadero Cinco* 206

6.2.2.1. Introducción 206

6.2.2.2. Preliminares 208

6.2.2.3. Estructura 211

6.2.2.4. Adaptación 215

6.2.2.5. Estrategias 216

6.2.2.5.1. Antibelicismo 216

6.2.2.5.2. Crítica social 217

6.2.2.5.3. Actitud positiva 218

6.2.2.5.4. Concepción del tiempo 219

6.2.2.5.5. Intratextos e intertextos 221

6.2.2.6. Clímax 223

6.2.2.7. Mundos ficcionales 224

6.2.2.8. Paradigmas temporales 225

6.2.2.9. Conclusión 226

7. Juan Gómez Bárcena: Del tiempo detenido a la cinta de Moebius

7.1. Sobre Juan Gómez Bárcena 229

7.2. Mundos y paradigmas temporales en su narrativa 233

7.2.1. Tiempos varios en *Los que duermen* 234

7.2.2. Tiempo que pasa y tiempo lleno en *El cielo de Lima* 245

7.2.3. Tiempo detenido y reversión del tiempo en *Kanada* 250

7.2.3.1. Introducción 250

7.2.3.2. Resumen 251

7.2.3.3. Estructura 265

7.2.3.4. Clímax 267

7.2.3.5. Mundos ficcionales 267

7.2.3.6. Paradigmas temporales 270

7.2.3.7. Conclusión 274

7.2.3. El tiempo acelerado en *Ni siquiera los muertos* 275

7.2.4.1. Introducción 275

7.2.4.2. Resumen 276

7.2.4.3. Estructura 291

7.2.4.4. Clímax 293

7.2.4.5. Paradigmas temporales 294

7.2.4.6. Mundos ficcionales 295

7.2.4.7. Conclusión 297

CONCLUSIONES

8. Conclusiones y perspectivas de futuro

8.1. Conclusiones 303

8.2. Perspectivas de futuro 311

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias 317

Fuentes secundarias 337

ANEXOS

Anexo I: Una interpretación diferente sobre una cuestión planteada por Eco a propósito de la ilogicidad de *Un drame bien parisien* de Alphonse Allais ...……..….357

Anexo II: Esquema de clasificación de los géneros narrativos siguiendo la semántica ficcional de Doležel ……..361

Anexo III: Fluir del tiempo en *El libro de las mutaciones* …….……..363

RESÚMENES

Resumen 369

Palabras clave 371

Abstract 372

Key Words 374

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Sistemas modales 34

Figura 2: Correspondencias entre teorías filosóficas, lingüísticas y literarias 39

Figura 3: Reutilización de mundos ficcionales 46

Figura 4: Estructura de los mundos ficcionales 48

Figura 5: Esquema simplificado 48

Figura 6: Clasificación según la densidad de la textura 52

Figura 7: Mundos dentro de mundos 56

Figura 8: Tipos de ficción narrativa 60

Figura 9: Correspondencias en las definiciones de mundos 75

Figura 10: Clasificación de los géneros narrativos[1] 80

Figura 11: Orden de la alternacia de enfoques en *El torno del cielo* 174

Figura 12: Paradigmas temporales en *El torno del cielo* 176

Figura 13: Mundos ficcionales en *El torno del cielo* 177

Figura 14: Concepciones del tiempo 180

Figura 15: Orden de la alternacia de enfoques en *El nombre del mundo es bosque* 185

Figura 16: Evolución del tiempo en Selver 187

Figura 17: Paradigmas temporales en *El nombre del mundo es bosque* 188

Figura 18: Mundos ficcionales en *El nombre del mundo es bosque* 189

Figura 19: Mundos ficcionales en *Cronomoto* 202

Figura 20: Paradigmas temporales en *Cronomoto* 205

Figura 21: *Matadero Cinco*: Espacios temporales en orden cronológico 213

Figura 22 Orden de los espacios temporales en la novela *Matadero Cinco* 214

[1] Cfr. ampliación en formato apaisado en el Anexo II.

Figura 23: Mundos ficcionales en *Matadero Cinco* 225

Figura 24: Clasificaciones genéricas y paradigmas temporales en *Los que duermen* ..244

Figura 25: Paradigmas temporales en *El cielo de Lima* 248

Figura 26: Mundos ficcionales en *El cielo de Lima* 249

Figura 27: Mundos ficcionales en *Kanada* 270

Figura 28: Paradigmas temporales en *Kanada* 273

Figura 29: Paradigmas temporales en *Ni siquiera los muertos* 295

Figura 30: Mundos ficcionales en *Ni siquiera los muertos* 296

INTRODUCCIÓN

1.1. Introducción.

Tras muchos años trabajando en administración, tuve la oportunidad de jubilarme para retomar la vocación investigadora que alentó fuertemente mi vida durante el tiempo en que simultaneé mis estudios en la Universidad Complutense con el diario quehacer en las oficinas de una fábrica, desde la que pasé luego a la Administración del Estado, siempre volcada en las tareas que me correspondían y emprendiendo actividades para mejorarlas, pero añorando no haberme dedicado a la indagación y transmisión del conocimiento en áreas como el lenguaje, la literatura y la filosofía, cuya atracción se ha mantenido vigente en mi ánimo desde que finalicé mi licenciatura en Literatura Hispánica allá por 1979.

Arribé así al Máster de Estudios Literarios y durante dos cursos asistí ilusionadamente al desplegarse ante mí de los desarrollos experimentados por la teoría de la literatura durante los últimos treinta y cinco años, gracias sobre todo a asignaturas como *Teoría y estructura del lenguaje literario*, *Transgresión y transformación de los géneros literarios*, *La literatura sin atributos*, *Corrientes y tendencias en la literatura y las artes europeas*, *Nuevas tecnologías y sus aplicaciones en los estudios literarios*… y tantas otras que me han aportado la visión de los sucesivos paradigmas y de los términos actuales del debate.

En este sentido, ha sido fascinante descubrir el abismo al que se asoma el sujeto posmoderno, atisbar la complejidad de los imaginarios colectivos, adentrarme en las vicisitudes del análisis estructuralista, que aunque sobrepasado por las tendencias actuales sigue vigente en muchos puntos, conocer nuevas formas de relato y analizar los

mecanismos de transmisión y canonización de los textos y su relación con lo visual y otras modalidades del arte, así como algunos de los planteamientos de la literatura comparada.

A lo largo de esta andadura me ha intrigado especialmente el tratamiento que se hace del tiempo en las obras literarias como elemento configurador de sus particulares mundos narrativos y a ese tema dedico estas tesis, no sin antes indagar en una teoría literaria en que sustentar mi investigación, la de la semántica ficcional de Lubomír Doležel, en la que encuentro fundamento para definir los diferentes mundos narrativos, aportando mis propios puntos de vista al respecto.

En la segunda parte de este trabajo abordo la obra de tres autores: Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena, delimitando sus mundos narrativos y analizando los paradigmas temporales de algunas de sus novelas y relatos cuyas particulares características los hacen representativos de las concepciones del tiempo presentes en nuestro imaginario posmoderno.

1.2. Objetivos.

En esta tesis persigo tres metas, que se entrelazan en un triple objetivo:

- ✓ Mostrar la validez y fecundidad de la semántica ficcional de Lubomír Doležel como marco explicativo y como método de análisis de obras literarias.

- ✓ Comprobar el uso del tiempo y el papel esencial que pueden jugar sus concepciones en la configuración de mundos ficcionales.

- ✓ Poner de manifiesto cómo Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena han sabido expresar en sus obras narrativas por medio de paradigmas temporales las inquietudes del mundo en que vivimos.

1.3. Metodología

Para esta investigación me he basado fundamentalmente en la semántica ficcional de Doležel, presentada en su obra *Heterocósmica*, completando el marco de indagación con los planteamientos de otros autores como Eco, Iser, Pavel, Ryan, Harshaw, Bajtín, Pozuelo Yvancos, Garrido Domínguez, Ávila y Popeanga, prestando una particular atención a la teoría narratológica de Genette; así como a las de Moreno Serrano, Todorov, Roas, Campra y Alazraki, en lo referente a la configuración y definición de los mundos narrativos fantásticos, maravillosos y de ciencia ficción.

Para el estudio de las concepciones del tiempo, puntal indispensable en este trabajo, he recurrido en primer lugar a obras de referencia como la antología de ensayos editada por Ricoeur en *Las culturas y el tiempo*, el *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora, *La filosofía en el siglo XIX* de Belaval, la *Historia de la filosofía* de Martínez Marzoa, y estudios como el de Eliade sobre el tiempo mítico o el de Le Goff sobre el medievo, así como los de Billeter, Jullian, Herrigel, A. Cheng, F. Cheng y Lanzaco sobre culturas orientales, a fin de adquirir una panorámica sobre la materia; así como a la lectura directa de los propios filósofos, desde la antigüedad a la Escuela de Fráncfort; pasando luego a obras de divulgación sobre física y cosmología, como las de Thorne, Green, Bohm, Gott, Muller, Rovelli, Ruiz-Lapuente o Canales; y culminando con las referentes a la concepción temporal posmoderna de Jameson, para cuyo marco sociológico he tenido en cuenta también los estudios sobre posmodernidad de Calinescu, Ceserani, Foster, Hart, Lyotard, McHale y Vattimo, y los planteamientos de filósofos como Deleuze, Derrida, Foucault, Butler, Rorty, e historiadores como Hayden White.

Para el análisis del uso del tiempo en la narrativa, he consultado los estudios efectuados por Genette, Bajtín, Gullón, Pozuelo Yvancos y Popeanga, entre otros, así como los de Fernández Gonzalo, Wittenberg y Kaku en relación con la plasmación literaria de los desplazamientos en el tiempo; y procedido a la lectura de autores imprescindibles en esta materia, como Dostoievski o García Márquez, entre los que no han podido faltar Borges ni Cortázar.

Finalmente, he leído todos los libros a mi alcance de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena, así como diversos trabajos sobre ellos, a fin de establecer el contexto de su obra y poder llevar a cabo solventemente los análisis que me planteo efectuar en la segunda parte de este trabajo aplicando los conocimientos y herramientas afinados en la primera parte del mismo.

PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEÓRICOS

2. Creación de mundos narrativos desde la semántica y la pragmática literarias.

Presento en el primer apartado de esta sección inicial del trabajo un resumen de la semántica ficcional de Lubomír Doležel, en la que voy a basar mis análisis posteriores.

En un segundo apartado sigo indagando en su teoría, con un desarrollo propio referente a la tipificación de los mundos ficcionales desde el punto de vista de la densidad de su macroestructura intensional, y considerando posteriormente la imbricación de unos mundos dentro de otros.

Continúo, en un tercero, con la formulación de una propuesta de clasificación de los mundos narrativos basada en su macroestructura extensional (modalidades, dominios, escenario temporal) y en algunas de sus microestructuras (tipo y actitud del narrador y de las personas ficcionales), aportando nuevas definiciones de los géneros desde el punto de vista de la semántica ficcional e incluyendo las categorías de ficción enajenada y ficción liminar.

2.1. La semántica ficcional de Lubomír Doležel.

Este trabajo se basa fundamentalmente en la teoría de la ficción propuesta por Lubomír Doležel (*Heterocósmica: ficción y mundos posibles*), cuyo núcleo es una semántica ficcional inserta en el marco de la pragmática literaria.

Puesto que voy a utilizar sus categorías la resumo a continuación en sus principales rasgos, a fin de dejar bien definidos tanto el léxico como los conceptos empleados proporcionando de ese modo el adecuado contexto a mi investigación.

2.1.1. Ontología.

El modelo de la semántica ficcional asume la narratología como parte integrante de su estructura. En él, aunque se considera necesario tener en cuenta el mundo real como punto de comparación para determinar las restricciones que rigen la construcción de un mundo ficcional así como los elementos que lo componen y la dinámica de las tramas desarrolladas, el mundo de ficción resultante mantiene su propio horizonte ontológico y su autonomía organizativa.

Doležel (*Heterocósmica: ficción y mundos posibles*: 11-54) rebate los postulados de Russell (*Introduction to Mathematical Philosophy*), acerca de que los términos ficcionales están vacíos, y los de Frege (*Sobre el sentido y la denotación*), para quien carecen de referencia; así como los puntos de vista de Riffaterre (*Fictional Truth*) -que basándose en Saussure (*Curso de lingüística general*) afirma que son términos autorreferenciales que se denotan a sí mismos- y de Searle (*Actos de habla: ensayo de*

filosofía del lenguaje), para quien tienen una referencia simulada; y la práctica interpretativa mimética que va de Aristóteles (*Sobre la interpretación*) a Auerbach (*Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*) y, más recientemente, Martínez-Bonati ("El acto de escribir ficciones"), en la que se considera que son imitaciones de entidades reales. Doležel, por el contrario, basándose en la semántica lógica de Kripke (*El nombrar y la necesidad*), defiende que los términos ficcionales pertenecen a mundos posibles en los cuales hallan su referencia.

Adopta así un modelo de mundos múltiples, basado en la teoría de los mundos posibles[2], en el que se definen los de la ficción como objetos semióticos construidos por sistemas semióticos o, más concretamente, como artefactos producidos por actividades estéticas que carecen ontológicamente de existencia real y cuyas referencias son por tanto siempre ficcionales.

De este modo, el conjunto de mundos posibles postulado por Doležel es diverso e ilimitado, no estando constreñidos por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad, sino conformados "por medio de factores estéticos históricamente cambiantes tales como los objetivos artísticos, las normas tipológicas y genéricas, los estilos del periodo y los individuales, […] [constituyendo] la historia de los mundos ficcionales de la literatura la historia de un arte" (*Heterocósmica*: 41). A ellos se accede siempre a través de canales semióticos "cruzando la frontera entre el reino de lo real [o lo que convenimos en considerar como tal] y el de lo posible" (*ibid.* 42).

[2] Mundos que, según Kripke (*El nombrar y la necesidad*), se estipulan, no son descubiertos: como los de la lógica, que son modelos interpretativos; los de la filosofía, que son cosmologías coherentes derivadas de axiomas; o los de la historiografía, que son escenarios subjetivos que nos ayudan a entender la historia del mundo real (Doležel, *Heterocósmica*: 32).

En consecuencia, los mundos ficcionales, a diferencia del real, son incompletos[3], dada su calidad de constructos, y pueden, como tales, tener una macroestructura heterogénea que abarque dominios semánticamente diferentes. Son, en su génesis, construcciones de la *poiesis* textual, ya que "gracias a la fuerza ilocutiva especial del texto literario, los posibles se hacen existentes ficcionales, los mundos posibles se convierten en objetos semióticos" (*ibid.* 47).

A este respecto, distingue Doležel (*ibid.* 48-54) entre textos que representan el mundo y textos que construyen un mundo. Los primeros proporcionan información sobre el mundo real, mientras que los segundos crean mundos propios en los que los enunciados del mundo real no son ni verdaderos ni falsos. En consecuencia, solo están sujetos a condiciones de verdad los comentarios metanarrativos presentes en el texto literario, puesto que los referentes a que apuntan dichas digresiones no están en el mundo de ficción sino fuera de él.

En este modelo los personajes históricos se convierten en dobles posibles, en réplicas que habitan en el mundo construido por el autor y reconstruido luego por el lector.

[3] Característica esta discutida por Crittenden (*Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*), quien considera que tales mundos, en cuanto objetos gramaticales independientes del mundo real, son completos en sí mismos, no considerando pertinente su comparación con el mundo real. (cfr. contra su argumentación: Dolezel, *Heterocósmica*: 46; Garrido Domínguez, *Narración y ficción*: 132; Taschek, "Review of 'Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects' by Charles Crittenden").

2.1.2. Estructura.

En la semántica de la ficción de Doležel el concepto básico de la narratología no es la historia narrada sino el mundo narrativo, la macroestructura que la incluye (*ibid.* 57). Se analizan también las microestructuras que conforman la historia dentro de ese mundo, las cuales son de dos tipos: *extensionales*, constituidas por motivos narrativos, que son unidades mínimas de narración susceptibles de ser expresadas en una oración sintáctica y que tienden a ser clasificadas en repertorios por la tradición; e *intensionales*, que son la expresión concreta de esos motivos en la narración, su textura (*ibid.* 59-63). El conjunto de las regularidades observables en la textura constituye, a su vez, la *macroestructura intensional*[4] (*ibid.* 197-208), complementaria de la *macroestructura extensional* en la que se reúnen los motivos abarcados dentro de un marco que los hace posibles. En la macroestructura extensional hay *personas* que ejecutan *acciones*, voluntarias o involuntarias, o sufren *estados* y *fuerzas naturales* que ocasionan *sucesos*. Las acciones y estados, tanto individuales como grupales, obedecen a factores motivacionales diversos, provenientes ya sea de la interacción de los personajes o de su vida mental, y vienen estructuradas, pero no determinadas, por valores, normas y actitudes culturales inherentes a ese mundo (*ibid.* 89-169).

La macroestructura de cada mundo ficcional es, a su vez, una extensión, un elemento, en el conjunto de los mundos ficcionales.

[4] No estoy segura de que Doležel postule este cuarto nivel, pues parece más bien que en el ámbito intensional no desglosa las microestructuras (funciones) dentro de la macroestructura (textura) en que se encuentran, como sí hace en el ámbito extensional, donde separa la historia del escenario en que se produce; pero considero interesante su inclusión en mi planteamiento expositivo porque creo que de este modo el esquema gana en claridad.

2.1.3. Macroestructura extensional.

La macroestructura extensional está determinada por restricciones globales; concretamente por dos tipos de *macrooperaciones organizativas*, las de selección y formación. Las *operaciones de selección* determinan las categorías que constituyen el mundo (una o más personas, presencia o no de fuerzas naturales, etc.). Las *de formación* establecen los ordenamientos susceptibles de generar historias delimitando las *restricciones modales*, es decir las coacciones ineludibles a que se ven sometidos los integrantes de ese mundo; concepto este de las coacciones ineludibles que afrontan los personajes que ya estaba presente en las teorías de Propp (*Morfología del cuento*) y de Greimas (*Sémantique structurale: Recherche de méthode; Du sens I; Du sens II*).

Siguiendo el planteamiento de Wright (*An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*), Doležel (*Heterocósmica*: 172) propone[5] un conjunto de *sistemas modales* aplicables a la semántica de la ficción, el cual contaría inicialmente con cuatro *operadores* (alético, deóntico, axiológico y epistémico) y tres *cuantificadores* (algunos, ninguno, todos):

SISTEMAS MODALES				
Cuantificadores	Operadores			
	ALÉTICO	DEÓNTICO	AXIOLÓGICO	EPISTÉMICO
Algunos	Posible	Permitido	Bueno	Conocido
Ninguno	Imposible	Prohibido	Malo	Desconocido
Todos	Necesario	Obligatorio	Indiferente	Supuesto

Figura 1

[5] Como ya hiciera anteriormente en su ensayo “Mundos narrativos” (149-154).

2.1.3.1. Restricciones aléticas.

Las restricciones aléticas, ya presentes en Aristóteles (*Sobre la interpretación*), determinan las condiciones fundamentales del mundo ficcional, tales como tiempo, espacio, causalidad, capacidad de acción (Doležel, *Heterocósmica*: 172-173). Siguiendo este criterio modal, dentro de los mundos lógicamente posibles podemos distinguir los que lo son físicamente según las leyes del mundo real, o mundos naturales, y sus contrarios, los sobrenaturales, así como mundos intermedios en los que este contraste se difumina, como aquellos que se presentan en los sueños, las alucinaciones, la locura y los estados alterados de conciencia (*ibid.* 176). Las restricciones pueden ser codexales, aplicables a todas las categorías del mundo, o individuales, relativas a una o varias personas ficcionales, constituyendo las capacidades que les son propias –ya sean físicas, instrumentales o mentales- su dote o potencial alético (*ibid.* 177).

2.1.3.2. Restricciones deónticas.

Las restricciones deónticas definen las leyes y normas, tácitas o explícitas, a que han de someterse en ese mundo las personas de ficción, ya sea universal, grupal o individualmente. “La marca deóntica de las acciones es la fuente más fértil de la narratividad; genera la famosa tríada de la *caída* (violación de la norma > castigo), la *prueba* (obligación cumplida > recompensa), y el *apuro* (conflicto de obligaciones)” (*ibid.* 180). Naturalmente en las obras concretas no se suelen plasmar con absoluta nitidez clasificaciones tan generales, sino que se producen cruces internos tanto en el aspecto estructural como en el conceptual. “La estructura deóntica de un mundo ficcional cambia cuando se imponen nuevas normas y se modifican o levantan las existentes […] Las

narraciones de liberación social, nacional, racial y personal ejemplifican de modo prominente esta estructura" (*ibid.* 181). En este ámbito, señala Doležel, es importante resaltar el gran papel que juegan en las historias ficcionales las tensiones entre las posturas morales subjetivas y las normas sociales, desde la *Antígona* de Sófocles a los conflictos románticos.

2.1.3.3. Restricciones epistémicas

Las restricciones epistémicas codexales expresan el conjunto de ideologías, conocimiento científico, religiones, mitos y demás representaciones sociales presentes en el mundo ficcional; y las subjetivas delimitan lo que la persona ficcional conoce, ignora o cree. La narración epistémica básica es la historia con un secreto; pero esta es solo un caso particular de la búsqueda epistémica, "una narración cuya base modal es la transformación de la ignorancia o la falsa creencia en conocimiento" (*ibid.* 188), como ocurre en la búsqueda del Grial (cfr. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*: 'Perceval'); o en *El corazón de las tinieblas*, de Conrad; o en la *Bildungsroman* o novela de formación (cfr. Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*), donde hay siempre un crecimiento epistémico del héroe; siendo otras tramas en las que juegan un importante papel las restricciones epistémicas las centradas en el engaño o en la mentira (Doležel, *ibid.* 189), como las que se desarrollan en la tragedia *Otelo*, de Shakespeare, o en *Pasaje a la India*, de Forster.

2.1.3.4. Restricciones axiológicas

Las restricciones axiológicas asignan valor positivo o negativo a las entidades del mundo (objetos, personas, estados, acciones, sucesos), de manera que la jerarquía y las

combinaciones de los operadores axiológicos codexales y subjetivos producen su estructuración axiológica (Doležel, *ibid.* 184). La narración axiológica básica es la adquisición de valores, formando parte habitualmente de las historias de búsqueda. Por otra parte, esta modalidad da lugar a los papeles del nihilista, que postula la indiferencia axiológica, y del rebelde, que quiere invertir el orden de los valores (*ibid.* 185-186).

2.1.3.5. Tensiones modales.

Los mundos ficcionales pueden ser modalmente homogéneos o bien incluir varios dominios con condiciones modales diversas. Por ejemplo, "la principal estructura dual de la modalidad alética es el mundo mitológico, consistente en una combinación de los dominios natural y sobrenatural" (Doležel, *ibid.* 190). La tensión semántica interna de los mundos diádicos es una fecunda fuente de historias y constituye además una buena premisa para definir lo fantástico (*ibid.* 191). Modernamente, mundos como los producidos por Kafka muestran una estructura híbrida en la que se combinan elementos de un dominio real y otro extraño, o bien se mantiene la barrera entre estos pero no ya por una variación en la modalidad alética sino en relación con la distribución de una característica como su visibilidad para las personas ficcionales (*ibid.* 262-278)[6].

En cualquier caso, como ya señalara Ryan (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*: 120) y afirma Doležel: "las tensiones ('conflictos') modales son la fuente principal de la dinámica de las tramas" (*Heterocósmica*: 191).

[6] Tema este ya analizado previamente por Doležel ("El mundo ficcional de Kafka").

2.1.4. Macroestructuras y microestructuras. Correspondencias con otras teorías.

Volviendo a la trama[7], tanto las microestructuras que la componen como la macroestructura que la posibilita se pueden considerar, como antes indiqué en 2.1.2, bajo dos aspectos: el *extensional* y el *intensional*, los cuales pueden en mi opinión compararse, en un sentido amplio, a la *referencia* y el *sentido* de Frege ("Sobre el sentido y la denotación"), el *significado* y el *significante* de Saussure (*Curso de lingüística general*), la *fábula* y la *trama* de Tomachevski (*Teoría de la literatura*), la *forma del contenido* y la *forma de la sustancia* de Hjelmslev (*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*), la *diégesis e historia*, por un lado, y la *narración* y *relato*, por otro, de Genette (*Figures III*; *Nouveau discours du récit*)[8] y, en cuanto al segundo par, a lo que en la Estilística de Dámaso Alonso (*Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*: 32-33, 412-416) es la interacción entre *forma interior* y *forma exterior*, donde al construir el significante la forma interior construye el significado, o como expresa el autor en otro pasaje con palabras más poéticas aludiendo a la reconstrucción del texto por el lector: "Una impulsada quilla va dejando una estela de luz en la imaginación, y constantemente, durante la lectura, se abre más y más, rasgando una compacta oscuridad de no ser" (Alonso, *ibid.* 39).

Sintetizo estas correspondencias en el cuadro que inserto a continuación:

[7] En su sentido amplio, es decir englobando historia y argumento o narración.

[8] En francés: *diégèse*, *histoire*, *narration* y *récit*, (inglés: *diegesis*, *story*, *narrating*, *narrative*), definidos por Genette como: "histoire: (l'ensemble des événements racontés), récit (le discours, oral ou écrit, qui les raconte) et narration (l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de raconter" (*Nouveau discours du récit*: 10-11); "la diégèse est bien un univers plutôt qu'un enchainement d'actions (histoire): la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient" (*ibid.* 13). Otros términos equivalentes, usados en el ámbito anglosajón, son respectivamente: *worldbuilding*, *history*, *plot* y *discourse*.

<table>
<tr><td colspan="7">CORRESPONDENCIAS</td></tr>
<tr><td>Doležel</td><td>Genette</td><td>D. Alonso</td><td>Tomachevski</td><td>Hjelmslev</td><td>Saussure</td><td>Frege</td></tr>
<tr><td>Macroestructura extensional</td><td>Diégesis</td><td rowspan="2">Significado</td><td rowspan="2">Fábula</td><td rowspan="2">Forma del contenido</td><td rowspan="2">Significado</td><td rowspan="2">Referencia</td></tr>
<tr><td>Microestructuras extensionales</td><td>Historia</td></tr>
<tr><td>Microestructuras intensionales</td><td>Narración</td><td>Forma interior</td><td rowspan="2">Trama</td><td rowspan="2">Forma de la sustancia</td><td rowspan="2">Significante</td><td rowspan="2">Sentido</td></tr>
<tr><td>Macroestructura intensional</td><td>Relato</td><td>Forma exterior</td></tr>
</table>

Figura 2

2.1.5. La macroestructura intensional.

El valor estético de un texto se determina en función de la riqueza de su macroestructura intensional, del uso que hace de los recursos del lenguaje para dar a la expresión de las microestructuras extensionales y a la macroestructura extensional que las contiene unas características propias.

El significado intensional global puede ser homogéneo o heterogéneo, según que se mantenga o no la misma estructura a lo largo del texto, siendo lo más frecuente en la ficción modernista y posmodernista la alternancia de segmentos diferentes (*Heterocósmica*: 203, n. 8).

Cada una de las regularidades que aparecen en la macroestructura intensional, cada rasgo recurrente, es una función intensional que transfiere del texto ficcional al mundo ficcional esa regularidad global, imponiendo en el mismo una estructuración intensional concreta (*ibid.* 204). Entre las múltiples funciones intensionales que es posible descubrir, Doležel analiza la de asignación de nombres (que alterna entre nombres propios

y descripciones precisas), la de autentificación[9] (que determina la credibilidad del mundo ficcional según el tipo de narrador) y la de saturación[10] (que muestra el grado de detalle en la descripción del mundo ficcional).

2.1.5.1. Autentificación.

La función intensional de autentificación analiza el acto performativo por el que se crea el mundo ficcional, cuyos entes existen únicamente en ese mundo, tengan o no réplicas en el mundo real. El discurso que crea el texto puede revestir en su formulación más básica la forma de un narrador anónimo e impersonal o la del habla de la persona o personas ficcionales, o más frecuentemente la combinación alternada de ambas modalidades. En estos casos, como señala Doležel (*Heterocósmica*: 214-217), la regla es que las entidades presentadas por el narrador anónimo de tercera persona quedan automáticamente autentificadas como hechos ficcionales, mientras que las mencionadas por las personas ficcionales permanecen abiertas a la interpretación del lector, constituyendo parte del dominio virtual de ese mundo de ficción en tanto no sean validadas por el discurso del narrador o bien adquieran tal cualidad gracias al consenso, la coherencia y la fiabilidad mostradas por los personajes, siguiendo a este respecto unas condiciones pragmáticas análogas a las del mundo natural.

Es en esta distinción entre la esfera de los hechos y la esfera virtual (integrada por los discursos privados de los personajes o por la focalización hipotética del narrador y lo

[9] Ya estudiada anteriormente por Dolezel en su ensayo "Mundos narrativos" (154-158).

[10] Tema ya tratado anteriormente por Doležel en "Mundos de ficción, densidad, vacíos e inferencias" (13-26).

planteado por este como no acaecido) donde adquiere el mundo ficcional su propia profundidad ontológica (*ibid.* 218).

El narrador en primera o en segunda persona o en tercera pero subjetivo, focalizado en los pensamientos de una o varias personas ficcionales, mantiene su poder performativo pero atenuado en cuanto al grado de autentificación, que ya no es plena sino que está sujeta a la fiabilidad que sepa ganarse frente al lector mostrando las fuentes de su conocimiento, ya sean estas su experiencia personal, sus deducciones hipotéticas o la existencia de documentos o testimonios, o bien, como sucede con las personas ficcionales, mediante las condiciones pragmáticas de coherencia y de consenso colectivo dentro del mundo ficcional (*ibid.* 224).

Existen también mundos ficcionales en los que el valor de la función de autentificación es cero. Es el caso de las narraciones *autoanulantes*, en las que el narrador socava su propio discurso mediante la ironía (Doležel, *ibid.* 229-231), como en el relato *La nariz*, de Gogol, o de la metaficción, donde coexisten el mundo ficcional y la historia de su construcción desautorizando de este modo su realidad (*ibid.* 232); situación que se da también en aquellos mundos ficcionales que son lógicamente imposibles, dado que las tramas que presentan son incompatibles entre sí dando lugar a mundos inconsistentes con desarrollos alternativos de una misma historia (*ibid.* 233-236), cuyo ejemplo paradigmático es *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges. Yendo un paso más allá (*ibid.* 237-240), Italo Calvino acumula ambos recursos, la metaficción (a la que añade además un segundo nivel diegético) y la inconsistencia lógica, para anular la autentificación en *Si una noche de invierno un viajero*. Esta estructura triplemente subversiva es asimismo utilizada por Gonzalo Torrente Ballester en *Yo no soy yo*,

evidentemente (cfr. Hernández García, "La novela como juego: del ensayo a la narrativa en Gonzalo Torrente Ballester"). También en Julio Cortázar encontramos relatos en los que el narrador se bifurca contando historias cuya simultaneidad resulta incompatible, como ocurre en *Las babas del diablo* (cfr. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*: 227-249). Estas imposibilidad estructural se daría también en un caso que analiza Umberto Eco en *Lector in fabula* (274-306), si bien yo discrepo de su interpretación anulante (cfr. Anexo 1).

2.1.5.2. Densidad

La función intensional de saturación, a su vez, muestra, como señalé anteriormente, el grado de detalle que se alcanza en la descripción del mundo ficcional. Esta descripción, afirma Doležel, nunca puede ser completa dado que los seres humanos solo podemos crear textos finitos. Yo me pregunto, no obstante, si hoy día, con el avance de la inteligencia artificial, no sería posible producir textos de longitud infinita. La finitud, en tal caso, vendría determinada por la imposibilidad del lector para captar la totalidad del mundo ficcional así construido. Entretanto, siguiendo a Doležel, cabe postular que "el carácter incompleto es una propiedad intensional universal de la estructuración de los mundos ficcionales" (*Heterocósmica*: 240). Esta característica puede ser graduada y manipulada por el autor del texto de diferentes maneras. Al producir una textura explícita construye un hecho ficcional (o que puede serlo si las condiciones de autentificación se satisfacen), mientras que cuando no lo hace queda un hueco en el mundo ficcional. La función intensional de saturación analiza la distribución de la textura cero, o sea el número, extensión y funciones de los huecos[11].

[11] Tema ya tratado anteriormente por Dolezel en "Mundos de ficción, densidad, vacíos e inferencias" (22-23).

Por ejemplo, si en la descripción de una persona se omiten todos los detalles menos uno se otorga a ese rasgo un carácter simbólico (*ibid.* 242, 260, 294 n.17).

El vaciamiento gradual de un modelo de mundo completo genera según Ryan ("Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue": 131-134) los diferentes tipos de mundos de ficción, siendo la ficción realista[12] la que se esfuerza en lograr el mayor grado de compleción posible. El lector, a su vez, para reconstruir el mundo ficcional, necesita rellenar los huecos de la textura cero, como señala Iser (*El acto de leer: teoría del efecto estético*), para lo que recurre a su conocimiento de otros mundos ficcionales pero sobre todo del mundo real, por lo que la mímesis, que a partir del modernismo se pretendía expulsar del ámbito de la creación literaria, se revela como necesaria en la fase de reconstrucción[13] de los mundos ficcionales, cualquiera que sea el tipo de estos (Doležel, *Heterocósmica*: 242-243).

Por otra parte, el carácter universal de un mundo está en función inversa a su saturación. Pero esta no depende únicamente de su textura explícita, pues se ha de tener en cuenta también la implícita, que no solo es inherente a todo discurso sino que se cultiva especialmente en literatura como factor de efectividad estética. Para orientar la recuperación del significado implícito los textos presentan marcas[14], tanto negativas (elipsis) como positivas (pistas). Se producen asimismo inferencias por presuposición a partir del conocimiento que se tenga del mundo ficcional. Dicho conocimiento constituye

[12] Volveré sobre esta cuestión en 2.2, al analizar los tipos de mundos de ficción, y en 2.3, al efectuar una definición de los géneros realista, fantástico y maravilloso siguiendo parámetros de la semántica ficcional doleželiana.

[13] Aquí entra en juego la pragmática literaria.

[14] Como bien señala Eco en *Interpretación y sobreinterpretación*.

la enciclopedia de ese mundo[15], diferente de la del mundo real[16], aunque en ocasiones sea una réplica bastante aproximada de la misma (*ibid.* 244-257).

La densidad del mundo ficcional está pues estratificada en tres dominios: el explícito, de los hechos, el implícito y el correspondiente al vacío que dejan los huecos (*ibid.* 258-259), siendo la interacción entre estos dominios el principal motor de la dinámica de las historias en el ámbito intensional. Un ejemplo paradigmático es el antes mencionado de Kafka, que logra a través de este procedimiento mostrar en las novelas *El castillo* y *El proceso* el control del dominio invisible sobre el visible que avasalla al ser humano en las sociedades contemporáneas (*ibid.* 267-278).

2.1.6. Intertextualidad y transducción.

A la hora de considerar las relaciones entre textos, Doležel distingue entre *intertextualidad* [17] ,que es la operación que se produce al reutilizar el autor en el texto, ya sea en forma de alusión o de cita, textos o elementos previos de otros autores (*intertextos*) o de sí mismo (*intratextos*), ya sean de la misma obra o de otras, habiendo por tanto un trasvase de microestructuras, y *transducción*, que es la reutilización del mundo ficcional completo en la configuración de otro mundo ficcional, esto es incluyendo tanto su estructuración extensional como, en la medida de lo posible, la intensional, produciéndose

[15] Harshaw ("Ficcionalidad y campos de referencia") acuñó por su parte los conceptos, ampliamente utilizados, de *campo de referencia interno* y *campo de referencia externo*, que son respectivamente análogos a los de *enciclopedia ficcional* y *enciclopedia del mundo real*.

[16] En palabras de Doležel, la enciclopedia del mundo real es "un conocimiento comunal compartido [que] varía de acuerdo con las culturas, los grupos sociales, las épocas históricas y, por estos motivos, relativiza [a la vez que posibilita] la recuperación del significado implícito" (*Heterocósmica*: 252).

[17] Concepto ampliamente estudiado con anterioridad por Genette (*Palimpsestes: La littérature au second degré*).

un trasvase de macroestructuras. El ejemplo más frecuente de transducción es la *traducción* (*ibid.* 279-288).

Otro tipo de transducción es la *reescritura*, en sus tres variantes: *transposición*, que conserva el diseño y la historia principal pero cambiando el escenario espacial o temporal, produciendo un mundo paralelo con una macroestructura modal semejante en el que una constelación de agentes homóloga reproduce la historia original; *expansión*, que aprovecha los huecos del protomundo para narrar historias complementarias, por ejemplo sobre hechos que sucedieron antes o después; y el *desplazamiento*, que crea una versión sustancialmente distinta por medio del rediseño de la estructura o de la reinvención de las historias (*ibid.* 287-288). En cualquiera de los tipos de transducción la enciclopedia del mundo ficcional previo se incorpora a la del actual como un significado implícito, un trasfondo cognitivo que enrique la reconstrucción de aquellos lectores que conozcan el protomundo (*ibid.* 315).

Estos tres tipos de reescritura (transposición, expansión y desplazamiento) son equiparables, respectivamente, a los de *adaptación*, *intersección de universos* y *relectura*, propuestos por Wolf (*Cine/Literatura: ritos de pasaje*) como modos de la transformación de obras literarias en cinematográficas. Tendremos ocasión de ver un ejemplo de desplazamiento o relectura al analizar *El nombre del mundo es bosque*, de Ursula K. Le Guin.

Por otra parte, la reiteración de intratextos e intertextos es especialmente relevante en novelas como *Matadero Cinco*, de Kurt Vonnegut, donde los intratextos internos proporcionan un ritmo sosegante; o en las de Juan Gómez Barcena *Kanada*, en la que los

intratextos repetidos contribuyen intensionalmente a crear un clima claustrofóbico, o *Ni siquiera los muertos*, en la que el conjunto de intertextos opera como índice de un dominio opresor.

<table>
<tr><td colspan="6">REUTILIZACIÓN DE MUNDOS FICCIONALES</td></tr>
<tr><td colspan="3">INTERTEXTUALIDAD
(trasvase de microestructuras)</td><td colspan="3">TRANSDUCCIÓN
(trasvase de macroestructuras)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Intertextos (de obra ajena)</td><td colspan="2">Intratextos (de obra propia)</td><td rowspan="2">Traducción</td><td colspan="3">Reescritura</td></tr>
<tr><td>de otras obras</td><td>de la misma obra</td><td>Transposición (adaptación, en Wolf)</td><td>Expansión (intersección de mundos, en Wolf)</td><td>Desplazamiento (relectura, en Wolf)</td></tr>
</table>

Figura 3

2.1.7. Resumen.

En resumen, según mi interpretación de lo que dice Doležel en *Heterocósmica*, tendríamos:

- Una macroestructura extensional, constituida por los tipos de elementos seleccionados para formar la enciclopedia del mundo ficcional, es decir las entidades de ese mundo (objetos, personas, estados, acciones, sucesos…) y las modalidades que lo conforman, es decir, su urdimbre o escenario, que incluye las condiciones espacio-temporales, las normas y valores asumidos, las opciones de realización y los grados de conocimiento propios de ese mundo ficcional.

- Las microestructuras extensionales, esto es la historia, sus tiempos y espacios concretos, la constelación de personajes que intervienen en ella, las otras historias que la componen…

- Las microestructuras intensionales, que incluyen tanto las características concretas de las personas ficcionales y el modo en que se produce la enunciación de la historia en un texto autentificándolo en mayor o menor grado, como el número de los elementos que comprende la historia, que puede oscilar entre cero y el ideal máximo que saturaría un modelo análogo al del mundo natural, así como la ordenación, lineal o alternada, de esos elementos sobre una línea sintagmática.

- La macroestructura intensional, que es la textura del mundo, su concreción en lenguaje o imágenes.

Un mundo ficcional se constituye, por tanto, como un artefacto estético cuyos niveles están íntimamente interrelacionados y en continua interacción con la enciclopedia del lector, la cual contiene, entre los conocimientos y convenciones del mundo real, otros mundos de ficción que influyen en su interpretación y que son a su vez influidos por él.

Estos mundos, como bien señala Ryan ("From Possible Worlds to Storyworlds": 63), pueden ser narrativos o no narrativos.

Incluyo a continuación un cuadro-resumen, en el que, además de las características del mundo ficcional, destaco su conexión con el mundo exterior en que se produce, que bien puede ser el real u otro mundo de ficción, y con el lenguaje o lenguajes,

ya sean de palabras o imágenes, en que está construido, según sea literatura, cómic, pintura[18], cine, videojuego, juego de rol…

ESTRUCTURA DE LOS MUNDOS FICCIONALES

<table>
<tr><td colspan="2">Ámbito extensional</td><td>Ámbito intensional</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="6">Mundo exterior</td><td colspan="2">Macroestructura</td><td rowspan="6">Lenguajes</td></tr>
<tr><td>Restricciones modales, tipos de elementos posibles, enciclopedia interna…</td><td>Textura</td></tr>
<tr><td colspan="2">Microestructuras</td></tr>
<tr><td>Motivos, personas, objetos, acciones, estados, sucesos…</td><td>Funciones: de autentificación del narrador, de designación de personas ficcionales, de saturación de la densidad…</td></tr>
<tr><td colspan="2">MUNDO FICCIONAL</td></tr>
</table>

Figura 4

Modelo que en un esquema simplificado comparativo engloba:

MACROESTRUCTURA extensional	Condiciones del escenario y tipos de componentes del mismo.
Microestructuras extensionales	Acciones y actantes, y tiempo y espacio concretos de la acción.
Microestructuras intensionales	Narrador y niveles narrativos, descripciones y caracterizaciones, y orden y ritmo de la narración.
MACROESTRUCTURA intensional	Relato.

Figura 5

Me serviré de estas categorías en las páginas siguientes y en los análisis de obras concretas que llevaré a cabo en la segunda parte de este trabajo.

[18] Véase a este respecto sobre mundos ficcionales pictóricos el estudio que realiza Rosa C. Audubert ("Intertextualidad, urdimbre y trama…": 360-372) sobre el rico y complejo mundo contenido en el cuadro *Las Hilanderas* de Velázquez.

2.2. Tipologías de los mundos ficcionales.

2.2.1. Según la densidad de su textura.

¿Puede una sola palabra o una sola imagen ser un mundo ficcional?

Cuando estudiando la semántica ficcional de Doležel me he hecho esa pregunta, me he contestado que sí. Tendría una estructura intensional y extensional ínfima y una potencia máxima o cuando menos muy alta a la hora de que el lector o receptor lo reconstruya con sus propias connotaciones.

Por ejemplo, la palabra *azul*, con todo su poder evocativo, o la imagen de la portada del disco *Sargento Pepper*, de los Beatles, abarrotada con réplicas de personas reales coetáneas, apta para ser descifrada por un lector que conozca la historia de los años 60 del siglo XX.

A medida que la estructuración intensional y extensional sean más densas y elaboradas disminuirá la libertad del lector[19], al convertirse en un mundo más específico, con un mayor número de componentes y el consiguiente aumento del dominio explícito (y también del implícito, puesto que cada nuevo elemento acarrea su sombra), en una progresión que iría de la poesía minimalista y los microcuentos a las novelas largas y las sagas.

[19] No obstante, si bien la libertad para imaginar decrecería al captar datos demasiado elaborados, esa misma riqueza también podría en algunos casos aumentarla exponencialmente, pues una descripción exhaustiva puede efectivamente saciar al lector pero también inducirle a fijarse en muchos más detalles susceptibles de ser completados.

De este modo, la semántica ficcional de Doležel me proporciona una herramienta útil para establecer varios tipos de mundos ficcionales según sea la densidad de su textura.[20]

Si ponemos sobre un eje horizontal los huecos en la historia, partiendo de su mayor abundancia –es decir menos historia-, y sobre un eje vertical los huecos en las descripciones, partiendo igualmente de su mayor abundancia –o sea menos descripción-, obtenemos una cuadrícula que nos permite situar diferentes tipos de mundos:

A menos huecos[21] en la historia: mayor secuencia causal-temporal, más acciones, y habitualmente más extensión.

A menos huecos en las descripciones: más detalles sobre los personajes y sobre el espacio, el tiempo y las demás características del mundo ficcional.

En el extremo derecho del eje horizontal y superior del eje vertical, tendríamos los mundos dramáticos o narrativos de tipo realista y también los maravillosos, los prospectivos y gran parte de los fantásticos, coincidentes todos ellos en poseer una textura bastante densa en todos los aspectos (tipo 3:3). Por ejemplo: *Fortunata y Jacinta* de Galdós, *El señor de los anillos* de Tolkien, *Nosotros* de Zamiátin, *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe.

[20] Para la siguiente propuesta además de en Dolezel (*Heterocósmica*) me he inspirado parcialmente en Ávila ("Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo"), Ryan ("From Possible Worlds to Storyworlds"), Pavel (*Fictional Worlds*) y Popeanga (cfr. *infra* 4.2 y nota 47).

[21] Entendiendo por hueco lo que no se sabe ni explícita ni implícitamente.

En el extremo derecho del eje horizontal e inferior del vertical, tendríamos los mundos dramáticos o narrativos incoherentes, o muy abiertos o de tipo extremadamente fantástico, con grandes huecos en las descripciones (tipo 3:1). Por ejemplo: *Esperando a Godot*, de Thomas Beckett.

En el extremo izquierdo del eje horizontal y superior del vertical, estarían los mundos líricos transparentes, con mínima historia pero plenitud de detalles en las descripciones (tipo 1:3). Por ejemplo, el poemario *Soledades*, de Antonio Machado, que dibuja con esmero esos "mundos sutiles, ingrávidos y gentiles como pompas de jabón" a los que aludirá en "Proverbios y cantares" (*Poesías completas*: CXXXVI, I: 218); o el extenso poema "La tierra de Alvargonzález", donde, a caballo entre poesía y narración, construye un minucioso cronotopo (*Poesías completas*: CXIV: 171-191).

Y en el extremo izquierdo del eje horizontal e inferior del eje vertical, estarían los mundos líricos herméticos, con mínima historia y grandes huecos en las descripciones (tipo 1:1), como sucede en la aparente sencillez encerrada en los haikus[22], donde a menor extensión menor concatenación y mayor densidad del contenido. Como podemos ver en el siguiente de Basho: "Mucho ha de aprender / quien está ciego a la luz / del relámpago" (Clements, *La luna en los pinos: Haikus zen*, 2001: 83), o en estos versos del 4.º de los *Fragmentos de un libro futuro* de Ángel Valente: "Caer en vertical / Sueño sin fin de la caída / Qué repentina formación del ala" (*Obras completas*, 1: 543).

[22] Pues como dice Coyaud (*Hormigas sin sombra: el libro del haiku*) a propósito de la condensación en el haiku, en este canta entre líneas la voz de lo lejano que escapa al orden de lo representable, invitándonos "a ver y entender como un negativo de la imagen propuesta lo inaccesible, lo indecible que nos oculta la enceguecedora apariencia de las cosas y las palabras" (23).

En la confluencia central de ambos ejes se situarían los cuentos (2.2), moviéndose a lo largo y ancho según su mayor o menos densidad.

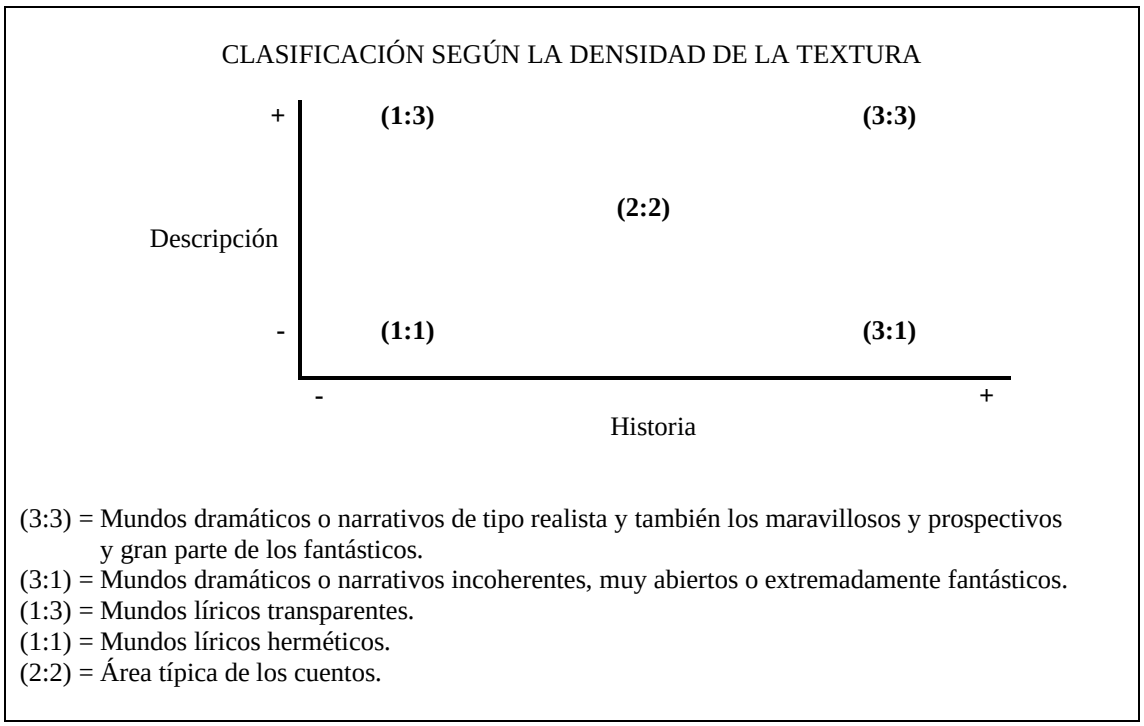

Figura 6

También puede aplicarse este método al análisis de imágenes, solo que al haber un recorrido temporal 0 únicamente consideraríamos el eje vertical. Por ejemplo, un cuadro típico de la última época de Rothko, como *Green, Red on Orange*, que es eminentemente color (cfr. Golding, *Caminos a lo absoluto*: 128, 218-220; Rothko, *Escritos sobre arte*: 182-186), tendría una clasificación 0:0 y la portada de los Beatles a la que antes aludía, tan llena de representaciones explícitas, 0:3.

La distinción entre mundos ficcionales en función de su completitud ya estaba en Ryan ("Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue"), para quien un mundo

es más realista cuantos más detalles análogos a los del mundo real contiene[23]. Establece a este efecto tres niveles a los que atribuye distintos grados de realismo: 1) El dominio fáctico, donde "the *mimetic stratum* of the work is not experienced as language, but directly as world" (*ibid.* 131); 2) Las memorias y hechos que ocurren en la mente de los personajes, sus mundos mentales, que operan como dominios privados pero siempre en relación con el dominio fáctico, al que se remiten ya sea para acomodarse a su visión o para discrepar de ella, como hace don Quijote reinterpretando los hechos; y 3) El mundo del narrador, que en cuanto sobrepuesto al mundo narrado escapa de él, siendo en este sentido menos realista (*ibid.* 132).

Doležel amplia esta idea[24] en su semántica ficcional llevándola del ámbito extensional en que se mueve Ryan al intensional, afirmando que un mundo será tanto más realista cuanto menor sea el volumen de su textura cero, en una gradación que dependerá del total de huecos que haya en la misma (*Heterocósmica*: 242).

Pavel (*Fictional Worlds*: 108-113), por su parte, señala que en épocas históricas políticamente estables y con una cosmovisión poco contestada los mundos ficcionales suelen ser mucho más completos que en etapas críticas y turbulentas; pero además, en consonancia con el desarrollo que luego llevará a cabo Doležel, establece una relación

[23] En una obra posterior (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*: 31-47) Ryan hace una clasificación minuciosa de los mundos ficcionales en función de sus relaciones de accesibilidad con el mundo real, efectuando una detallada comparación de tipo mimético basada en un abanico de diez características, la cual por no extenderme excesivamente no entro a considerar en este trabajo; en el que, tomando como base la semántica ficcional de Dolezel, intentaré dar una definición de los mundos narrativos sustentada en sus restricciones modales y en otros elementos -microestructuras extensionales e intensionales- internos al texto.

[24] Ya Iser (*El acto de leer: teoría del efecto estético*: 280-309) había abordado esta cuestión al mostrar cómo la aparición de huecos va cambiando el horizonte de expectativas del lector (si bien en su teoría los huecos corresponden a lo no explícito, mientras que en la de Doležel se refieren únicamente a lo que no figura ni explícita ni implícitamente) y aludido a su presencia en ambos ejes: "Espacios vacíos y negaciones marcan determinados huecos o temas, que permanecen virtuales en el eje sintagmático y paradigmático del texto" (*ibid*. 341).

entre la completitud extensional y la intensional. Indica Pavel que los novelistas decimonónicos y los de *novelas-río* son proclives a extender al máximo la narración, buscando alcanzar con la mayor abundancia de detalles descriptivos que una trama más larga puede proporcionar una cantidad óptima de elementos que puedan servir para conseguir una réplica lo más precisa posible del mundo real.

La etiqueta *realismo*, si nos basamos en la densidad de la textura, cabe aplicarla también tanto a los mundos prospectivos y a los maravillosos como a muchos de los fantásticos, debido a que suele producirse en ellos una abundancia de descripciones. Considero, por tanto, que el volumen de la textura no sería criterio suficiente para considerar una obra realista pues, en este sentido, también lo maravilloso sería *realista*, ya que tiende a ser exhaustivo en la descripción del mundo ficcional, y lo mismo ocurriría con lo prospectivo, caso en el que cabría contar además con una amplia descripción del *novum*[25]. En 2.3 intentaré dar una definición más precisa de los diferentes géneros narrativos basándome en parámetros extensionales e intensionales de la teoría de Doležel.

Como venimos viendo, la densidad de la textura permite distinguir a grandes rasgos entre mundos ficcionales nutridos con una gran cantidad de detalles explícitos e implícitos y otros en los que predominan los huecos. Ryan, en un trabajo reciente ("From Possible Worlds to Storyworlds": 76-81), pone como ejemplo de los primeros la tragedia *Fedra*, de Racine, en la que a lo que acontece y se narra en escena se añade el trasfondo del mundo griego y sus mitos; y de los segundos *Esperando a Godot*, de Beckett, cuya descripción del contexto y de las personas ficcionales en su interioridad y la parquedad

[25] Según la definición acuñada por Suvin (*Metamorfosis de la cienciaficción*) y utilizada posteriormente por Moreno Serrano (*Teoría de la literatura de ciencia ficción*) y otros investigadores, el *novum* es un elemento extraño pero cognitivamente explicable en torno al cual gira la trama en las obras prospectivas y de cienciaficción.

de la acción se limitan a unas pocas pinceladas, a veces contradictorias, dejando un enorme vacío abierto a la interpretación que pueda hacer el lector o espectador de la obra. Cabe considerar, en consecuencia, según la clasificación que antes incluí, *Esperando a Godot* como una obra semifantástica del tipo 1.1, cercana a la lírica hermética.

La teoría que propongo en este apartado desarrollando los postulados de Doležel, Pavel y Ryan está en consonancia con la de Popeanga que analizaré más adelante al hablar del uso del tiempo en la narrativa (cfr. *infra* 4.2); así como con aspectos sustanciales de la expuesta por Ávila ("Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo"), quien distingue cuatro polos archigenéricos: lírico, dramático, narrativo y ensayístico, los cuales sitúa como vértices de un cuadrilátero. Según su investigación: los rasgos generadores de textos encuadrables en el polo lírico son: mínima extensión o fragmentariedad, alta densidad formal y mínima concatenación; y los de los encuadrables en el polo narrativo (productores de "una extensa continuidad fluida"): mayor extensión, menor densidad formal y alto grado de encadenamiento causal-temporal; si bien, como el propio Ávila manifiesta y Moreno Serrano señala en su clasificación de la narrativa prospectiva, fantástica y maravillosa (*Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*), no existen obras adscribibles a un solo género o subgénero, sino que todas contienen todos en diferentes proporciones.

2.2.2. Mundos dentro de mundos.

Otra tipología de los mundos ficcionales que se puede establecer es la basada en su susceptibilidad de encastramiento:

A la *metalepsis* o salto entre niveles diegéticos de Genette (*Figures III*: 243-244), o al *recentramiento* en diferentes mundos dentro de un universo ficcional de Ryan (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*: 13-30; 109-123), corresponde en la teoría de Doležel el cambio entre mundos dentro de otros mundos; pues lo frecuente es que un mundo ficcional no sea unitario sino que contenga otros dentro de sí: el del narrador, dentro de este el de la acción, y dentro de este otro a su vez los mundos mentales de los personajes; no faltando tampoco, en numerosas ocasiones, los cambios entre dominios con diferentes restricciones modales dentro de cada uno de esos mundos, así como la posible inmersión sucesiva en otros mundos ficcionales completos.

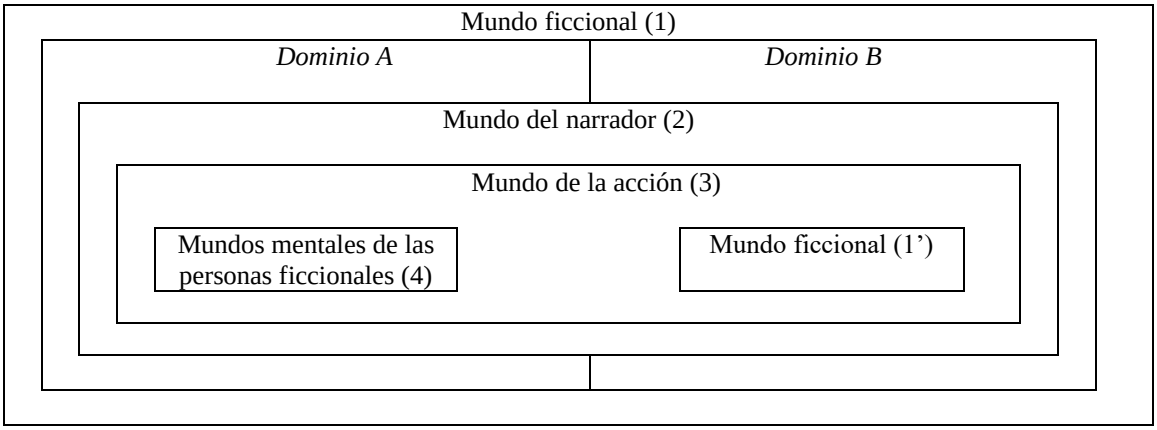

Figura 7

Los mundos mentales de las personas ficcionales se corresponden con los dominios internos de los personajes que postula Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievski*: 78-88), en los que se integran con frecuencia voces presentes en la novela polifónica pertenecientes a esferas ontológicas diferentes. Este aspecto cobra especial relevancia en la novela *Ni siquiera los muertos*, de Juan Gómez Bárcena, que analizaré en la segunda parte de este trabajo.

Por otra parte, el mundo del narrador se solapa completamente con el de la acción en el caso del narrador omnisciente objetivo, y con el mundo mental de los personajes, o de varios sucesiva o alternadamente, en el del omnisciente subjetivo y en las narraciones en primera persona. O dicho con la terminología de Genette (*Figures III*): el nivel extradiegético se solapa con el diegético en el caso del narrador heterodiegético que no introduzca comentarios propios, o en el de los narradores homodiegéticos (testigos) o autodiegéticos (protagonistas) cuando sean estos los que narren la acción o bien la misma se halle enteramente enfocada en ellos; mientras que en otras ocasiones el narrador mantiene explícito su propio estatus, siendo lo que Darío Villanueva (*El comentario del texto narrativo: cuento y novela*: 24) llama un narrador *editorial* o *autorial*. No obstante, aunque el narrador se oculte, mimetizándose con la narración o con el pensamiento de los personajes, en ningún caso desaparece por completo, pues, como pone de manifiesto Antonio Garrido Domínguez (*El texto narrativo*: 110-111), no es posible un relato sin narrador, al ser este la instancia que lo construye.

Si bien Doležel no define expresamente esta múltiple estructura de mundos subordinados y dominios que es dable observar dentro de un mundo ficcional y que posibilita su funcionamiento narrativo, me he permitido deducirla, al igual que hace Ryan en su teoría concomitante cuando postula un universo ficcional integrado por diferentes mundos, de la lectura de *Heterocósmica*, donde los mundos mentales del narrador y de los personajes juegan un papel importante, tanto en los estudios teóricos sobre acción y motivación del comienzo de la obra como en la disección que realiza en su parte final de los mundos contenidos en determinadas novelas.

Como se verá en el apartado siguiente, el juego entre las restricciones modales y el comportamiento del narrador y de las personas ficcionales en la dinámica de estos mundos internos me permitirá ofrecer una clasificación de los géneros narrativos basándome en la semántica ficcional de Lubomír Doležel.

2.3. Clasificación de los géneros narrativos.

Considero que la semántica ficcional de Lubomír Doležel ("Mundos narrativos", "El mundo ficcional de Kafka", *Heterocósmica*) aporta criterios que pueden ser muy útiles a la hora de clasificar los géneros narrativos.

No intento con esta propuesta rebatir la establecida por Fernando Ángel Moreno (*Teoría de la literatura de ciencia ficción*: 121) para las ficciones fantástica, maravillosa, prospectiva y de ciencia ficción, que mantengo en sus líneas fundamentales, pero sí completarla aportando criterios formales que ayuden a identificar las marcas que Eco (*Interpretación y sobreinterpretación*) señala deben existir en los textos para orientar la interpretación del lector, así como con la adición de dos categorías nuevas, la ficción enajenada y la liminar, cuyas características aparecen ya apuntadas, siquiera sea ligeramente, en Christine Brooke-Rose ("Historia-palimpsesto": 152) y Rosalba Campra ("Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión": 168-173), en el caso de la primera categoría, o definidas, aunque con otros nombres, en Tzvetan Todorov ("Lo extraño y lo maravilloso") y Lubomír Doležel ("Mundos narrativos": 154).

La clasificación que propongo, basada en la macroestructura extensional (modalidades, dominios, escenario temporal) y en algunas de las microestructuras (tipo y actitud del narrador y de las personas ficcionales), es la siguiente:

<table>
<tr><td colspan="3">TIPOS DE FICCIÓN NARRATIVA</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Realista</td><td colspan="2">Histórica</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Prospectiva</td><td colspan="2">Científica</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Social</td><td>Utópica</td></tr>
<tr><td>Distópica</td></tr>
<tr><td>Ucrónica</td></tr>
<tr><td colspan="3">Maravillosa</td></tr>
<tr><td colspan="3">Fantástica</td></tr>
<tr><td colspan="3">Enajenada</td></tr>
<tr><td colspan="3">Liminar</td></tr>
<tr><td colspan="3">Terror</td></tr>
<tr><td colspan="3">Autoficción</td></tr>
</table>

Figura 8

2.3.1. Ficción realista.

La ficción realista es aquella en cuyo mundo ficcional operan las mismas restricciones modales que en el mundo real.

No es necesario dar ejemplos, puesto que todos tenemos un montón de ellos en mente, pero no puedo dejar este apartado sin mencionar grandes novelas como *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós, *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes o *Crematorio*, de Rafael Chirbes.

2.3.2. Ficción realista histórica.

Cuando la ficción realista se encuadra en un escenario temporal anterior e incorpora entre sus personas ficcionales réplicas de personas reales, nos hallamos ante la ficción histórica.

Para encontrar ejemplos de la misma no tengo que ir muy lejos, pues el propio Galdós, que acabo de citar, ocupa un lugar canónico con *Trafalgar* y sus otras novelas de la serie *Episodios nacionales*.

2.3.3. Ficción maravillosa.

Englobo en esta categoría tanto lo que se viene conociendo bajo el nombre de ficción maravillosa, fábulas y cuentos de hadas incluidos, como el realismo mágico, la fantasía heroica y la mitología.

Sus rasgos definitorios básicos son que haya en la macroestructura de su mundo de ficción restricciones aléticas diferentes a las del mundo real y que dicha característica no alarme ni a las personas ficcionales ni al narrador.

En el caso de la mitología, es también necesario que haya dos dominios, uno de ellos oculto y con poder sobre el otro, aunque accesible al narrador, que en este tipo de ficciones es siempre fiable.

Su escenario temporal es indiferente, aunque suele situarse en el pasado, como ocurre generalmente en los cuentos de hadas, cuya fórmula de inicio habitual es "Érase una vez…", o como al comienzo de la primera película, dirigida por George Lucas, y las siguientes de la saga *Star Wars* (que aunque cabe mejor en otra categoría, la de ciencia ficción, como luego comentaré, tiene un componente maravilloso): "Hace mucho tiempo en una galaxia muy, muy lejana...".

Entre la infinidad de ejemplos posibles, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, pionera del realismo mágico (ficción más unida al presente y cuyas características analizaré más adelante); *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien, o la saga de George R. R. Martin *Canción de hielo y fuego*, como obras de fantasía épica o heroica; y, por supuesto, todas las de la mitología clásica, como *Las Metamorfosis* de Ovidio o *La Ilíada* de Homero.

2.3.4. Ficción prospectiva.

Ficción prospectiva es aquella en que se vulneran las restricciones epistémicas y las aléticas, o las epistémicas y las deónticas y axiológicas, o todas ellas.

En el aspecto estructural, dependiendo de cuáles sean las restricciones vulneradas procede clasificarla en prospectiva cienciaficcional y prospectiva social –en sus tres variantes: distopía, utopía, ucronía-; si bien desde un punto de vista temático cabe distinguir además otros tipos, como la ficción prospectiva apocalíptica (aquella en que se nos presenta un futuro abocado a la destrucción; cfr. por ej. las novelas de Ballard *La sequía* y *El mundo de cristal*), o la post-apocalíptica (ubicada en un tiempo futuro

posterior a una gran catástrofe global, por ej. *La carretera,* de Cormac McCarthy); géneros ambos muy en boga en este momento, propiciados por el pesimismo inherente a una visión lúcida de la deriva insolidaria que está llevando la humanidad y del creciente deterioro del planeta.

2.3.5. Ficción prospectiva cienciaficcional.

En la ficción prospectiva de tipo científico (*hard*) las restricciones epistémicas son diferentes a las del mundo real y se produce también un rompimiento de las aléticas, pero esa ruptura gracias a los nuevos conocimientos -al *novum*[26], en este tipo de obra proporcionado por las innovaciones científicas- no ocasiona alarma *per se* ni en el narrador ni en las personas ficcionales, dado que tiene una explicación racional, aunque sí puedan causarla las consecuencias de esos cambios.

Así ocurre por ejemplo en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick, donde el avance de la ciencia ha conseguido androides y ginoides prácticamente indistinguibles de los humanos, o *Parque Jurásico*, de Michael Crichton, donde los dinosaurios vuelven a la vida por medio de la ingeniería genética.

Aunque es característico ambientarla en el futuro, el caso de la novela de Crichton que acabo de citar nos muestra que también puede haber cienciaficción situada en el presente, pero por tratarse de una ubicación excepcional no considero pertinente incluir esa eventualidad como uno de los rasgos de su definición. Sí tengo en cuenta en cambio,

[26] Para la definición de *novum* cfr. *supra* nota 25.

por no ser en absoluto marginal, su posible ubicación en el pasado, aspecto que abordaré al comentar las ucronías cienciaficcionales.

2.3.6. Ficción prospectiva social (distopías, utopías, ucronías).

A diferencia de la ficción prospectiva científica, centrada como veíamos en las restricciones epistémicas y aléticas, la de tipo social presenta en su macroestructura restricciones deónticas y axiológicas diferentes a las del mundo real. No hago distinción en la práctica entre deónticas y axiológicas ya que suelen ir unas en función de las otras, dado que habitualmente se prescribe o se permite lo que se considera bueno o cuando menos indiferente y se prohíbe lo que se considera malo.

Las ficciones prospectivas cienciaficcionales y sociales pueden solaparse, dando lugar a la ficción prospectiva cienciaficcional social, como ocurre en *Los desposeídos* o en *La mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. Le Guin, donde junto a avances del futuro se nos presenta, respectivamente, el día a día con sus luces y sus sombras de una utopía anarquista y una sociedad en la que el sexo fluctúa; o, si se alteran además las restricciones aléticas, a la ficción prospectiva cienciaficcional (o social, o ambas cosas) maravillosa. Aquí es donde yo encuadraría *Star Wars*, que, atendiendo al mundo resultante del desarrollo de la saga, considero ficción prospectiva cienciaficcional maravillosa; a no ser que se le dé a la Fuerza, que posibilita la ruptura de las restricciones aléticas, una explicación racional que nos permita encuadrarla únicamente como prospectiva cienciaficcional[27].

[27] La saga encierra en cualquier caso una gran riqueza mítica, como puede observarse en el artículo de Daniel Pérez Navarro "El sable láser de Rey: los cuentos siempre vuelven", que culmina con la redefinición del mito del héroe como mito de la heroína; y en el ensayo de Fernando Ángel Moreno Serrano *La ideología de Star Wars*, donde asistimos a la progresiva deconstrucción de sus estructuras míticas en favor de un mundo ficcional más humano y centrado en lo prospectivo.

Respecto a la distinción entre utopía y distopía, en la ficción prospectiva social distópica las restricciones deónticas y axiológicas codexales (es decir extensibles a todo ese mundo) son contestadas tanto por el narrador como por las personas ficcionales protagonistas, que se rebelan contra ellas, mientras que en la utópica son aceptadas. Otro rasgo que detecto en la distopía, consecuencia del anterior, es la existencia en el mundo ficcional de dos dominios con restricciones deónticas y axiológicas enfrentadas. El dominio dominante está en ocasiones oculto a las personas ficcionales y al narrador, lo que aproxima la distopía, como luego analizaré, a la ficción fantástica.

Ejemplos clásicos de distopía son *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, donde leer o poseer libros es un delito, *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood, en que EEUU se ha transformado en una dictadura de carácter religioso especialmente opresiva con las mujeres en edad de gestar, o la reciente *Mañana cruzaremos el Ganges*, de Ekaitz Ortega, ambientada en un futuro próximo con la sociedad bajo un estado tecnocrático autoritario.

Como ejemplo de utopía no puede faltar *Utopía*, de Tomás Moro, que dio nombre al género, o algo más próxima en el tiempo *Horizontes perdidos*, de James Hilton, ambientada en un lugar remoto del Himalaya, o más recientemente *El futuro que hicimos*, de Óscar Eslava, que imagina una sociedad basada en las ideas planteadas en el 15-M [28], u *Otra realidad*, de Yanis Varoufakis, en la que se presenta una alternativa al capitalismo en una línea temporal desgajada de la nuestra.

[28] Movimiento ciudadano que tuvo lugar en España pidiendo más participación democrática y una regeneración de la política a partir de una manifestación celebrada en la Puerta del Sol de Madrid el 15 de mayo de 2011.

La frontera entre utopía y distopía es lábil, pues lo que para unos constituye un avance social para otros es un horror y viceversa. Por consiguiente, depende del grado en que el narrador y las personas ficcionales se impliquen en la sublevación el que la balanza se incline por un tipo o por el otro a la hora de etiquetar una obra. En este aspecto, hay que tener en cuenta también la fecha de su redacción, pues al ser *distopía* una denominación de reciente creación[29] no se aplicó en su momento a obras que caen claramente bajo esta categoría, como el relato titulado "La nueva utopía", de Jerome K. Jerome, publicado en 1891, en el que toda libertad es sofocada en favor de la igualdad, llegando incluso a mutilar físicamente a los seres humanos en busca de evitar cualquier discriminación. Una situación similar se da en el relato "Harrison Bergeron", de Kurt Vonnegut, donde se castiga con la muerte mostrar las propias habilidades si estas exceden de la media.

Cuando la ficción prospectiva se sitúa en un escenario temporal anterior o en un presente que procede de un pasado alternativo con personas ficcionales que son réplicas de personas que han existido en el mundo real, tenemos la ficción prospectiva ucrónica, (o la ucrónica científica o ucrónica maravillosa si además de las restricciones epistémicas y/o las deontológicas y axiológicas se alteran también las aléticas). En este caso, la prospección no es una exploración de posibilidades futuras o de alternativas presentes, sino de posibilidades pasadas, de futuribles[30].

[29] El término fue usado por primera vez por John Stuart Mill (1806-1873) en un discurso parlamentario, según señala Moreno Serrano en la introducción a *Nosotros* de Zamiátin (56), obra publicada en 1921 y considerada la primera novela distópica.

[30] Utilizo el término *futurible* –muy pertinente aquí- refiriéndome a un pasado posible no realizado pues, aunque en la definición del Diccionario de la Real Academia Española solo es aplicable a hechos futuros hipotéticos que se producirían a partir del presente, sí figura esta acepción, en segundo lugar, en el de Seco *et al.* ([1999] 2011).

Ejemplos de ficción prospectiva cienciaficcional ucrónica maravillosa, combinación que es frecuente encontrar, son la saga de *Danza de Tinieblas*, de Enrique Vaquerizo, o la novela *El cielo bajo el suelo*, de Fernándo Ángel Moreno y Gabriel Díaz, que transcurren, respectivamente, en un pasado antiguo y un pasado reciente alternativos y en las que la investigación científica, con múltiples *novum*, y la magia van de la mano.

El hombre en el castillo de Philip K. Dick, una de las novelas más conocidas del género, es ficción prospectiva social ucrónica, pero en su último tramo se transforma brevemente en ficción fantástica cuando un personaje se encuentra inesperadamente en un entorno angustiosamente desestabilizante y, finalmente, en ciencia ficción al asumir las personas ficcionales que se hallan en una línea temporal bifurcada.

2.3.7. Ficción fantástica.

La ficción fantástica requiere la coexistencia en el mundo ficcional de dos dominios con restricciones modales distintas, uno de ellos dominante y oculto a las personas ficcionales y al narrador. El dominio explícito suele ser realista y el implícito estar regido por normas aléticas y epistémicas diferentes, acentuando de este modo el contraste entre el mundo conocido y el extraño.

En ocasiones, aunque haya indicios, no es seguro que las condiciones aléticas o de otro tipo sean distintas en ambos dominios, simplemente no se conocen, como ocurre en las novelas *El castillo* y *El proceso* de Franz Kafka, en las que el abismo epistémico da lugar a la angustia. En tales casos estaríamos más bien ante una ficción liminar, tipo que luego definiré, en tránsito hacia una distopía. Otras veces, el dominio implícito se

revela súbitamente, como ocurre en *La transformación* [habitualmente conocida como *La metamorfosis*], de este mismo autor, ocasionando la conversión del protagonista en un insecto mientras el mundo en torno, que permanece inalterado, se escandaliza despreciándolo; o bien ocurre que la gradual aparición de lo extraño o su intuición llena de horror a las personas ficcionales cuando tienen ocasión de atisbarlo, como en *La llamada de Cthulhu* o *En las montañas de la locura*, de Howard Phillips Lovecraft.

Al igual que en la ficción maravillosa, se precisa la existencia de un narrador fiable, pues cuando no lo es nos hallamos ante otro tipo de ficción que luego definiré, la liminar, si bien la frontera entre el narrador fiable y el que no lo es resulta a veces difusa, sobre todo en los casos del narrador en primera persona, cuyo testimonio requiere la presencia de testigos o de algún otro medio de validación, como ocurre en *Infierno nevado*, de Ismael Martínez Biurrun, donde, aunque el narrador es un hombre presuntamente loco acosado por un recuerdo horrible, hay otra persona ficcional que afirma haber compartido la experiencia espantosa.

Tengo en cuenta la figura del narrador, solapado aquí con el autor implícito (cfr. Booth, *La retórica de la ficción, Retórica de la ironía*), en lugar de la del lector como es costumbre en estos trabajos (cfr. Moreno Serrano, *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*; Roas, "La amenaza de lo fantástico"; Todorov, "Definición de lo fantástico"), porque aunque a todo autor implícito corresponde un lector implícito (cfr. Iser, *El acto de leer: teoría del efecto estético*: 55-70) o lector modelo (cfr. Eco, *Lector in fabula*: 73-95) en esta aproximación prefiero hacer hincapié en la estructura del mundo ficcional, centrándome en el narrador como parte integrante de él, según la estructura de mundos dentro de mundos que expuse en 2.2.2 (cfr. figura 7); omitiendo asimismo remontarme al

ámbito pragmático, en el que en cada acto de lectura hay un degustador de ese mundo, un lector empírico en el que los efectos esperados para el lector modelo son condicionados por su propia época y circunstancias.

No niego, por supuesto, las reacciones que el texto es susceptible de desencadenar a ese nivel, pero hallo ya en el mundo del narrador suficientes elementos para definir este tipo de ficción, dado que la mayor parte de los efectos sobre el lector vienen determinados por las características y el comportamiento del narrador: por lo que sabe, las opiniones que de algún modo expresa, los adjetivos que emplea, el enfoque preferencial sobre un determinado personaje…; mientras que, en última instancia, aunque el lector implícito se vea interpelado, el que el lector empírico resulte o no afectado depende de factores variables tales como su psicología, la época histórica, el paratexto (cfr. Genette, *Seuils*)…, por lo que para los objetivos de esta investigación prefiero limitarme a los factores derivados del estudio del propio texto. Por otra parte, puesto que la semántica de Doležel está inserta dentro de la pragmática y esta engloba la retórica, el lector implícito siempre está ahí, en un nivel superior, aunque solo en casos puntuales sea relevante acudir a él para afinar el diagnóstico (cfr. *infra* 5.2: *La nueva Atlántida*; 7.2.1: *La espera*; o el caso expuesto en el Anexo I, cuyo mundo ficcional sería incoherente sin el concurso de un lector que lo dote de sentido).

La aplicación de este enfoque inmanente basado en la estructura no excluye que se puedan llevar a cabo otros análisis en el ámbito mucho más rico de la recepción literaria, estudiando los efectos en un lector modelo o haciendo hincapié en el pacto de ficción o en las aportaciones psicológicas o sociales que el texto pueda aportar al lector empírico; análisis que tampoco excluyo realizar en este trabajo, en el que como colofón de mis

observaciones consideraré también las obras como alegorías o como portadoras de símbolos o de metáforas.

Volviendo a la definición del género fantástico, le he dado muchas vueltas a la aparente normalidad con que encaran los acontecimientos el narrador y los personajes de *La transformación* y los de algunos cuentos de Cortázar como *Carta a una señorita en París*, en el que el protagonista escupe conejitos sin inmutarse aunque procurando que no se note; extrañeza de que no se extrañen que también expresa Todorov (cfr. Roas, "La amenaza de lo fantástico": 33-40).

Sobre este punto, para Todorov (cfr. Roas, *ibid.*) el mundo de *La metamorfosis* no puede ser calificado de fantástico, puesto que no se da el elemento de extrañeza ineludible para la vacilación permanente del personaje. Roas (*ibid.*) y Alazraki ("¿Qué es lo neofantástico?": 275-280) le rebaten este enfoque con el argumento de que aunque ni el narrador ni los personajes den síntomas de alarma no puede obviarse que la situación sí la causa en el lector al mostrar un mundo ficcional en el que ocurren cosas absurdas, operando como el espejo metafórico de un mundo real en el que hemos dejado de tener certezas. Mientras que Ryan ("Mundos posibles y relaciones de accesibilidad": 199-200), analizando la cuestión desde un planteamiento de semántica ficcional, le da la razón al deducir que no hay suficientes elementos en la balanza para considerarlo fantástico, dado que aunque los acontecimientos e ingredientes del mundo textual no coinciden con los del real el protagonista, tras cuestionárselos, acaba aceptándolos como naturales; por lo que lo encuadra como un mundo posible equiparable a los de los cuentos de hadas. Por mi parte, considero que sí es posible definirlo como fantástico desde la semántica

ficcional si tenemos en cuenta la articulación del mundo en dominios que vengo describiendo.

En este sentido, creo que la clave de por qué se puede considerar que en realidad están profundamente inquietos aunque no lo manifiesten está en el hecho de que el dominio implícito que da lugar a estas roturas aléticas permanece oculto para el narrador, a diferencia de lo que ocurre con el dominio de los dioses en la ficción maravillosa mitológica. Es ese silencio, ese hueco en el conocimiento del narrador, lo que produce la sensación de inquietud, con indiferencia de que el protagonista se muestre o no asustado, pues ese vacío también se transmite al personaje, interiormente anonadado, como indudablemente podemos estarlo nosotros, ante la falta de explicaciones lógicas.

Doležel, como señalé en 2.1 al dar cuenta de su teoría, distingue entre el mundo mitológico, con dos dominios, y el mundo *híbrido*, al que atribuye un único dominio con una estructura dual subyacente, en el cual se mezclarían los dos tipos de modalidades ("El mundo ficcional de Kafka": 202-213), que entiende es lo que ocurriría aquí. Por mi parte, como acabo de exponer, prefiero considerar que en este caso hay dos dominios, uno de los cuales al ser implícito permanece oculto no solo para las personas ficcionales sino también para el narrador; y que ese rasgo es el que permite distinguir la ficción fantástica de la mitológica (encuadrada como vimos en el ámbito de lo maravilloso), dada la coincidencia en las demás características, como son la existencia de condiciones aléticas diferentes, el control de las personas ficcionales por entes poderosos a cuyo hábitat no tienen permitido el acceso y la presencia de un narrador fiable. Ya Campra establecía también la coexistencia de dos esferas en su definición de lo fantástico:

> En el plano semántico se podría por tanto proponer, como estructuración general del texto fantástico, la definición de una esfera A totalmente independiente de una esfera B y sin posibles puntos de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, la estatua y el hombre, el fantasma y el viviente, etc.). Con una motivación o sin ella (problema a definir en otro nivel) se produce una superposición que lleva a A y B a coincidir total o parcialmente, de modo momentáneo o definitivo: son todas posibilidades que quedan abiertas y que definen un universo de significaciones que varía según el periodo histórico y el autor, pero en el cual se perfila una realidad donde la certeza ha desaparecido ("Lo fantástico: una isotopía de la transgresión": 166-167).

En cuanto a la comparación entre el mundo fantástico y el del realismo mágico, la diferencia, desde esta perspectiva, es bien clara, dado que en este último, como en la mayoría de los mundos maravillosos, hay un solo dominio, si bien en este caso híbrido, aquí sí, en cuanto a sus características modales; como bien señala Pozuelo Yvancos refiriéndose a *Cien años de soledad*:

> esta novela desde el punto de vista de la tipología de mundo ficcional y de orden modal alético corresponde al tipo *híbrido*, que surge precisamente cuando se naturaliza la frontera entre los dominios aléticos de lo natural y lo sobrenatural, esto es, cuando se naturalizan todas sus ocurrencias como si se tratase de una estructura ontológicamente homogénea, aunque desde el punto de vista de la lógica modal no lo sea, de ahí el carácter híbrido de la misma, sólo convencionalmente homogéneo, y en el interior del pacto de ficción que convierte en verosímiles tales ocurrencias (*Poética de la ficción*: 167-168).

2.3.8. Ficción enajenada.

Denomino ficción enajenada[31] a la que se deriva de la ficción fantástica o de la maravillosa, bien cuando el dominio implícito se hace explícito y resulta tener las mismas restricciones modales que el otro, habiendo sido una alucinación o sueño de la persona ficcional o un cúmulo de suposiciones equivocadas, bien cuando habiendo dos dominios contradictorios la intervención, ya sea puntual o continuada, de un narrador fiable inclina la balanza del lado de la lógica[32]

[31] He dudado mucho con el nombre, pues también pensé en llamarla *onírica* o *soñadora*, pero finalmente he optado por *enajenada*, por tratarse de un término que se puede aplicar tanto a las situaciones de sueño como a las de locura.

[32] También podría darse la enajenada inversa, en la que donde se produce la alarma es en el mundo del narrador, como ocurre en *Kanada*, de Gómez Bárcena, o en *Continuidad de los parques*, de Cortázar.

Por otra parte, si aplicamos la teoría de Marie-Laure Ryan (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*: 135-147) y el esquema que expuse en 2.2.2, uno de los dominios puede residir en la mente de alguno de los personajes, quien se alarmaría ante las circunstancias del dominio externo -que vive como extraño- o daría lugar a que se escandalizasen las otras personas ficcionales ante sus reacciones.

Ejemplo de ficción enajenada podría ser el Quijote, pues el narrador inclina el peso de la balanza en contra de la visión propuesta por el protagonista, al que nos presenta como alucinado por el mundo creado por su imaginación. Otro ejemplo sería *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, cuyas peripecias en un mundo maravilloso resultan finalmente haber sido un sueño de la persona ficcional.

Este tipo de ficción aparece ya apuntado en la clasificación que hace Rosalba Campra en "Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión" (169), donde plantea la opción de que el narrador y el personaje difieran en su percepción de la realidad y sea solo este quien dé por cierto el acontecimiento fantástico, dando lugar a que su afirmación sea catalogada como locura o alucinación. Asimismo, Christine Brooke-Rose, en "Historia-palimpsesto" (152), presenta la posibilidad de una ficción enajenada, aunque sin denominarla de ese modo, cuando comenta la interpretación que hace Salman Rushdie respecto a su novela *Los versos satánicos* considerándola el sueño de uno de los personajes, o la obra de Thomas Pynchon *El arco iris de la gravedad*, donde los acontecimientos vienen motivados por el discurso neurótico de los personajes.

2.3.9. Ficción liminar.

Considero ficción liminar, o fantástica liminar o maravillosa liminar, la que se queda en el quicio entre la fantástica o la maravillosa y la enajenada o soñadora.

En la ficción liminar, el narrador no es fiable y no hay consenso entre las personas ficcionales acerca de qué es lo que realmente ha ocurrido. El ejemplo paradigmático de este tipo de ficción, que para Todorov ("Definición de lo fantástico") es la auténtica ficción fantástica, es la novela corta *Una vuelta de tuerca*, de Henry James, donde no es posible discernir si hay realmente fantasmas o la institutriz está loca, pues el narrador deja en pie la duda.

También encajarían en esta categoría las novelas *El proceso* y *El castillo* de Kafka, a las que aludí anteriormente, puesto que terminan sin que se llegue a saber cuál es la naturaleza ontológica del dominio oculto.

Volviendo a Doležel, este distingue ("Mundos narrativos") entre mundos en los que la separación entre dos dominios es inequívoca, que para él son únicamente los *mitológicos*; mundos "intermedios del sueño y la locura" (*ibid.* 154), que él denomina *fantásticos*; y mundos *ambiguos*, los que no se puede discernir si son mitológicos o fantásticos. Esta triple división [a la que más tarde ("El mundo ficcional de Kafka": 199-205) añade los híbridos] equivaldría, con las mismas características -aunque en este caso sin la distinción entre dominios-, a la que postulaba Todorov ("Definición de lo fantástico"), con los nombres respectivos de *maravillosos* (en los que engloba los mitológicos), *extraños*, y *fantásticos* [completados posteriormente en "Lo extraño y lo

maravilloso" con los *fantástico-extraños* y *fantástico-maravillosos*], y *grosso modo* a la cuádruple que yo propongo aquí con las denominaciones de *maravillosos*, *fantásticos*, *enajenados* y *liminares*.

DOLEZEL	Mitológicos	Híbridos	Fantásticos del sueño y la locura	Ambiguos
TODOROV	Maravillosos	Extraños	Fantástico-extraños / fantástico-maravillosos	Fantásticos
MI PROPUESTA	Maravillosos	Fantásticos	Enajenados	Liminares

Figura 9

2.3.10. Ficción de terror.

En cuanto al terror, su característica definitoria sería que requiere de manera ineludible el escándalo del lector, siendo este uno de los casos en que la apelación al mismo es más evidente; pues el narrador, se muestre o no impasible, concentra y cataliza la alarma al ir creando con sus comentarios y descripciones una atmósfera amenazante que moldea en este sentido las expectativas sobre el devenir de los acontecimientos. Este horror, emanado de las sugerencias explícitas o implícitas del narrador, es su marca distintiva.

Aunque lo frecuente en esta clase de narraciones es que las personas ficcionales estén extremadamente escandalizadas, también pueden no estarlo, pues el terror[33], alcanza mayor intensidad cuanto menos sepan de lo que está ocurriendo. Recuérdese, por ejemplo, la actitud confiada de algunas de las víctimas de Drácula o la secuencia de *El*

[33] Como ha señalado en alguna ocasión Stephen King (cfr. *Mientras escribo*: 212-214; King & Magistrale, "Stephen King: El terror posee un atractivo que no varía demasiado en el tiempo").

silencio de los corderos en que la protagonista se adentra en la casa del asesino sin conocer esta circunstancia.[34]

Este tipo de ficción puede solaparse con cualquiera de los otros, por ejemplo las historias de zombis serían ficción prospectiva social posapocalíptica de terror; si bien suele darse, sobre todo, con la fantástica (por ej. *El resplandor*, de Stephen King, o *Drácula*, de Bram Stoker) y la liminar (por ej. *La maldición de Hill House*, de Shirley Jackson); pero es también frecuente en la prospectiva de ciencia ficción (por ej. en la película *Alien*, dirigida por Ridley Scott), y en la realista (por ej. en la ya citada *El silencio de los corderos*, de Thomas Harris, con la presencia inquietante del caníbal, o en las numerosas intrigas policiacas con amenaza de asesinos en serie).

Un subgénero temático del género de terror es la novela gótica, ambientada inicialmente en tenebrosas mansiones del siglo XIX europeo, si bien más adelante se extendió al continente americano y otros lugares, siendo prolíficamente utilizada para dar cuenta de historias de fantasmas y vampiros (por ejemplo, aparte de las obras antes citadas de Jackson y Stocker, *La caída de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe, *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu).

2.3.11. Autoficción.

[34] Recuerdo en este sentido no sé si una novela corta o un relato, que ahora no puedo identificar, en el que la protagonista ha perdido la memoria y acaba volviendo a reunirse con el hombre que poco antes ha estado a punto de violarla y matarla, quedando de este modo manifiesta la confrontación de dos dominios epistémicos, el del mundo del narrador y el del mundo interno del personaje, en cuya recobrada inocencia esa ominosa amenaza es inexistente.

Por otra parte, en cualquiera de los tipos de ficción, cuando el narrador o alguna de las personas ficcionales son réplica del autor, designado por su nombre propio o por otras características definitorias inequívocas, tenemos la autoficción.

Aunque lo sea con frecuencia, conformando autobiografías imaginarias, la autoficción no tiene por qué ser realista. Véase sino el final de la novela autoficcional *Recuerdos del futuro*, de Siri Hustvedt, en el que la narradora autodiegética trasunto de la autora emprende el vuelo junto a la réplica ficcional de una artista de la vanguardia parisina del siglo XX, convirtiendo de ese modo, a no ser que interpretemos que enuncia el hecho como un sueño o una metáfora, un mundo ficcional que venía siendo realista a lo largo de la novela en un mundo maravilloso.

Muy vinculada a la autoficción está la metaficción, un género narrativo híbrido en el que se mezclan autoficción y ensayo, por lo que es en parte no ficcional (cfr. *supra* 2.1.1: 32), socavándose en mayor o menor medida la autentificación del mundo que se construye (cfr. *supra* 2.1.5.1: 41-42). Otras narraciones no ficcionales pero que a veces se solapan con la autoficción y con la novela histórica son las autobiografías (por ej. *El diario de Ana Frank*) y las narraciones históricas (por ej. la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo), que se pretenden objetivas aunque dado el inevitable sesgo subjetivo de toda comunicación humana también devienen relatos con cierto grado de ficción; como han puesto de manifiesto Ricoeur (cfr. *Histoire et vérité*) e historiadores contemporáneos como Hayden White que, en consonancia con la mirada crítica sobre la memoria que emerge en la época posmoderna (cfr. *infra* 3.3), ven la Historia como relato (cfr. White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Bolaños de Miguel, *'Metahistoria' 40 años después*).

También estarían en esta línea fronteriza las novelas del nuevo periodismo (por ej. *A sangre fría*, de Truman Capote) y los libros de viajes (por ej. *El sueño de África*, de Javier Reverte), con mundos que se declaran como no ficcionales pero cuyas estructuras son análogas a las de la novela realista y la autoficción.

Tenemos abundantes ejemplos de autoficción y metaficción en las obras del escritor Enrique Vila-Matas, dado que es un recurso que utiliza constantemente (cfr. Aznar, *En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*; Oñoro, *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*). Por citar una: *París no se acaba nunca*.

El narrador, por convención, es en este caso no fiable puesto que, al declararse expresamente que se trata de autoficción y no de biografía, la verdad de lo narrado queda puesta en cuestión, dado que procede de un acto performativo en el que se manifiesta que lo que se está contando es parcialmente falso.

Respecto a las personas ficcionales diferentes del narrador, cuando son réplicas de personas que han existido en el mundo real o bien tenemos ficción realista histórica, si se mantienen todas las restricciones modales, o bien ficción prospectiva ucrónica o ucrónica maravillosa, si no se mantienen.

Pero tampoco es descartable que haya en cualquiera de los tipos de ficción réplicas de personas que han existido o existen, como puede ocurrir en un cuento de hadas que se narre a un niño o una niña introduciéndolos como personajes del mundo maravilloso, puesto que las personas ficcionales no determinan por sí mismas las condiciones de la

macroestructura ni de cualquiera de sus dominios salvo que sus dotes modales contradigan las normas codexales de su mundo, y a estos efectos es indiferente que se trate o no de réplicas.

2.3.12. Más géneros.

Por otra parte, y volviendo a los tipos de ficción narrativa, la clasificación no se agota aquí, pues cabrían ulteriores matizaciones dado que existen multitud de géneros y subgéneros temáticos, cuyo análisis excede los objetivos de esta investigación.

Por citar al menos un ejemplo, el género policiaco, que, aunque generalmente realista, podría solaparse con cualquiera de los tipos de ficción siempre que en su trama se persiga el desvelamiento de un misterio relacionado con un hecho criminal, es decir que haya a este respecto durante su desarrollo un dominio epistémico oculto a las personas ficcionales y, frecuentemente, también al narrador. Este género recibiría adicionalmente la denominación de *noir*, configurándose como un subgénero de la ficción policiaca, cuando la dote deóntica y axiológica del protagonista esté en abierta contradicción con las restricciones deónticas y axiológicas codexales, provenientes en muchas ocasiones de un poderoso entramado criminal oculto, lo que aproxima el policiaco *noir* a la distopía.

Por otra parte, como señala Todorov ("Lo extraño y lo maravilloso": 73-74), determinadas novelas policiacas de misterio, como *Diez negritos*, de Agatha Christie, tienen inicialmente la estructura del fantástico pero están ineludiblemente en tránsito hacia una ficción enajenada (*extraña* para Todorov), dado que las convenciones del género garantizan la resolución del enigma.

2.3.13. Resumen.

Inserto a continuación un cuadro-resumen de las características que atribuyo a cada género[35]:

TIPOS DE FICCIÓN	Modalidades de la macroestructura diferentes de las del mundo real			Dominio opaco para narrador	Escenario temporal anterior	Escenario temporal futuro o alternativo	Narrador réplica del autor	Personas ficcionales réplicas de reales	Narrador alarmado	Personas ficcionales alarmadas	Narrador fiable
	Aléticas	Epistémicas	Deónticas y axiológicas								
Realista	No	No	No	-	-	No	-	-	-	-	-
" histórica	No	No	No	-	Sí	No	-	Sí	-	-	-
Prospectiva	-	Sí	-	-	-	Sí	-	-	-	-	-
" científica	Sí	Sí	-	-	-	Sí	-	-	No	No	-
" social	-	Sí	Sí	-	-	Sí	-	-	-	-	-
" " utópica	-	Sí	Sí	-	-	Sí	-	-	-	No	-
" " distópica	-	Sí	Sí	-	-	Sí	-	-	-	Sí	-
" " ucrónica	-	Sí	Sí	-	Sí	Sí	-	Sí	-	-	-
Maravillosa	Sí	-	-	No	-	-	-	-	No	No	Sí
Fantástica	Sí	Sí	-	Sí	-	-	-	-	Sí	Sí	Sí
Enajenada	Sí	Sí	-	No	-	-	-	-	No	Sí	Sí
Liminar	Sí	Sí	-	Sí	-	-	-	-	Sí	Sí	No
Terror	-	-		-					Sí	-	-
Autoficción	-	-	-	-	-	-	Sí	Sí	-	-	No

EJEMPLOS	
Realista	*Fortunata y Jacinta / Los santos inocentes / Crematorio*
" histórica	*Trafalgar*
Prospectiva	*Los desposeídos*
" científica	*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? / Parque jurásico*
" social	*La mano izquierda de la oscuridad*
" " utópica	*Utopía / Horizontes perdidos / El futuro que hicimos*
" " distópica	*Fahrenheit 451 / El cuento de la criada / Mañana cruzaremos el Ganges*
" " ucrónica	*El hombre en el castillo / Danza de tinieblas / El cielo bajo el suelo*
Maravillosa	*El señor de los anillos / La Ilíada / Cien años de soledad*
Fantástica	*En las montañas de la locura / La transformación*
Enajenada	*Don Quijote de la Mancha / Alicia en el País de las Maravillas*
Liminar	*El proceso / Una vuelta de tuerca*
Terror	*Carmilla / La maldición de Hill House*
Autoficción	*Recuerdos del futuro / París no se acaba nunca*

Figura 10

Utilizaré estas categorías, basadas en conceptos tomados de la semántica ficcional de Doležel, en los análisis que me propongo efectuar en la segunda parte de este trabajo.

[35] Para una mejor visualización cfr. cuadro ampliado en Anexo II.

3. Una breve incursión en la historia de las concepciones del tiempo.

Paso ahora a considerar las diversas concepciones del tiempo, a fin de poder referirme a ellas más adelante cuando efectúe el análisis de obras literarias concretas.

Comienzo realizando un recorrido no exhaustivo por las preguntas y respuestas sobre el tiempo que ha ido dando la filosofía en diferentes épocas y culturas, centrándome en algunas de ellas, concretamente en el pensamiento tradicional chino, japonés, hindú, bantú, griego, judío, cristiano y musulmán, en los que efectúo un breve rastreo del tema. Analizo luego el paso del concepto de tiempo medieval al moderno y su desarrollo en la cultura contemporánea occidental, haciendo especial hincapié en su imbricación con los descubrimientos actuales de la física y finalizando con una breve consideración de la mirada posmoderna sobre el tiempo y la memoria.

3.1. Una pregunta permanente de la filosofía.

Las concepciones del tiempo varían según las culturas y las épocas, siendo problemático aprehenderlas desde una perspectiva común. Aunque hoy día, como manifiesta Paul Ricoeur ("Las culturas y el tiempo": 34-35), habría una equidistancia entre las concepciones científicas compartidas y todas las culturas tradicionales que nos permitiría comprender mejor las otras herencias culturales al no estar tan inmersos en la nuestra propia y poder percibirlas con una conciencia crítica de su mutua relatividad, ya se trate de la cultura china, de la japonesa, de la hindú, de la griega clásica, de la judía, de la cristiana, de la musulmana o de la bantú. Analizaré a continuación algunas de ellas sin pretender ser exhaustiva.

3.1.1. El tiempo en el pensamiento chino y en el pensamiento japonés.

Según señala Claude Larre ("Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento chino": 37-38), en China antiguamente, ya desde el 150 a.C., se medía el tiempo por el cuadrante solar, por la varita de incienso graduada que se consume lentamente, o mediante clepsidras o relojes de agua; hasta que en 1601 se incorporaron los relojes mecánicos. En este contexto, sabores y perfumes, mezclados en la conciencia, situaban cualitativamente el tiempo: era el tiempo de la rama de ciruelo, el de la hoja de arce, el del canto de la oropéndola…, momentos a veces recogidos en haikus, que son como fotografías del tiempo.

En la lengua china existen numerosos caracteres, *kanjis*, para referirse al tiempo, desde el más general (*shi*), que indica la duración cualitativa, el estado de conciencia, y

también la hora, el momento, la estación y la coyuntura propicia, y con igual sonido pero distinto *kanji* [escritura ideográfica] la era, hasta los más específicos para el día o fecha (*jih*), la noche (*hsi*), el mes (*yüeh*), el año (*nien)*…, pasando entre otros por el tiempo de actividad (*tung*), el tiempo de reposo (*hsi* [con mismo sonido pero distinto *kanji* que noche]), el pasado = lo superado (*kuo*), el futuro = lo que viene (*lai*)… (Larre, *ibid.* 38-49).

Pero según Jullien (*Del tiempo*) carecen de un término abstracto para referirse al tiempo, siendo *shi* el concepto clave a este respecto; un concepto cualitativo en el que se superponen 'el tiempo que pasa' y 'el tiempo que hace' (59) en la noción de "un *momento* pensado a la vez como estación y como ocasión" (104-105), puesto que vivir no se comprende según el tiempo que pasa sino según el momento que varía (115).

Basándose en el análisis del *Tao Te Ching*, atribuido a Lao Tse (*c.* siglo VI a.C.), y del *Chuang Tse*, del maestro del mismo nombre (*c*. siglo IV a.C.), destaca asimismo Jullien que en el pensamiento chino, a diferencia de lo que ocurre en otras culturas como la occidental, no hay oposición entre el tiempo y la eternidad, pues este es siempre inmanente, se va haciendo en una alternancia de los soplos *yang* y *yin* del cielo y la tierra. No hay un más allá, solo existe el *tao*, la vía, el curso del mundo en constante renovación. En concordancia con esta cosmovisión y tal vez parcialmente originándola (Jullian, *ibid.* 28-32) sus verbos carecen de conjugación; siendo este un rasgo que no comparten ni con las lenguas indoeuropeas, ni con las hebreas ni con las árabes, y ni siquiera con la japonesa, la cual pese a utilizar el mismo *kanji* que *shi* para designar el tiempo como momento-ocasión: *toki* (distinto esta vez del tiempo atmosférico, que es *tenki*, con otro kanji) y mantener un planteamiento vital muy apegado a la cualidad de las estaciones (cfr. Jullian,

ibid. 56, nota), sí distingue entre los tiempos no-pasado y pasado (cfr. Kaiser *et al.*, *Japanese*: 567-568). Volveré sobre esta diferencia más adelante, a propósito de su distinta percepción del *carpe diem* (cfr. *infra*: 90-91).

En la cultura china es importante encontrar el momento adecuado para cada acción según el equilibrio de fuerzas en el universo, para lo que es tradicional buscar orientación en los hexagramas del *Libro de los cambios*, el *I Ching*, los cuales muestran las sucesivas fases del devenir, en las que uno ha de saber situarse convenientemente para surcarlo con éxito (Larre, "Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento chino": 46).

Estos estados cualitativos del tiempo se corresponden con los sesenta y cuatro hexagramas, a cuya elección se accede a través del lanzamiento de monedas o de tallos de milenrama tras haber formulado mentalmente una pregunta referente al éxito o fracaso de la acción que se pretende emprender. Incluyo en cuadro adjunto (cfr. Anexo III) un texto en el que resumo en forma de poema el flujo de su entrelazamiento sucesivo en un devenir circular.

Respecto a la utilización del *I Ching* con independencia de que se sigan las enseñanzas de Lao Tse o las de Confucio, más centradas en la ética de las relaciones sociales, señala François Cheng:

> Vemos como el *Libro de las mutaciones* sirve de base única para las dos doctrinas (confuciana y taoísta) aparentemente opuestas. Según la interpretación tradicional, el término *mutación* tiene en el libro tres significados: *buyi*, 'mutación no cambiante', *jianyi*, 'mutación simple' y *bianyi*, 'mutación cambiante'. Se puede decir, en líneas generales, que la mutación no cambiante corresponde al vacío originario, la mutación simple al movimiento regular del cosmos, y la mutación cambiante a la evolución de los seres particulares. Las tres mutaciones no están separadas; concurren para formar el curso a la vez complejo y unido del *tao*. Durante dos milenios, esta idea determinó en China la concepción del devenir humano y de la historia. En la existencia de un ser particular, el tiempo sigue un doble movimiento: lineal (en el sentido de la mutación cambiante) y circular (hacia la mutación no cambiante) […] En el orden de la historia se observa

> asimismo un tiempo que se despliega de ciclo en ciclo. Estos ciclos (que no son repeticiones al infinito) están separados por el vacío, a la vez que siguen un movimiento en espiral, atraídos, también, por la mutación no cambiante (F. Cheng, *Vacío y plenitud*: 99-100).

De lo que se deduce que se concibe la historia como una espiral que se mueve en círculo, mientras que respecto a la vida individual se hace hincapié en cada fase de este movimiento, conjugando el impulso lineal con el circular.

En cuanto a la historia, ámbito en el que China ha destacado desde la más remota antigüedad, Jullien (*Del tiempo*) destaca que ello se debe a que:

> Pudieron analizar el curso histórico con la ayuda de las categorías del devenir procesual que disponían, coherentes como son, *modificación* y *continuación*: como una transición a la vez global y continua, regida por tendencias a largo plazo, *innovando* al mismo tiempo que *heredando*, madurando y compensando y, en consecuencia, sobre la duración larga, hecha de *transformaciones silenciosas*, y no sobre el modo superficial, en todo caso espectacular, del acontecimiento (78). [Las cursivas son del autor].

Según señala Larre ("Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento chino": 49-61), la historia en China comienza siendo un conjunto de documentos escritos que sirven a la administración real, como crónicas y anales, cuyos primeros textos fueron recopilados por Confucio (551-479 a.C.) en *La crónica de las primaveras y de los otoños* y el *Chu King* o *Canon de los documentos*, entre otros libros clásicos. En el siglo I a.C., Se-ma Ts'sien (145-87 a.C.) escribió las *Memorias Históricas*, concebidas como una memoria crítica del pasado, obra continuada por las veinticuatro *Historias Dinásticas Oficiales*, que llegan hasta 1911, y de las que se extraen tratados referidos a temas concretos, como los ritos, la música, el calendario, el comercio…, y biografías, como las dedicadas a Confucio y a Lao Tse. En todos estos documentos se muestra un gran respeto y admiración a los antepasados, a la par que la concepción del tiempo antes analizada subyace a toda esta tarea, pues:

> La historia del mundo, de lo que es producido por el juego de las influencias del cielo y de la tierra, cuya humanidad es para la razón la zona de luz, no es otra cosa que la narración de transformaciones, cada una de las cuales es efímera, pero en su conjunto, permanente, cuyo vacío

> mediano es la condición de posibilidad y su descendencia y ascendencia (crecimiento y decrecimiento) son la ley (Larre, *ibid.* 60).

No obstante, con el taoísmo y el confucianismo coexiste en el pensamiento chino el budismo, que procedente de la India se extendió por el país a lo largo del siglo I y cobró especial importancia en varios periodos de su historia, con variantes en las zonas norte y sur y sincretizándose en algunos momentos, sobre todo a nivel popular, con las creencias taoístas. En lo que concierne a la concepción del tiempo, trae a China las ideas de la reencarnación dentro de un ciclo temporal y de una eternidad ajena al tiempo. (cfr. A. Cheng, *Historia del pensamiento chino*, 305-477).

Como indica Lanzaco (*Introducción a la cultura japonesa*), el tipo de budismo que llegó a China en el siglo I procedente de la India es *mahayana* (centrado, a diferencia del *hinayana*, en la renuncia a la propia liberación de la rueda del tiempo tras morir habiendo alcanzado la *budeidad* –de la que luego hablaré-, para trabajar compasivamente por los demás ayudándoles a conseguirla) (*ibid.* 245-246); pero hacia el siglo VI devino, a causa de la influencia de la mentalidad taoísta, en budismo *chan* (en japonés *zen*). Este budismo *chan* propugna la transmisión de la doctrina no a través de textos sagrados sino de maestro a discípulo, sin la mediación de las palabras, como una iluminación en la que se percibiría el *nirvana* (el vacío originario) como una forma sin forma, equiparable al *tao*; y aunque en la China del norte fue prohibido en el siglo IX y en la del sur se fusionó con la escuela budista de la Tierra Pura, desapareciendo como doctrina *chan* específica en el siglo XIII, tuvo un florecimiento extraordinario en Japón (Lanzaco, *ibid.* 302).

En relación con este país, Japón, el suyo es un budismo suigéneris, en el que se acepta el mundo fenoménico como absoluto y se valora el disfrute de la vida y de la

sexualidad, así como la compasión, la tolerancia y la ausencia de crítica propias del budismo, pero sobre todo el humor (Lanzaco, *ibid.* 285-291).

El budismo *mahayana* , según explica Lanzaco (*ibid.* 306-309), llegó desde China a Japón en el siglo VI, pero no adquirió una auténtica relevancia hasta el siglo XII, en que se extendió la variante *chan*, el *zen*, ampliamente desarrollado por dos monjes: Eisai (1141-1215), quien escribió *koan* (relatos paradójicos en los que se puede aprehender indirectamente la iluminación: el *satori*. cfr. Ekai, *La puerta sin puerta: cuarenta y ocho koan*), importó desde China la costumbre de tomar té y fundó la escuela Rinzai; y Dōgen (1200-1253) (cfr. *Dogen's Genjo Koan*), fundador de la escuela Soto, que defendía el *zazen* (meditación sentado y con la mente en blanco) como forma de alcanzar la *budeidad* (perfección absoluta de la vida cotidiana); seguidos más tarde, en los templos de Kioto y Kamamura, por otros como Musō Soseki (1275-1351) (cfr. su obra *Diálogos en el sueño*) y Hakuin (1689-1769) (cfr. *The Essential Teachings of Zen Master Hakuin*), dedicados al trabajo manual y doméstico, pero inspirando a partir del mismo creaciones hoy consideradas esenciales del alma japonesa, como el diseño de jardines de arena y rocas; el ikebana o arte de los arreglos florales; la ceremonia del té; las formas poéticas que llevaron al haiku; el teatro *No*; las pinturas con tinta china; la caligrafía; la lucha samurái con espadas y la práctica del arte marcial del tiro con arco (Lanzaco, *Introducción a la cultura japonesa*, 309). En estas actividades se busca la iluminación, pues a través de la brevedad de los haikus se penetra en la vida de las cosas (*ibid.* 354); en los esbozos de la pintura con tinta china se perciben grandes huecos en blanco que propician la captación del vacío (*ibid.* 355); en el teatro *No* se representan simbólicamente las distintas formas de existencia impuestas por las reencarnaciones del karma (*ibid.* 360); y en la lucha a

espada de los samuráis y en el arte marcial del tiro con arco[36] se liberan las energías profundas del subconsciente (*ibid.* 360-369). La huella del taoísmo en el budismo zen es clave en la concepción japonesa del tiempo.

Pero antes del budismo, ya existía en Japón otra religión, el sintoísmo, que había surgido antes del siglo V como un conjunto de creencias engendradas por los inmigrantes que arribaron al archipiélago procedentes de India, China y Corea y lo sintieron como una tierra de promisión, habitada por los espíritus de los dioses, *kami*, cuyas influencias favorables querían propiciar y agradecer. La palabra *kami* pasó luego a designar también a los antepasados ilustres, entre los que se contó a la familia imperial, a la que se ha venido venerando durante siglos (Lanzaco, *ibid.* 56-59).

En cuanto a la concepción del tiempo en el sintoísmo: "Desde los tiempos más remotos, los japoneses distinguían claramente dos tiempos distintos de la vida humana: *hare*, referido al tiempo especial, extraordinario, de los festivales (*matsuri*). Y el tiempo *ke*, ordinario, de la vida rutinaria y cotidiana" (*ibid*. 60). Los festivales, al tratarse de comunidades agrícolas dependientes del cultivo del arroz, se celebraban principalmente en primavera y en otoño, para pedir y agradecer las cosechas. Las oraciones, dirigidas a los dioses celestiales y terrenales en determinados lugares y tiempos sagrados, se suponía tenían una performatividad inmediata, dado el valor que se concedía a las fuerzas presentes en la naturaleza, entre ellas los espíritus de los hombres vivos y los de algunos muertos, además de los dioses, e incluían "acciones de gracias conmemorativas de

[36] Difundido en los años cincuenta del siglo XX en Occidente por Eugen Herrigel en *Zen en el arte del tiro con arco*.

eventos gloriosos del pasado mítico y del presente" (*ibid.* 62), siendo la deidad principal Amaterasu, la diosa del sol.

Con la llegada del budismo ambas religiones se amalgamaron en la conducta de los japoneses, que acostumbran a rendir culto en una u otra según el tipo de evento; por ejemplo, ceremonias sintoístas en los nacimientos y esponsales y budistas en los actos relacionados con la muerte. El sincretismo llega a tal punto que en la creencia popular las divinidades sintoístas son consideradas encarnaciones de Buda y en otras ocasiones se encomienda a Buda a los dioses del Shinto o a este a aquellos (Lanzaco, *ibid*. 73-77). Si bien a lo largo de la historia de Japón ha habido periodos de enfrentamiento entre los seguidores de una y otra religión (*ibid.* 77-115).

En confrontación y acercamiento variables con ambas religiones ha estado también el confucionismo, cuyos principios éticos se adoptaron con fuerza en las relaciones sociales. Se desarrolló en Japón desde su entrada en el siglo V, procedente de Corea, contribuyendo grandemente al estudio de la astrología, la geomancia y la predicción, pero sobre todo a la consolidación de los principios de lealtad, respeto a los mayores y vergüenza, llevada incluso hasta el suicidio, si no se cumplen las obligaciones sociales (Lanzaco, *ibid.* 171-178).

Comparando, finalmente, el pensamiento de China y de Japón sobre el tiempo, cabe concluir que, aunque con bases parcialmente comunes, puesto que comparten el taoísmo (en lo que tiene de influencia en el budismo *chan*), el budismo y el confucionismo, son, como antes comentaba, muy diferentes. Pues en el pensamiento chino predomina la idea del *tao*, en el que se funde la alternancia de tiempo y vacío en un presente continuo,

mientras que el japonés, influido por el sintoísmo, que tiene a los antepasados siempre presentes, hace especial hincapié en el pasado como contraste del presente. En este sentido, en el pensamiento chino, como señala Jullien (*Del tiempo*: 113-115), a diferencia del occidental no hay *carpe diem*[37]; mientras que en el japonés sí lo hay pero, a causa de que -como indica Lanzaco ("Introducción a la cultura japonesa": 235)- la influencia taoísta confiere una actitud relajada a esta idea, observo que en algunos escritores se manifiesta plenamente mientras que en otros lo hace en la faceta de perenne exhortación al disfrute gozoso del presente, sin el poso concurrente de la tristeza, pues no se hace hincapié en la brevedad del momento sino en su plenitud.

Como demostración, basta comprobar la plenitud que se siente al leer los haikus de Basho (*Poesía completa*), hechos de paz y luz, y compararla con la profunda tristeza que albergan las narraciones de Yasunari Kawabata (cfr. p.ej.: *La bailarina de Izu* o *País de nieve*), y que es común a otros autores japoneses como Yukio Mishima (cfr. p. ej. *Confesiones de una máscara* o *La corrupción de un ángel*) o Haruki Murakami (cfr. p. ej. *Tokio Blues*, o *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, o *1Q84*). Como muestra valga un botón: no me resisto a comparar el clima sombrío que se desprende de este fragmento escogido al azar de una de las novelas de Mishima:

> La península de Izu quedó envuelta en la niebla. Durante algún tiempo dejó de ser la península de Izu. Era el fantasma de una península perdida. Luego desapareció por completo. Se había tornado una ficción en el mapa. Tanto los barcos como la península pertenecían al 'absurdo de la existencia' " (*La corrupción de un ángel*: 7)

con la alegre luminosidad que brota de algunos haikus de Basho:

> Un sol brillante
> se esconde tras la bruma.
> Es primavera (*Poesía completa*: 224).

[37] El pensamiento que, procedente de los planteamientos de estoicos y epicúreos, el poeta latino Horacio recogió en el siglo I a.C. en el libro 1º de sus Odas y que desde entonces, con diversas variantes como la del *Collige, virgo, rosas* de Ausonio, ha formado parte del imaginario occidental exhortando a gozar la juventud, a despecho de la vejez y la muerte que la amenazan (cfr. Horacio, *Odas*: I, 9; I, 11).

> Pequeños brotes
> crecen bajo la nieve
> casi fundida (*ibid.* 379).

> Entro en Suruga,
> incluso los naranjos
> huelen a té (*ibid*. 396).

En la segunda parte de este trabajo tendremos ocasión de observar este deseo taoísta de gozosa armonía en obras de Ursula K. Le Guin (cfr. *infra* 5.2.1).

3.1.2. El tiempo en el pensamiento hindú.

En la India coexisten varias tradiciones con concepciones diferentes del tiempo: la hinduista, a la que me referiré a continuación, la budista (cfr. *supra*: 86-88) y la musulmana (cfr. *infra*: 3.1.7).

Panikkar ("Tiempo e historia en la tradición de la India": 67-88) distingue, a su vez, varias concepciones dentro del hinduismo. En los primeros *Vedas*, el tiempo es percibido como la existencia misma de los seres. "No existe continuidad del tiempo fuera de la actividad ritual o del acto de un dios […], la continuidad no es otra cosa que el fruto de la actividad constructiva que vuelve a comenzar día tras día" (68). En la tradición *Kalavada*, por el contrario, se atribuye al tiempo una causalidad universal, concibiéndolo como un poder cósmico, origen y principio de la realidad. Con ese carácter aparece en algunos himnos del *Atharva Veda*, en los que *Kala*, el tiempo absoluto, es el dios supremo no sometido ni al creador personificado (*Prajapati*) ni a los poderes impersonales del sacrificio o culto que engendra cada día el tiempo empírico. Abundando en esta concepción, en el *Mahabharata* se ve además al tiempo como un destino insuperable que precipita hacia la disolución a todos los seres. El *Atharva Veda* habla de "un 'vaso lleno

colocado por encima del tiempo', en el que –según se puede interpretar- el tiempo bebe constantemente" (*ibid.* 73).

Siguiendo este criterio, en algunos *Upanishads*: "no se concibe lo eterno como tiempo ilimitado ni como tiempo absoluto, sino como algo que supera cualquier temporalidad. El vaso lleno de tiempo y que permite a este escaparse no es, él mismo, temporal: contiene el tiempo siendo atemporal" (Panikkar, ídem), mientras que en otros se insiste en la trascendencia de Dios con respecto al tiempo. Por ejemplo, en el *Shiva Purana* el tiempo, *Kalasakti*, es una de las primeras potencias del Dios y en el *Bhagavata Purana* "el tiempo existe, en estado latente, durante la disolución del mundo, y es despertado por el Dios en el momento de la creación nueva" (*ibid.* 75). En doctrinas posteriores, sin embargo, el tiempo adquiere una connotación negativa y pasa a pertenecer al orden de *maya*, la ilusión cósmica (Panikkar, *ibid.* 76).

En los *Upanishads*, por otra parte, se busca la infinitud y la plenitud que se encontrarían más en el espacio que en el tiempo, de manera que mediante los ejercicios de yoga sobre el control de la respiración (*pranayama*) y la meditación (*samyana*) se llegaría al conocimiento de sí, la iluminación, que engloba en un instante todo el devenir. Se busca así la percepción del instante puro, o incluso en alguna escuela la penetración "en el vacío intersticial (*madhya*) liberador, que separa dos instantes sucesivos […]. A través del instante se penetra en la realidad intemporal" (*ibid.* 81-82).

La teoría del karma, como conjunto de efectos de las acciones humanas, requiere de una versión del tiempo como destino, ya sea ineludible o matizado por la *purusha kara* (el esfuerzo del hombre para trascender su *karma*) que está en la base del yoga, pues:

> La relación entre el *karma* y el tiempo, homóloga a la que existe entre la historicidad y el tiempo en el pensamiento occidental, es doble. Por una parte, la razón de ser del tiempo se fundamenta, justamente, en la existencia del *karma*. Mientras que haya *karma* en el mundo, el tiempo será necesario. El *karma* es, por así decir, la cualidad interna del tiempo, lo mismo que da sustancia y densidad al tiempo. Pero, por otra parte, sin el tiempo, no podría realizarse el *karma*, debería permanecer en estado latente, y sin la colaboración del tiempo, por decirlo de alguna manera, los seres no podrían alcanzar sus fines, cumpliendo su deber en este mundo, ni la liberación que supone la realización de todos sus *karmas* (Panikkar, "Tiempo e historia en la tradición de la India": 85).

Así pues, el karma está relacionado "con el carácter histórico intrínseco de los seres, que hace que su pasado determine el presente y el futuro, que ninguna de sus acciones quede sin repercusiones. La estructura de la realidad está basada en esta historicidad, que permite las interacciones mutuas en el mundo en un esquema de solidaridad universal" (Panikkar, ídem).

En este esquema, la rueda de la existencia (*samsara*) no significa que:

> el tiempo sea infinito y la historia ilimitada, sino justamente todo lo contrario. La circularidad es el símbolo de la contingencia, de la limitación ontológica y de la clausura del tiempo y, por lo tanto, del cierre de la historia y del carácter no necesario de los acontecimientos. La circunferencia es ilimitada y el círculo indefinido solamente en un mundo mono o bidimensional. Y esta metáfora geométrica significa, precisamente, que la realidad tiene otras dimensiones y que es necesario romper el círculo temporal para salvarse, para llegar a ser. Es necesario escapar a la máquina de la temporalidad, no corriendo hacia un futuro siempre por llegar, sino saltando por encima del círculo (Panikkar, "Tiempo e historia en la tradición de la India": 88).

En consecuencia, para el pensamiento hindú la verdadera historia es el mito, la historia de los dioses, que siempre se tiene presente, mientras que lo que nosotros consideramos historia es visto por ellos como mito, sucesos que ocurren en el *samsara* y por tanto efecto de *maya*, meras ilusiones.

Lingüísticamente, según Bäumer ("La percepción empírica del tiempo en la tradición de la India": 89-90), el tiempo es definido en la India por una pluralidad de términos, que designan respectivamente: duración de la vida (*ayu*), instante crítico (*abhika*), espacio de tiempo (*kala*), estación (*ritu*), momento fijado (*samaya*), periodo

(*vela*), parpadeo (*kshana*), momento propicio de acuerdo con la astrología (*muhurta*), eón o edad del mundo (*kalpa*), generación humana (*yuga*), destino (*dishta*), curso de la historia (*cati*), sucesión de la duración o "sucesión ininterrumpida de los instantes" (*krama*).

Señala también Bäumer (*ibid.* 94) que en el pensamiento de la India habría una eternidad nacida de lo temporal, condensada en las fiestas, en las que confluyen el tiempo cósmico y el mitológico permitiendo a los participantes en las mismas entrar en un tiempo cualitativamente lleno, y una eternidad de lo atemporal, la de la contemplación (*samadhi*), accesible a través del instante (*kshana*) de un parpadeo.

3.1.3. El tiempo en el pensamiento bantú.

Según Alexis Kagame ("Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento bantú": 100-114), en la cultura bantú[38] y gran parte también de la sudanesa las categorías de tiempo y espacio forman una unidad, el existente localizador, en oposición a los otros existentes: el ser inteligente, la cosa y el existente de modalidad que abarca las características y modificaciones de los demás seres. Cualquier existente, desde que aparece, tiene un movimiento, pues lleva consigo un antes y un después.

Pero hay también un pre-existente que posibilita el ser de los existentes y que no tiene ni antes ni después.

[38] Extendida por gran parte de África, en una zona que va desde el Golfo de Guinea hasta el sur del continente.

Las pasiones y acciones de los existentes inteligentes y de las cosas son movimientos que se clasifican como existentes de modalidad, diferenciables por su ubicación en un punto concreto del espacio y del tiempo, punto que es su existente localizador y que funciona como coordenada individualizante.

En las lenguas bantúes hay una distinción entre existir y vivir. Así la raíz verbal *ba*, que no diferencia entre pasado, presente y futuro, puede aplicarse a todos los seres, tanto vivos, incluido el pre-existente, como difuntos; mientras que la raíz *li*, que implica únicamente presente, solo se aplica a los vivos que existen en el aquí y ahora.

Por otra parte, a los hombres se los considera siempre existentes vivientes, puesto que su espíritu sigue existiendo aunque no lo haga en el presente, mientras que los animales solo son existentes vivientes mientras no mueren; y las plantas -en la mayoría de estas lenguas- y las cosas son consideradas en todo momento existentes no vivientes.

El movimiento existencial, que también se aplica al cosmos, es el paso del *no ser-ahí como X* al *ser-ahí como ese X* [39] A dicho movimiento se opone la eternidad, atributo del pre-existente, como *ser-ahí* que totaliza toda la duración.

En esta concepción filosófica, el tiempo es la medida en presente de cada movimiento existencial, mientras que la duración es la suma de las coordenadas individualizantes ya realizadas.

[39] Un estar ahí en el mundo que recuerda al Heidegger de *Ser y Tiempo* (cfr. por ej. su parágrafo 23: 105-110).

Las lenguas bantúes no tienen un sustantivo teórico para indicar el tiempo, se trata siempre del tiempo de esto o de aquello. El lugar, a su vez, se encuadra sobreentendido en el suceso que marca al tiempo.

Los difuntos, como antes indicaba, se consideran existentes no vivientes que continúan su trayectoria en la *evieternidad*, o existencia a perpetuidad, y son clasificados en generaciones de antepasados, de los que los vivientes actuales se sienten deudores y a los que recurren de manera asidua para asegurar su futuro individual y el de sus descendientes.

El futuro es considerado como un *deber-ser* marcado más por las actividades del grupo, para las que no está prevista una consumación connatural, que por las individuales, que tienen una duración limitada e imprecisa en su *ser-ahí*.

Aunque las lenguas y dialectos bantúes son diversos, comparten la mayoría de los términos utilizados para referirse al tiempo, como los empleados para: noche, día, jornada (tiempo del día en que se siente el calor solar)…, pero para el instante tienen diferentes palabras, y lo mismo ocurre con las horas, que no son medidas por relojes sino por la duración de las actividades que lleva a cabo cada grupo según sus ocupaciones, siguiendo el principio del marcaje del tiempo por el suceso: el tiempo de abrevar las vacas, el de la vuelta de los campos…, tareas para las que se guiaban por la posición del sol o de la luna.

De las once lenguas estudiadas por Kagame (*ibid.* 115-123), seis tienen un término para *hoy*, otro para *ayer y mañana*, y otro para *anteayer y pasado mañana*, y en algunos

lugares de Ruanda añaden un cuarto término más alejado en el tiempo para *pasado mañana allí abajo* y *anteayer allí abajo*. Las demás poseen términos distintos para cada uno de estos conceptos.

En zonas del norte del África bantú, la semana se compone de cuatro días laborables y un festivo, mientras que en otras zonas se ignora esta división del tiempo. Los meses se cuentan por la luna y tienen nombres que indican el estado de las plantas alimenticias según las estaciones. El año viene marcado por la cosecha.

Para expresar tiempos antiguos cada lengua bantú dispone de un término propio, pero manteniendo siempre el concepto de que las entidades que terminan su trayecto existencial no vuelven aunque los ciclos estacionales y los nombres de las dinastías (cuatro que se suceden cíclicamente) se repitan.

En consecuencia, según Kagame, la representación gráfica más adecuada para la concepción bantú del tiempo es una espiral:

> Así pues, la irreversibilidad del tiempo sirve, en cierta forma, de eje central sobre el que giran los ciclos, a modo de espiral, dando la impresión de un ciclo abierto. Cada estación, cada generación que se inicia, cada cuarto nombre dinástico vuelven a la misma vertical, pero a un nivel superior. En otros términos, no vuelven ni al mismo punto del espacio ni al mismo instante, lo que corresponde lógicamente a nuestra individualización de la entidad *movimiento* (*ibid.* 123).

3.1.4. El tiempo en el pensamiento griego.

Manifiesta Geoffrey E. R. Lloyd (“El tiempo en el pensamiento griego”: 131-132) que, contrariamente a lo que popularmente se cree atribuyendo al pensamiento griego únicamente el paradigma de un tiempo circular, tanto en la Grecia antigua como en la clásica había gran diversidad de puntos de vista respecto a la concepción del tiempo.

En *La Ilíada*, de Homero (*c*. siglo VIII a.C.), el término *cronos* designa los intervalos de tiempo y *aion* el soplo o fuerza vital[40]; *emar*, el día, y *hora*, la estación o el tiempo que conviene a una actividad; el año se divide en tres estaciones y los meses, innominados, se miden por lunas; el adivino conoce el pasado, el presente y el futuro (Lloyd, *ibid.* 132-133) y "el día posee la cualidad de los acontecimientos que se registran" (*ibid.* 134). "Las generaciones de los hombres son comparadas con el crecimiento y caída de las hojas" (ídem), sus almas descienden al Hades tras la muerte, a la que están sometidos, a diferencia de los dioses, que no envejecen ni mueren.

En *Los trabajos y los días*, de Hesíodo (*c*. 700 a.C.), "los fenómenos naturales, como la emigración de los pájaros, la salida y la puesta de las constelaciones, se utilizan para señalar el paso del tiempo" (Lloyd, *ibid.* 135). El mes comprende treinta días, que son fastos o nefastos según para qué actividades. En la *Teogonía* narra el comienzo del mundo a partir del caos y el nacimiento de los dioses, y en *Los trabajos…* describe las cinco edades del hombre: la de oro, en la que no se conoce la vejez; la de plata, en la que la raza humana pasa cien años en la infancia hasta que, al llegar a la adolescencia, cae en desgracia por su rebeldía; la de bronce, en la que todos están volcados en las guerras; la de los héroes, donde coexisten guerreros y ermitaños; y la actual edad de hierro, en la que no hay descanso y se prevé que los hombres acabarán naciendo ya viejos. Para Hesíodo es la *hibris*, la desmesura humana, lo que provoca las catástrofes, pues. "El orden temporal y el orden moral se encuentran indisolublemente relacionados (Lloyd, *ibid.* 135-137).

[40] Según señala Ferrater Mora ('Tiempo', *Diccionario de Filosofía*), el significado de estos términos varió con el tiempo, de manera que el de *aion* pasó de 'fuerza vital' a 'periodo de vida', de ahí a 'vida total' y luego a 'eternidad', superando en amplitud al de *cronos*, que era tanto 'el tiempo en su duración' como 'el tiempo en general'.

Cada ciudad griega tenía su propio calendario, de cuyo diseño era responsable un magistrado, aunque en el campo se seguía utilizando el esquema basado en la observación de la naturaleza descrito por Hesíodo (Lloyd, *ibid.* 137-138). Por otra parte, las fiestas pertenecían al calendario civil, pero representaban una discontinuidad del tiempo habitual, al vivirse durante las mismas un tiempo sagrado. El paso de la infancia a la edad adulta era el periodo de *efebeia*. "A partir de Homero la literatura griega abunda en pasajes emotivos a propósito del carácter transitorio de la juventud y la marcha ineludible del tiempo" (*ibid.* 139). Esta irreversibilidad del envejecimiento está en contradicción con el proceso repetitivo de los ciclos naturales y de las fiestas.

Pitágoras (*c*. 569-475 a.C.) concilia ambas concepciones con su teoría de la transmigración, según la cual el alma renace en otro ser humano, animal o planta, convirtiéndose la muerte no en el final de un proceso irreversible sino en un cambio de etapa, idea que luego recogerá Platón en el *Fedón*. Los pitagóricos consideran los renacimientos un *círculo de aflicción*, que desean franquear para lograr una inmortalidad inmutable (Lloyd, *ibid.* 140). Posteriormente, llevan hasta sus últimas consecuencias esta teoría, afirmando que cualquier acontecimiento particular se repite en el tiempo (*ibid.* 149), idea del *eterno retorno* que, como veremos (cfr. *infra*: 119), recuperará Nietzsche entre los conceptos primordiales de su filosofía. Por otra parte, en la concepción de los pitagóricos "el universo es uno, y en lo ilimitado abarca al tiempo, aliento y vacío que, desde entonces, define el lugar de cada cosa" (*ibid.* 148).

Análogamente, el estudio detallado de los planetas lleva a los griegos del siglo V a la teoría del *gran año*, un círculo a lo largo del cual estos volverían a sus posiciones respectivas (Lloyd, *ibid.* 148).

En las tragedias de Sófocles (496-406 a.C.), se subraya el poder destructor (en *Edipo en Colono*) y reconfortante (en *Electra*) del tiempo, y se señalan las fluctuaciones de la vida humana entre el bienestar y la adversidad, en contraposición a la repetición ordenada de los ciclos naturales (Lloyd, *ibid.* 140-141).

Por otra parte, como muestra la *Historia* de Herodoto (484-425 a.C.), "los griegos, en el siglo V, tomaron conciencia de la amplitud y de la continuidad del pasado, por el estímulo recibido de su contacto con las civilizaciones del próximo oriente, particularmente de Egipto, cuyos testimonios visibles produjeron en ellos una profunda impresión, sobre todo por su antigua grandeza, reflejada por ejemplo en las Pirámides" (Lloyd, *ibid.* 142). Análogamente, Esquilo (*c.* 525-455 a.C.), en *El Prometeo encadenado*, muestra "la oposición *temporal* entre el estado del hombre antes de poseer las técnicas y su estado actual" (Lloyd, ídem), y Tucídides (c. 460-396 a.C.), en *Historia de la guerra del Peloponeso*, compara la presunta debilidad de la Grecia de su tiempo con la potencia anterior de Atenas y Esparta, mostrando de este modo un concepto de evolución histórica continua (*ibid.* 142-143).

Ciñéndonos a los filósofos, para Anaximandro (c. 610-545 a.C.), "el tiempo es el responsable imaginario, en cierta manera, del ordenamiento de la justicia cósmica" (Lloyd, *ibid.* 144), pero su cosmología ya no es mitológica, sino que en ella se postula el nacimiento del mundo como resultado de la interacción de fuerzas naturales, habiendo

sido engendrados los primeros seres vivientes cuando lo húmedo recibió la acción del sol (Rovelli, *El nacimiento del pensamientos científico: Anaximandro de Mileto*).

Para Heráclito (c. 540-480 a.C.), sin embargo, el universo existió desde siempre y es un fuego eternamente vivo y una unidad en la que coexisten en interdependencia los contrarios. De su filosofía sacó más adelante Platón el axioma de que todo objeto físico está sujeto a cambios temporales (Lloyd, *ibid.* 145-146). De él es también la conocida idea de que no se puede entrar dos veces en el mismo río, dada a conocer en el *Cratilo* por Platón.

Parménides (c. 530-siglo V a.C.), en una postura frontalmente opuesta, afirma que el cambio es imposible. Dice del ser que es entero ahora, indestructible, no engendrado e inmutable, negándole rotundamente cualquier duración temporal. Frente al ser, captado racionalmente, habría apariencias, fundadas en la confusión entre el ser y el no ser, que no puede ser ni conocido ni enunciado (Lloyd, *ibid.* 146-147).

Empédocles (c. 490-430 a.C.), siguiendo la doctrina pitagórica, presenta en *Las purificaciones* el progreso del alma a través de sucesivas reencarnaciones hasta lograr su evasión de la riada de acontecimientos. En *De la naturaleza*, a su vez, postula la existencia de cuatro elementos materiales (tierra, agua, aire y fuego) y dos fuerzas cósmicas (amor y odio), que los unen y separan por turno. Estos procesos de separación ocurren *según el curso del tiempo*, y tienen resonancias morales, pues el odio, comenta, es funesto y detestable y el amor no tiene reproche (Lloyd, *ibid.* 150-151).

Zenón de Elea (c. 495-430 a.C.), apoyando la afirmación de Parménides en contra de la existencia del movimiento, considera que el tiempo y el espacio son continuos pero infinitamente divisibles y a la vez discontinuos y compuestos de indivisibles, por lo que un corredor (en su argumentación el rapidísimo Aquiles) nunca podría alcanzar a alguien (en su ejemplo la lentísima tortuga) que hubiera comenzado a correr antes o desde un lugar más avanzado, pues, aun marchando a velocidades diferentes, sería imposible acortar la distancia entre ambos, dado que la división siempre repetida de los puntos que la componen lo haría imposible. Añade que el objeto en movimiento está en realidad en reposo, pues se halla siempre en un lugar igual a él mismo en el ahora, es decir en el instante sin duración, en el que el ser entero está presente (Lloyd, *ibid.* 151-155).

Platón (*c*. 427-347 a.C.) recoge, modificándolas, muchas de las ideas de su tiempo, como la de la inmortalidad del alma de los pitagóricos, que incorpora en el *Fedón* a su teoría de la anamnesis o reminiscencia (a la que pertenece la conocida parábola de la cueva, símbolo de la existencia humana, en la que los hombres ven sombras de lo que hay fuera, la realidad inmortal); la de las recompensas y castigos que veíamos ya en Hesíodo, o la de la reencarnación en otras especies animales de Empédocles; así como el concepto de un tiempo cosmológico circular en el que se produce una catástrofe periódica; pero su principal aportación, en lo que se refiere al tiempo, es la diferenciación entre el ser, atributo de las formas, y el devenir, que tiene lugar en el universo creado. Así, en el *Timeo*, opone la realidad eterna de las formas, única a la que corresponde la expresión *es*, a la realidad que dura siempre a través de la totalidad del tiempo en el devenir del mundo, imitando el modelo de las formas. Concibe el tiempo como un movimiento ordenado y regular, el movimiento de los astros, que surge con la creación de estos y durará siempre a imagen de la eternidad. En el *Parménides*, distingue asimismo entre el *ser en el tiempo*

y el *instante*, lo repentino que no está en ningún tiempo, transición del descanso al movimiento en la que [como el gato de Schröedinger (cfr. Muller, *Ahora: La física del tiempo*: 186-187)] el objeto no se encuentra en ninguno de esos estados (Lloyd, *ibid.* 155-158).

Aristóteles (384-322 a.C.), en los cinco últimos capítulos, 10 a 14, del IV libro de la *Física* es el primero que lleva a cabo un análisis sistemático del tiempo, que no identifica con el movimiento del universo, ni con la esfera celeste, pues lo concibe como la medida del movimiento entre un antes y un después, cuya comparación nos permite percibirlo. Tiempo, movimiento y longitud son continuos y divisibles al infinito y, así como el movimiento es el flujo del móvil, el tiempo es el flujo del ahora, a la vez continuidad y sucesión. El ahora no es parte del tiempo, no tiene duración, del mismo modo que los puntos de una línea no tienen extensión. El movimiento, y por tanto el tiempo, al ser continuos no pueden tener final y hay que presuponer para su principio un motor inmóvil. En lo que respecta al cambio social, sin embargo, Aristóteles, siguiendo la pauta del tiempo cíclico predominante en su época, no lo concibe abierto y en progreso hacia el futuro como el tiempo físico, sino cerrado, con ascensiones y declives (Lloyd, *ibid.* 159-161).

Los estoicos, como Zenón de Citio (*c*. 336-264 a.C.) y Crisipo (*c*. 281-208 a.C.), según la reseña que hace de ellos Plutarco (c. 46-120) en sus *Tratados Antiestoicos*, creían en un tiempo continuo cíclico y divisible al infinito, pero no en instantes sino en intervalos, en el que se pasaría periódicamente por una catástrofe en forma de fuego puro; intervalos en los que el *ahora* , prefigurando lo que luego veremos en San Agustín (cfr. *infra* 3.1.8:

116), tendría duración y sería en parte presente, en parte pasado y en parte futuro (Lloyd, *ibid.* 162).

Epicuro (c. 341-270 a.C.), a su vez, aplicando el atomismo de Demócrito, presenta un mundo compuesto de átomos, en el que tiempo, movimiento, lugar y materia son discontinuos y están formados por unidades indivisibles. En sus obras, cuyo contenido fue largamente difundido en el mundo romano por Lucrecio en su poema *De la naturaleza* y por Cicerón en su tratado *Sobre la naturaleza de los dioses*[41], distingue entre tiempos concebibles por la razón, tiempos sensibles y mínimo de tiempo continuo, el periodo más corto que se puede apreciar en un movimiento (Lloyd, *ibid*. 162-163). Pero no considera el tiempo como algo que tenga entidad en sí mismo, sino como un accidente de los cuerpos, pues como señala Mas Torres reseñando la explicación de Lucrecio: "La percepción del tiempo depende de la memoria, de recordar cosas que se mueven: depende, en definitiva, de otras percepciones y de las relaciones en las que se encuentran. Hay tiempo no porque haya movimiento y quietud, sino porque hay percepción y recuerdo del movimiento y la quietud" (*Epicuro, epicúreos y el epicureísmo en Roma*: 94*).* Efectivamente, en los versos de *De la naturaleza* traducidos por el Abate Marchena encontramos:

> El tiempo no subsiste por sí mismo:
> la existencia continua de los cuerpos
> nos hace que distingan los sentidos
> lo pasado, presente, y lo futuro;
> ninguno siente el tiempo por sí mismo,
> libre de movimiento y de reposo (I, 606-611).

[41] Recuerdo que cuando en la asignatura de Historia de la Filosofía, en 1º de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense en 1973, no encontré mencionada ninguna mujer, me emocionó mucho dar en la asignatura de Latín con un pasaje de dicha obra de Cicerón, en el que un detractor de Epicuro exclama: "¿Fueron sueños como estos los que no sólo movieron a Epicuro, a Metrodoro y a Hermarco a contradecir a Pitágoras, a Platón y a Empédocles, sino también dieron osadía a una mujerzuela del arroyo como Leontion a escribir un libro refutando a Teofrasto? Su estilo es sin duda el más primoroso del Ática, pero da lo mismo, tan grande era la licencia que prevalecía en el Jardín de Epicuro" (87-88), dando noticia, aunque denigrándola, de una filósofa, que además escribía reconocidamente bien.

Y más adelante:

> […] todos los sucesos
> que agitan y revuelven nuestro globo
> no existen en verdad como los cuerpos,
> ni son como el vacío, sino simples
> cambios de los principios; accidentes
> que al espacio o los cuerpos se refieren (I, 631-636)

Finalmente, para Plotino (205-270), en su *Ennéada* III, la eternidad es la vida del intelecto o ser real, a la vez "entera, completa, sin extensión ni cambio", mientras que el tiempo es producido por el alma, partícula desgarrada del mundo inteligible, al engendrar el mundo sensible a imagen de aquel. El tiempo se constituye así como la vida del ahora, que deberá ser trascendida para reintegrarse en la unidad (Lloyd, *ibid.* 162-163).

Es de destacar que en la antigua lengua griega no había tiempos verbales sino aspectos: el aoristo, usado para indicar la acción puntual, en oposición al presente, que designaba la acción durativa, y al perfecto, utilizado para referirse a la acción terminada (cfr. Marcolongo, *La lengua de los dioses*: 23-50).

3.1.5. El tiempo en el pensamiento judío.

El tiempo en el pensamiento judío, indica André Neher ("Concepto del tiempo y de la historia en la cultura judía": 169), es ante todo una dimensión histórica y un espacio vital. Los judíos, señala, son los constructores del tiempo, pues en oposición a los egipcios y griegos, que se centran en el espacio, la función divergente del tiempo y del espacio fue rápidamente apreciada por el pensamiento hebraico, que prioriza aquel sobre este, convirtiendo el tiempo del hombre en una historia única.

En el *Génesis* hay una repulsa del espacio. El cosmos y el tiempo nacen por un acto creador *ex nihilo*. Dios habla y su palabra se incrusta en las tinieblas del abismo formando en ellas el mundo. Desde entonces el tiempo se pone en movimiento y avanza la historia. Dios está en un no-tiempo, antes de la creación, y es a la vez el ser y el devenir del mundo. Establece con el hombre una relación no mítica sino histórica, que incluye la narración del devenir de los días y los años de cada generación (Neher, *ibid.* 170-174). Pero la historia permanece abierta, porque antes de la creación, irregular, habría habido otros intentos, no logrados, y después de su fin habría una apertura a otra dimensión. En el pensamiento judío no hay, como en el cristianismo, un principio y un final, un alfa y un omega (*ibid.* 178).

Al crear al hombre libre, Dios introdujo en el universo un factor radical de incertidumbre, la improvisación. Al crearlo dijo "Hagamos al hombre", dirigiéndose a la propia criatura, que desde entonces está en alianza con él. Así, según Maimónides en *Guía de perplejos,* la libertad es la ley física del hombre; o como dice Bloch, en *Ateísmo en el cristianismo,* Dios espera de los hombres que operen como guardagujas de la historia. El tiempo es considerado, de este modo, como una fuga musical cuyo tema dominante fuera *quizá,* pues a la vez todo es posible y todo puede desbaratarse (Neher, *ibid.* 178-180).

El calendario judío, que es a la vez lunar y solar a diferencia del musulmán y el cristiano que son una cosa u otra, ha permanecido inalterable desde su inicio.

Aunque la base del año judío es el ciclo lunar, incluye también las cuatro estaciones y las fiestas periódicas ligadas a ellas del ciclo solar, lo que inicialmente

lograba alargando o disminuyendo los meses según el momento en que surge la luna e intercalando un mes lunar suplementario cada tres años aproximadamente. Esta medición se llevaba a cabo en Jerusalén con el testimonio de observadores y se transmitía a toda la diáspora, que se iba ajustando a ella según recibía el mensaje. Más tarde se recurrió a un cálculo astronómico fijo, que es el vigente actualmente, en el que el año solar es atrapado en el lunar en un ciclo de diecinueve años, de los que el 3.º, 6.º, 8.º, 11.º, 14.º, 17.º y 19.º llevan un mes intercalado (*ibid.* 184-190).

Está basado este calendario en el cómputo de los días -que comienzan con la noche- y la semana de siete, en el último de los cuales, el *shabbat*, tiene lugar la celebración de la creación del mundo por Dios. Está establecido que cada día haya una plegaria por la noche, seguida de otra por la mañana y una tercera a la tarde. Cada séptimo año es un año *sabático*, y cada siete años sabáticos hay un año *jubilar*, con mayor poder redentor.

La medida cronológica del tiempo es pues arbitraria, basada en la historia de la creación y en la relación del hombre con Dios, no en los ciclos de la naturaleza. Cada comunidad judía, o cada individuo si está solo y aislado, fija su propio *shabbat*, pero hay uno estable, anclado en el espacio, el de Tierra Santa, Palestina, al que todos intentan adecuarse (Neher, *ibid.* 181-184).

3.1.6. El tiempo en el pensamiento cristiano.

Según Germano Páttaro (“La concepción cristiana del tiempo”: 191), hay una noción general del tiempo que es común a todas las formas de cristianismo.

En la literatura cristiana primitiva el concepto de tiempo va unido al de las edades del hombre, que son: la de la ley natural, la de la ley mosaica, la de la gracia y la de la gloria, que siguen el hilo de las alianzas: de Dios con Adán, en la de la ley natural; con Noé, Abraham, Moisés y David, en la de la ley mosaica; y la de Cristo con la humanidad en la de la gracia, cuyo tránsito a la de la gloria tendrá lugar en el Apocalipsis (Páttaro, *ibid.* 191-192).

Así, en el *Nuevo Testamento*, el tiempo adquiere su significado a través de la historia mesiánica, hasta alcanzar su plenitud en la eternidad (*ibid.* 193-194). En esta concepción lineal, a diferencia de lo que ocurre en las circulares, el hombre no puede escapar del tiempo. Este está fechado a partir de Cristo, que es el acontecimiento que da sentido al pasado y al futuro, y la eternidad pertenece al tiempo, es una modalidad del mismo, su fase de plenitud. No hay una ausencia de tiempo que, como ocurre en el neoplatonismo, se corresponda con la eternidad (Páttaro, *ibid.* 195-197).

Aion expresa tanto el tiempo limitado como el ilimitado, y comprende tres etapas: el *aion ek tou aionos*, o tiempo previo a la creación, el *aion outos*, que se desarrolla entre la creación y la parusía, o día del juicio final, y el *aion mellon*, el tiempo eterno que seguirá a este (*ibid.* 198-201).

Dentro de esta línea cronológica existe un *kairos* u hora clave que es la de la muerte de Cristo y otros *kairoi* u horas significativas decididas por Dios, que constituyen la historia bíblica. El presente, el *aion outos*, está regido por el *kairos* de Cristo y el del juicio final. La diferencia con el punto de vista hebraico está en que en aquel se omite la

muerte de Cristo como *kairos* central y por tanto no se sitúa el punto clave de la historia en el pasado sino en el futuro, en la esperada venida de Cristo en la parusía, que para los cristianos es la segunda venida y por tanto un *kairos* subordinado al de la primera (Páttaro, *ibid.* 201-211).

La liturgia cristiana, desarrollada en un ciclo anual en cuyo interior se sitúa un ciclo semanal, expresa en sus rituales la doble tensión entre las dos venidas de Cristo, transformando el presente en un *kairos* fundado en la celebración de la primera y la espera de la segunda. Es la acentuación de uno u otro de estos polos lo que ha marcado las diferencias entre las distintas confesiones cristianas (*ibid.* 211-212).

Tanto en la tradición cristiana occidental como en la oriental, la semana, de siete días, no comienza en el *sabbath* hebreo, que conmemora el inicio de la creación, sino el domingo, el día del Señor, celebrando la resurrección de Cristo. Al refundir a nivel civil y popular el calendario cristiano con el de los griegos, que contemplaba el culto a los cinco planetas conocidos (Marte, Mercurio, Júpiter Venus y Saturno) más el sol y la luna, se adoptaron los nombres de este para los días, salvo para el domingo -si bien en el área germánica se siguió titulando como día del sol en lugar de día del Señor- y el sábado, que tomó su nombre del *sabbath* hebreo. Y el día de descanso no es este, sino el domingo, decretado como tal por el emperador romano Constantino (*ibid.* 212-215).

En el año litúrgico católico, reformista y anglicano, destaca la Semana Santa, en cuyos jueves-viernes, sábado y domingo se conmemoran respectivamente la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Esta es la Pascua cristiana, diferente de la judía tanto en su cronología como en su contenido. Los cuarenta días previos, la Cuaresma, constituyen

una preparación para el *kairos* de la semana de pasión, y los cincuenta días posteriores a la Pascua una celebración de esta, que culmina el día de Pentecostés, en que se consuma la venida del Espíritu Santo haciendo de la Iglesia una comunidad (Páttaro, *ibid.* 215-217).

En cuanto a la Navidad y la Epifanía, ciclo común a toda la Iglesia si bien en la occidental se hace hincapié en el nacimiento y en la oriental en la presentación en el templo, su celebración se implantó en el siglo IV para opacar la celebración pagana del Solsticio de Invierno. Las cuatro o cinco semanas anteriores, según las diferentes tradiciones litúrgicas, corresponden al tiempo de Adviento o de anuncio de la proximidad del *kairos* del nacimiento, antecedente necesario para el *kairos* central del cristianismo, la Pascua del domingo de resurrección. Por otra parte, en los textos litúrgicos se celebran también las cuatro témporas, periodos cortos de ayuno y plegaria, coincidentes con los cambios de las estaciones; en un intento más de solapar el calendario pagano con el cristiano (*ibid.* 217-221).

El tiempo en el pensamiento cristiano es pues el ritmo interno de una historia que se desarrolla linealmente entre los polos de las dos venidas de Cristo, un trayecto lineal que al combinarse con el ritmo circular de la liturgia, el ritual colectivo que involucra periódicamente a la comunidad de creyentes, queda configurado como una espiral (Páttaro, *ibid.* 221-222).

Añadiré más matices al hablar más adelante del pensamiento en el occidente medieval (cfr. *infra* 3.1.8), donde incido en cómo se lo representan Santo Tomás y Dante, San Agustín y los místicos.

Por otra parte, también es de señalar la profunda diferencia entre las Iglesias cristianas occidentales, en cuya visión del mundo, como señala Agamben (*Pilate and Jesus*) entró ya en el primer Concilio de Constantinopla, a finales del siglo IV, la idea de una historia bíblica lineal con la introducción en el *Credo* de la frase "en tiempo de Poncio Pilato" (cfr. Denzinger, "El símbolo Niceno" y ""El símbolo Niceno-Constantinopolitano" en *El magisterio de la Iglesia*: 52 y 60) -fórmula no obstante compartida por todas las Iglesias cristianas- y la ortodoxa u oriental, en la que ha predominado la idea de un tiempo cíclico, haciendo hincapié en la venida de Cristo como símbolo, análogo al del mito griego de Dioniso; una Iglesia en la que, según señala Olivier Clément, "la grande ascèse du désert ordonne la théologie à la contemplation et […] retrouve, contre tout dualisme hellénique, l'unité biblique de l'homme autour du *coeur*" (*L'église ortodoxe*: 8).

3.1.7. El tiempo en el pensamiento musulmán.

Como señala Louis Gardet ("Puntos de vista musulmanes sobre el tiempo y la historia": 223), el pensamiento musulmán se extiende por las culturas árabe, iraní, turca, urdu y malasia, con diversas variantes pero manteniendo unos rasgos comunes.

En el léxico árabe *zaman* es el término global para tiempo y también significa época y estación; *an* es el momento actual; *hin* es un plazo; *waqt* es un instante; *mawquit* o *miqat* es un tiempo localizado: el de un encuentro, el de la plegaria…; *dahr* es la duración indeterminada, para algunos un atributo divino. Gramaticalmente, no hay pasado, presente y futuro, desprendiéndose estas nociones del contexto, sino que las acciones se dividen en terminadas y abiertas (*ibid.* 225-226).

Para los antiguos nómadas árabes el día, *yawn*, daba comienzo al anochecer. Su calendario fue inicialmente estrictamente lunar, comprendiendo doce meses de veintiocho días, pero luego pasó a ser sol-lunar, intercalando un mes adicional cada dos o tres años. Los árabes anteriores al Islam tenían dos fiestas anuales: la de primavera, la *umra*, y la de la peregrinación a la Meca, el *hajj*, que se celebraba en otoño o a fin de año y luego pasó también a la primavera. Mahoma prohibió este calendario mixto y volvió al lunar, si bien según los países se utilizan, o se utilizaron, otros, como el de la era seleúcida en Irán, parecido al juliano, el de los coptos, el egipcio y el otomano. Actualmente lo frecuente es que las poblaciones se rijan por un doble calendario: el gregoriano, utilizado en el ámbito de los negocios y considerado profano, y el del Islam, cuyo día de descanso es el viernes. Se conservan las dos fiestas precedentes, más los tres días de intensa celebración que siguen a la ruptura del ayuno del mes de Ramadán, y fiestas menores, siempre ligadas a las fases de la luna o a acontecimientos de la vida de los profetas; si bien en Egipto y otras zonas se celebran también otras fiestas no islámicas, especialmente las relacionadas con el primer día de sus respectivos calendarios. Únicamente las cinco plegarias diarias están relacionadas con las estaciones, al ajustarse a la salida, movimiento y puesta del sol. En este contexto, el *qadar* es la medida determinada de las cosas, opuesta a la duración desconocida, el *dahr*, que solo pertenece a Dios (Gardet, *ibid.* 226-231).

Es interesante, en cuanto a la concepción de la plasticidad que Dios puede dar al tiempo, la leyenda argelina de Tamin Al-Dari, narrada por Abdelmajid Meziane ("La percepción empírica del tiempo en los pueblos del Maghreb": 250-251), en la que un hombre dudaba de las palabras del *Corán* en que se describe "el día divino de cincuenta mil años" y el instante intenso de la creación; por lo que fue transportado a otro mundo

en el que se convirtió en mujer, se casó, tuvo dos hijos y tras vivir treinta años murió y "su vida en ese otro mundo fue tan rica, intensa y larga, que sintió pasar sobre él los años, con todo su peso" (ídem). Vuelto en sí, preguntó cuánto tiempo había pasado y le respondieron que apenas nada, por lo que comprendió el poder de Dios sobre la duración del tiempo y se arrepintió de su duda.

El tiempo vivido es percibido como una sucesión discontinua de instantes marcados, que Dios puede interrumpir en cualquier momento, "una vía láctea de instantes". Por eso, la referencia a actos futuros es respondida con la fórmula "Si Dios quiere". Por otra parte, para los sufíes, que profundizan en la mística, a cada instante, *waqt*, corresponde un *hal* o estado espiritual, en el que el hombre puede sentir la infinitud de Dios y no tiene memoria de lo que fue ni de lo que le puede suceder (Gardet, "Puntos de vista sobre el tiempo y la historia": 231-233).

Líneas divergentes respecto a esta concepción *sunnita* del tiempo, mayoritaria entre los musulmanes, son las defendidas por la *falsafa* y el *shiismo*.

La *falsafa,* inspirada en Aristóteles y Plotino, y secundariamente en Platón y los estoicos, y desarrollada por Avicena (*c*. 980-1037) y Averroes (1126-1198), postula un movimiento circular continuo entre anterioridad y posterioridad del que el tiempo es la medida. Aquí *dahr* es la duración del alma en relación con el tiempo total. Según comenta Gardet (*ibid.* 234-235) esta línea de pensamiento ha tenido poca influencia en el Islam sunnita.

El shiismo, menos extendido que el sunnismo pero muy influyente, recoge la teoría de la *falsafa* y la entronca en gran medida con el pensamiento sufí, al postular la distinción entre un tiempo espeso que mide el movimiento de los seres corporales y un tiempo sutil o cósmico que se corresponden, siendo el mundo sensible un reflejo del mundo espiritual, el cual le precede y gobierna. Se trata de una visión cíclica diferente de la hindú, la griega y la niezscheana, pues cada instante, rodeado de no-ser, es una vuelta inmóvil sobre sí mismo en la que el tiempo denso se enlaza con el sutil educiéndolo, captando de él su sustancia. Este planteamiento es considerado sacrílego por los sunnitas, para quienes el *dahr*, el tiempo ilimitado de Dios, es intangible.

Comenta Gardet (*ibid.* 236-242) que el concepto de un tiempo discontinuo y fragmentado en instantes permanece en las culturas musulmanas actuales, coexistiendo con el del tiempo cronológico continuo del mundo contemporáneo. Por otra parte, para los musulmanes más que historia hay historias, las de los profetas narradas en el *Corán* que repiten un mismo proceso de iluminación; y la vida de la comunidad debe entenderse como un día único, en el que se funden el día de la *revelación* de Mahoma, el del *eclipse* actual con la división en sectas y el del *juicio* y sanción de Dios, en que se reanudará la vida bajo otros cielos. Este planteamiento no quita para que haya habido grandes historiadores entre los musulmanes, relatando minuciosas crónicas de acontecimientos siempre basadas en testimonios. Para lograr la integración de ambas tendencias, Ibn Jaldún (*Introducción a la historia universal*) en el siglo XIV de nuestra era (VIII de la hégira) llevó la historia al terreno de la sociología, realizando un acendrado estudio analítico y dialéctico de los fenómenos sociales enmarcados en un ciclo de lucha-apogeo-declive, que se inserta a su vez en una línea hacia el instante supremo, configurando "una línea espiroidal que, lejos de diluir la 'vía láctea' de instantes puntuados en duración

homogénea, la conduce, rutilante de fuegos fragmentarios, marcados por decretos divinos, hacia el día del 'instante conocido'" (Gardet, "Puntos de vista musulmanes sobre el tiempo y la historia": 245).

3.1.8. El paso del tiempo medieval al moderno.

Para Gurevitch ("El tiempo como problema de historia cultural"), "nada hace aparecer con mayor claridad, según parece, la oposición profunda que existe entre la cultura antigua y la moderna como su interpretación del tiempo" (266).

"Los arcaicos veían, en el momento presente, la plenitud del ser, terminada en sí misma y no sometida a evolución" (ídem), pues como señalaba Eliade en *El mito del eterno retorno*: "la conciencia del hombre primitivo no está orientada hacia la percepción de los cambios. Está llamada a encontrar lo antiguo en lo nuevo" (Gurevitch, *ibid.* 263). Esta concepción en el occidente europeo "encuentra una expresión concreta en la idea de la analogía interna del hombre, 'microcosmos', y del mundo, 'macrocosmos', teniendo una estructura única y componiéndose de los mismos elementos" (*ibid.* 267); así como en la percepción carnavalesca del cuerpo y la vida corporal como parte integrante e inseparable de la tierra y el cosmos, una percepción física y festiva cuyo abandono se produce, según señala Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, en la época renacentista (Gurevitch, ídem).

Pero al mismo tiempo, "la incapacidad del hombre medieval de percibir el mundo y la sociedad como entidades evolutivas es el revés de su actitud con respecto a sí mismo y con respecto a su mundo interior" (Gurevitch, *ibid.* 274), centrada en la idea cristiana

de alcanzar la salvación en un más allá eterno. Idea cristiana en la que coexiste una concepción del mundo como bloque -sistematizada en su *Summa Teológica* por Santo Tomás de Aquino (1224-1274 d. C.), y expresada por Dante (1265-1321 d. C.) en *La Divina Comedia*, donde toda la historia del ser humano aparece como sincrónica[42]- con la visión que la presenta siguiendo un curso lineal planteada por San Agustín (354-430 d.C.) (cfr. *supra* 3.1.6: 111, sobre la inclusión de la línea temporal en el *Credo*); para quien, por otra parte, el tiempo, creado por Dios de la nada a la vez que el mundo, no es el movimiento de ningún cuerpo sino una extensión del alma, que puede ampliarse en el pasado y en el futuro.

Como precisa Jolivet (*La filosofía medieval en Occidente*), para San Agustín "[la eternidad] es una absoluta permanencia, mientras que el tiempo, por esencia, se divide y se destruye continuamente y solo tiene duración si se lo relaciona con la memoria, con el *alma* que, por una *distensión*, permite retener el pasado y anticipar el futuro" (22). Es decir, el pasado existe ahora, como recuerdo de hechos pasados, y el futuro también, como anticipación de hechos futuros, habiendo por tanto "un tiempo presente de cosas pasadas, un tiempo presente de cosas presentes y un tiempo presente de cosas futuras" (Lloyd, "El tiempo…": 164); un presente que encierra el pasado y el futuro de la redención, pues "Agustín integra la concepción platónica de un tiempo que es no-ser con la visión cristiana de una historia que tiene un sentido" (Jolivet, *La filosofía medieval…*: 25).

De este modo a lo largo de diez siglos, "en la Edad Media, la Iglesia dominaba el tiempo social" y "el control total ejercido sobre el tiempo social desembocaba en la

[42] "En su profundidad [la de la luz eterna] vi que se encierra,/ cosido con amor en un volumen,/ todo lo que despliega el universo" (*Comedia*, canto XXXIII, 85-87; Dante, *Comedia*: 806).

sumisión del hombre al sistema social e ideológico reinante" (Gurevitch, "El tiempo como problema…": 275). "Por esta razón, la oposición a la clase dominante tomó, en la Edad Media, la forma de protesta contra el control de la Iglesia sobre el tiempo" (*ibid.* 276); una actitud contestataria que también se produjo en el seno de la propia Iglesia, donde grupos sectarios lo negaban, profetizando un fin cercano, y los místicos –como podemos apreciar en las manifestaciones, muy posteriores pero es de suponer que en lo esencial idénticas, de San Juan de la Cruz[43]- aspiraban tenazmente a alcanzar la eternidad en el silencio, abriendo un boquete en la consideración ordenada de las ideas y rutinas preestablecidas.

Por otra parte, "el desarrollo de la población urbana, cuyo nuevo estilo de pensamiento era más racionalista, comenzaba a modificar la percepción tradicional de la naturaleza" (Gurevitch, *ibid.* 277). Así, "el tiempo (o, más exactamente, la hora) se convierte en la medida del trabajo. Adquiere un gran valor, transformándose en factor esencial de la producción. La aparición de los relojes mecánicos [inventados a finales del siglo XIII] es el resultado lógico, y, al mismo tiempo, la fuente de un nuevo sentimiento del tiempo" (Gurevitch, ídem), produciéndose, como dice Le Goff en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, el paso del 'tiempo bíblico' al 'tiempo de los mercaderes' (Gurevitch, *ibid.* 278). En la conciencia de los hombres "el tiempo se extendió en línea recta marchando del pasado al futuro, pasando por un punto llamado presente", el cual "se convirtió en efímero, irreversible e inaprehensible" (*ibid.* 279),

[43] "Se queda el alma a veces como en un olvido grande, que ni supo dónde se estaba, ni qué se había hecho, ni le parece haber pasado por ella tiempo. De donde puede acaecer, y así es, que se pasen muchas horas en este olvido, y al alma, cuando vuelve en sí, no le parezca un momento o que no estuvo nada." (*Subida al Monte Carmelo*: libro 2º, cap. 14, parágrafo 10). "Y la causa de este olvido es la pureza y sencillez de esta noticia [de la luz divina], la cual, ocupando al alma, así la pone sencilla y pura y limpia de todas las aprehensiones y formas de los sentidos y de la memoria, por donde el alma obraba en tiempo, y así la deja en olvido y sin tiempo. De donde al alma en esta oración, aunque, como decimos, le dure mucho, le parece brevísima, porque ha estado unida en inteligencia pura, que no está en el tiempo" (ídem, parágrafo 11).

configurando un tiempo no cualitativo y que no se detiene siquiera en ausencia de sucesos. De este modo, la ciudad se convirtió en dueña del tiempo, a la vez que el hombre pasó a ser dominado por él (*ibid.* 280).

3.1.9. Principales definiciones del tiempo en las Edades Moderna y Contemporánea.

Dada la vastedad de teorías y opiniones al respecto a lo largo de este periodo, me referiré únicamente a las que considero más relevantes.

Ya en el siglo XVII, el despegue de las ciencias experimentales propicia nuevas visiones sobre el tiempo desde un punto de vista científico, como las planteadas por Leibniz y Newton.

Para Newton (1642-1727), en su obra *Principios matemáticos de la filosofía natural*, el tiempo absoluto matemático fluye uniformemente sin relación con nada externo y se le llama duración, mientras que el tiempo relativo es una medida externa y sensible de la duración, por medio del movimiento; los cambios de las cosas lo son en relación con el tiempo uniforme, que les sirve de marco (Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*: 'tiempo', 789-790).

Para Leibniz (1646-1716), por el contrario, el tiempo no es un marco sino una relación, pues, según afirma en obras como *Monadología*, consiste solo en el orden sucesivo de las cosas, no existe fuera de la relación entre ellas (Ferrater Mora, *ibid.* 790).

Para Kant (1724-1804), el tiempo y el espacio son *forma* del conocimiento: "El tiempo es la forma de la sensibilidad; el espacio es la forma de la sensibilidad externa" (Martínez Marzoa, *Historia de la filosofía: filosofía moderna y contemporánea*: 182). "Las representaciones del espacio y el tiempo condicionan de antemano toda experiencia" (ídem). En consecuencia, el espacio y el tiempo son necesarios y por tanto *a priori*, y son *intuición* no *concepto*, puesto que no están contenidos en sus representaciones sino que las abarcan y rebasan (*ibid*. 182-184; Kant, *Crítica de la razón pura*, 171-200).

Para Nietzsche (1844-1900), el tiempo es el anillo giratorio en el que vivimos y volvemos a vivir, el ámbito cósmico en que se mueve la fuerza vital de la voluntad de poder. Dotando de alegría y esperanza al instante, imagina el tiempo como un anillo que gira indefinidamente permitiendo el eterno retorno a la vida de cada ahora finito. Recoge de este modo la teoría del *gran año* de los griegos (cfr. *infra*: 100). Los superhombres, tal como los define en *Así habló Zaratustra*, serían los seres humanos capaces de abrazar esta visión sintiéndose parte de la tierra y deseando todo el placer y todo el dolor de la propia existencia como un destino querido y, en cuanto retornable, no sometido a fugacidad (Fink, *La filosofía de Nietzsche*: 97-127; Haar, *Friedrich Nietzche*: 439-450; Nietzsche, *Así habló Zaratustra*: 217-318, *La Gaya Ciencia*: 185; Savater, *Idea de Nietzsche*: 105-126).

En Bergson (1849-1941), existe un tiempo de la ciencia, que es más bien espacio, en el que son comparados por la inteligencia estados sucesivos yuxtapuestos como fotografías expuestas, y un tiempo real, que es duración, la de la conciencia misma, que es a la vez memoria y libertad, reunión en cada momento de todo lo anterior en algo totalmente nuevo (Martínez Marzoa, *Historia de la filosofía: filosofía moderna y*

contemporánea: 435-437). Así considerado, el tiempo es el tejido de la existencia, en cuya duración indivisible se concentra todo lo vivido, todo lo percibido por el sujeto a lo largo de su existencia, en la situación presente que, en cuanto no experimentada antes por ese yo en constante aumento, es imprevisible (Bergson, *La evolución creadora*, citado por Indij, *Sobre el tiempo*: 283-288).

Para Heidegger (1889-1976), en la formulación que hace en su última etapa (*Tiempo y ser*), ontológicamente hay ser y hay tiempo. El ser es determinado por el tiempo en el acaecer como un estar presente y a la vez no presente, en cuanto que ya se ha estado o no se está todavía. De este modo, gracias al tiempo en el acaecimiento apropiador en que se constituye el ser-ahí del hombre se produce una revocación y superación del ser.

En Benjamin (1892-1940), el tiempo cristaliza en el aura de la obra de arte (*Iluminaciones*: 199, 298-301), y, medido cronológicamente por los relojes, es visto como el lugar en que se desenvuelve la historia acumulando ruinas en su loca carrera hacia un futuro incierto, situación que refleja gráficamente el cuadro de Klee *Angelus Novus*, en que el ángel de la historia mira desolado el pasado al tiempo que es empujado de espaldas hacia el futuro por el viento del progreso (Benjamin, *ibid.* 311-312). Por otra parte, lo que le importa del pasado es la validez que pueda tener en el presente en cuanto dinamizador de una acción política emancipadora, seleccionar del tiempo homogéneo de la historia los momentos que sean relevantes en este sentido para integrarlos en el ahora, configurando un tiempo prometedor, mesiánico (*ibid.* 314-318).

Los pensadores de la etapa posmoderna los analizaré en un apartado posterior (cfr. *infra* 3.3).

3.1.10. Resumen.

Recapitulando, en términos generales el pensamiento bantú, el judío y el cristiano coinciden en ver el tiempo como una espiral compartida grupalmente, con la diferencia de que los bantúes no se plantean el cierre de la misma, para los judíos su final es un punto de inflexión y para los cristianos la apertura a la quietud gozosa de la eternidad; el pensamiento hindú lo percibe como una rueda de la que es posible salir hacia un no-tiempo, compuesta de momentos propicios y no propicios fijados de acuerdo con la astrología, mientras que en el chino es una sucesión de estados, un flujo variable de momentos cualificados diferente para cada acción.

En el pensamiento musulmán prevalece la concepción de una sucesión discontinua de instantes, con dos versiones: la chiita y la sunnita; la idea chiita de un movimiento circular que une cada instante humano con el tiempo ilimitado de Dios es considerada sacrílega por los sunnitas, para quienes ese tiempo ilimitado y sutil es inaccesible al hombre y la sucesión contingente de los instantes depende únicamente de la voluntad de Dios, el cual puede además conferirles una duración variable.

Entre los griegos, para Platón es un movimiento ordenado y regular que durará siempre a imagen de la eternidad, para Aristóteles la medida del movimiento entre un antes y un después, para Epicuro la memoria de ese movimiento, y para Plotino la vida del ahora que habrá de ser trascendida para reintegrarse en la unidad del ser.

Durante el Medioevo, se pasa en Occidente de una concepción del tiempo como evolución natural en consonancia con la naturaleza, compartida a su vez con la del tiempo teleológico del cristianismo -en sus variantes del tiempo como bloque de Santo Tomás de Aquino, el tiempo como flujo del pasado al futuro de San Agustín y el tiempo-detenido como acceso a la eternidad de los místicos-, a la de un tiempo cronológico no cualitativo, medido por los relojes.

En el pensamiento occidental de las Edades Moderna y Contemporánea: para Leibniz, es el orden sucesivo de las cosas; para Newton, el marco en el que se mueven; para Kant, la forma de la intuición con que nos captamos; para Nietzsche, el anillo giratorio en el que vivimos y volvemos a vivir; para Bergson, el tiempo real es nuestra propia conciencia, en la que en cada momento nuestro pasado dura indefinidamente fundiéndose con el presente; para Heidegger, es lo que conforma en el ser el ente que somos; y para Benjamin, hay el tiempo homogéneo de la historia, medido por los relojes, y el tiempo mesiánico, en el que confluyen momentos significativos del pasado con situaciones actuales análogas en la configuración de un presente potencialmente revolucionario.

3.2. Donde física y filosofía se funden.

Hoy las teorías sobre el tiempo parten primordialmente de los avances en Física y basándose en análisis científicos nos descubren un mundo asombroso que es a la vez material y virtual.

La primera gran revolución vino con las teorías de la relatividad de Albert Einstein: primero, en 1905, con la de la relatividad especial, en la que nos mostró cómo el tiempo transcurre físicamente de diferente manera para cada observador según su movimiento y el lugar en que se encuentre; luego, en 1915, con la de la relatividad general, donde basándose en el desarrollo matemático llevado a cabo por Hermann Minkowski postula la existencia del espacio-tiempo tetradimensional, en el que el tiempo pasa a ser una dimensión del espacio (cfr. Thorne, *Agujeros negros y tiempo curvo*: 52-110; Green, *El tejido del cosmos*: 63-108). A diferencia del tiempo y el espacio absolutos de Newton, meros marcos estáticos e invariables, el espacio-tiempo de Einstein es un tejido en movimiento que se curva en múltiples formas por la acción de la gravedad.

El universo que predice la relatividad general formaría un bloque en el que los acontecimientos están fijos (cfr. Green, *ibid.* 183-184), aunque cada observador los perciba según su posición, y completamente definidos en cuatro dimensiones. Esta concepción coincide con la postulada tradicionalmente por el cristianismo y mostrada en la *Divina Comedia*, donde todos los acontecimientos coexisten al estar en la mente de Dios o en la del narrador que como Dante viaja a lo largo de ese bloque, y aparece con frecuencia, como más tarde veremos, en historias de ciencia ficción, que permiten desplazarse adelante y atrás por el mismo, aunque con la prohibición lógica de modificar

nada pues, como comenta Gott (*Los viajes en el tiempo y el universo de Einstein*: 30-34), el universo tetradimensional está sometido al principio de autoconsistencia de manera que lo que ha ocurrido no puede ser cambiado. También coincide con la visión bantú de la realidad, en la que, como antes analicé (cfr. *supra* 3.1.3), tiempo y espacio forman una unidad indisoluble.

A esta revolucionaria visión del cosmos ha seguido otra no menos impactante, la cuántica (cfr. Green, *El tejido del cosmos*), por la que a lo largo del siglo XX Heisenberg, Bohr, Feynman, Schrödinger y otros científicos, confrontando los descubrimientos efectuados en el ámbito microscópico, han postulado la radical incertidumbre de todo lo real, dado que cada partícula se mueve en un rango de acción variable cuya determinación solo se puede llevar a cabo estadísticamente, habiéndose detectado asimismo que partículas alejadas pueden actuar al unísono revelando la existencia de una insospechada vinculación no local. Son varias las teorías cuánticas que intentan dar explicación a estos fenómenos. Las principales son la teoría de cuerdas en sus diversas variantes, según las cuales el universo estaría formado por filamentos unidimensionales de energía vibrante agrupados en cuerdas, ya sean libres o simétricas, y la de la gravedad cuántica de lazos o teoría de bucles, en la que se considera que el espacio-tiempo está constituido por la espuma de probabilidades que confluye en cada punto (cfr. Rovelli, *El orden del tiempo*). El problema de todas estas teorías es que hasta ahora no han podido compatibilizarse matemáticamente con la de la relatividad general, que continúa proporcionando una explicación coherente para los fenómenos macroscópicos. Se está a la búsqueda de la unificación en una *teoría del todo*, que por el momento no ha sido posible formular.

Una de las hipótesis de la mecánica cuántica es la de que haya múltiples universos divergentes, surgidos de cada punto de la realidad a partir de las probabilidades no tomadas (cfr. Green, *ibid.* 265-266; Gott, *ibi*d. 27-30). En esta teoría, formulada por Hugh Everett en 1957 y ampliamente explotada en cienciaficción (cfr. por ej. las novelas *Cronopaisaje*, de Gregory Benford, y *11/22/63*, de Stephen King), cada partícula de tiempo puede bifurcarse en un posible mundo paralelo, configurando un universo múltiple o *multiverso*, que sería como un gigantesco entramado ferroviario con muchas vías entrelazadas.

Otra de las hipótesis, compartida por las diferentes teorías de cuerdas, es la existencia de dimensiones ocultas, plegadas en cada punto del espacio-tiempo, las cuales explicarían nuestro desconocimiento de la materia y la energía oscuras que según las mediciones astronómicas llenan la mayor parte del universo sin que hasta el momento hayamos podido detectarlas empíricamente. Para Bohm (cfr. *Sobre la creatividad*: 159-178), se trata de un orden implicado replegado en el que podemos expandir nuestra mente, concepción a la que encuentro analogías con la postulada por Bergson para la estructura y funcionamiento de la memoria. La ciencia vendría así a dar finalmente la razón a Bergson en su prolongada disputa con Einstein, en la que el científico parecía haber triunfado sobre el filósofo (cfr. Canales, *The Physicist and the Philosopher*; Deleuze, *El bergsonismo*).

Green (*El tejido del cosmos*) explica que si el universo estuviera contenido en una *brana* o bolsa multidimensional podríamos, análogamente a como ocurría en la caverna de Platón, vivir dentro de un holograma, de manera que "nuestras percepciones

tridimensionales serían las sombras de física tetradimensional que tienen lugar en la región rodeada por nuestra brana" (608).

El tiempo y el espacio de nuestra experiencia cotidiana, ya desafiados por las teorías de Einstein y luego por los descubrimientos de la mecánica cuántica, se ven hoy día abocados a cuestionamientos aún más radicales, pues como dice Green:

> En nuestra época hemos dado con nuestra propia panoplia de ideas inesperadas: materia oscura y energía oscura que parecen ser, con mucho, los constituyentes dominantes del universo. Ondas gravitatorias –rizos en el tejido del espacio-tiempo- que fueron predichas por la relatividad general de Einstein y quizá un día nos permitan mirar más atrás en el tiempo que nunca. Un océano de Higgs, que permea todo el espacio y que si se confirmara nos ayudará a comprender cómo las partículas adquieren masa. Expansión inflacionaria, que puede explicar la forma del cosmos, resolver el problema de por qué es tan uniforme a grandes escalas y fijar la dirección de la flecha del tiempo. La teoría de cuerdas, que postula lazos y trozos de energía en lugar de partículas puntuales y promete una versión atrevida del sueño de Einstein en el que todas las partículas y todas las fuerzas se combinan en una única teoría. Dimensiones espaciales extras, que emergen de las matemáticas de la teoría de cuerdas, y que quizá puedan detectarse en experimentos en aceleradores durante la próxima década. Un mundobrana, en el que nuestras tres dimensiones espaciales quizá sean un universo entre muchos, flotando en un espacio de más dimensiones. Y quizá un espaciotiempo emergente, en el que el propio tejido del espacio y el tiempo está compuesto de entidades más fundamentales aespaciales y atemporales (*ibid.* 621).

Para Rovelli (*El orden del tiempo*: 145-146), en efecto, el tiempo como entidad física no existe. A nivel elemental solo habría una continua espuma de probabilidades. Si percibimos el tiempo es porque, tal vez, estamos en un subconjunto peculiar del cosmos en el que opera una baja entropía que aumenta hacia una mayor, lo que posibilita que veamos un acontecer de cosas ordenado según esta variable, permitiéndonos distinguir entre pasado y presente y prever un futuro. Pero ese tiempo uniforme, universal y ordenado es solo el tiempo de nuestra experiencia, un punto de vista que compartimos con nuestros semejantes, y sería solo en esa perspectiva del mundo unificada por la memoria donde existiría un fluir del tiempo.

Como podemos ver, los planteamientos aportados por la mecánica cuántica están más en consonancia con la teoría atomística de Demócrito que con cualquier otra de las

formuladas en el mundo griego y darían así la razón a Epicuro cuando tomándola como base define el tiempo como resultado de la memoria del movimiento. Coinciden, por otra parte, con la visión taoísta de una constante mutación entre soplos de ying y yang en torno a un vacío; así como con la sufí en la que cada instante, rodeado de no-ser, es una vuelta inmóvil sobre sí mismo en la que lo sutil se vuelve denso; y con la budista e hindú, donde lo atemporal es accesible en la contemplación durante el lapso de un parpadeo que permitiría entrar en el intersticio entre dos instantes, y en donde la realidad que percibimos habitualmente es *maya*, un engaño de nuestra percepción. También están en sintonía con la discontinuidad de los instantes postulada por el pensamiento musulmán, y con la idea hindú y budista sobre el papel esencial de las vibraciones del sonido en el universo, que mantendrían unidos los átomos del mundo y permitirían interactuar con él mediante la repetición de mantras o sonidos escogidos (cfr. Waterstone, *India*: 98-99). Ofrecen también, como comenta Kaku (*Física de lo imposible*: 273), la posibilidad de albergar en las dimensiones plegadas del universo aquellos cielos e infiernos en que se quiera creer.

Sorprende que tantos planteamientos tradicionales diferentes aunque íntimamente relacionados encuentren justificación en los últimos avances de la ciencia, por lo que no sería de extrañar que futuros descubrimientos cambiasen aún más el panorama hallando inesperadas convergencias y nuevos datos no previstos, dando otra vuelta de tuerca a nuestro conocimiento sobre el mundo y sobre la naturaleza del tiempo.

3.3. La mirada posmoderna sobre el tiempo y la memoria.

Si bien no existe una fecha concreta que pueda ser tomada como punto de inicio de la posmodernidad, como puede apreciarse llevando a cabo la lectura de diversos ensayos sobre el tema (cfr. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*: 259-301; Ceserani, *Raccontare il postmoderno*; Foster, *La posmodernidad*; Hart, *Potmodernism*; Jameson, *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*; Lyotard, *La condición postmoderna*; McHale, *Constructing Posmodernism;* Vattimo *et al., Il pensiero debole*), me parece bastante acertado considerar que el arranque de la época posmoderna se produce al final de la segunda guerra mundial. Es en ese momento cuando el pensamiento de occidente da un giro radical debido a la confluencia de varios acontecimientos catastróficos de gran envergadura, como la pérdida masiva de vidas humanas que acaba de producirse no ya solo de soldados, como en la primera gran guerra del siglo XX, sino también de civiles; el horror consiguiente al lanzamiento de la bomba atómica; el descubrimiento de lo que ha supuesto el Holocausto como deshumanización de víctimas y verdugos y el hecho de que haya sido llevado a cabo en su mayor parte por personas banales que simplemente no querían darse cuenta de lo que estaba sucediendo; la divulgación de la conciencia de las pulsiones internas traída por el psicoanálisis; la conversión del gran sueño comunista en una dictadura; y el despegue de lo que Fredric Jameson (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*: 79-86), siguiendo a Ernest Mandel (*Late Capitalism*), llama el capitalismo tardío o avanzado, una fase en la que se pone el objetivo de enriquecimiento financiero por encima de la economía y de la política llevando a una gran parte de la población del mundo a un empobrecimiento acelerado y a otra a una espiral de consumo que está acabando con los recursos del planeta. El optimismo que había impregnado la primera mitad del siglo XX, en la que la fe en el progreso benéfico de la técnica y en la previsible mejora mundial de

las condiciones de vida, así como en el cambio cualitativo del ser humano a través de la cultura, había prevalecido pese a las convulsiones bélicas y sociales, es confrontado con el abismo y da paso al desconcierto.

Encontramos así a filósofos como Adorno, para quien escribir sin ser capaces dar cuenta de lo ocurrido se ha convertido en un acto de barbarie[44], a escritores que han sido ellos mismos víctimas y testigos del holocausto, como Levi o Kertész, o que como Modiano o Sebald deambulan en busca de la memoria esquiva de los hechos trágicos que han marcado a una generación, a pensadores que como Foucault (cfr. *El orden del discurso*), Derrida (cfr. *L'écriture et la différence*), Rorty (cfr. p. ej. *Filosofía y futuro*: 135-156; "El progreso del pragmatista") o, más recientemente, Butler (cfr. p. ej. *El género en disputa; La fuerza de la no violencia*), ponen en cuestión la validez de los discursos hegemónicos y hacen primordial hincapié en la compasión por el ser humano y la veracidad subyacente en los discursos por encima de cualquier consideración teórica sistemática institucionalizada, dinamitando las interpretaciones canónicas; línea en la que también se manifiestan Hayden White y otros historiadores que conciben la Historia como relato (cfr. White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*; Bolaños de Miguel, '*Metahistoria' 40 años después*).

En este panorama, la concepción lineal del tiempo, que ya había sido vapuleada por las vanguardias artísticas desde comienzos de siglo, se hace en gran parte añicos dando lugar a una producción literaria en la que predomina el espacio sobre un tiempo fragmentado, como en la novela *Natura Morta*, de Josef Winkler, o la conciencia dolorosa

[44] "La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía" (*Prismas*: 29).

del palimpsesto que se trasluce bajo el presente, como en la espiral (cfr. *infra*: 179-180) que subyace en el pensamiento del protagonista de *Austerlitz*, de W. G. Sebald[45]. De igual modo, como más adelante analizaré, Kurt Vonnegut en *Matadero Cinco*, buscando una manera no traumática de narrar el horror de la guerra, fragmenta la realidad en trozos de un bloque temporal entre los que el protagonista puede moverse, relativizando de ese modo el dolor de los momentos críticos.

Surge también el teatro del absurdo, en el que dramaturgos como Beckett tratan de dar cuenta de la aporía en que se ha caído. Este autor la lleva al extremo hasta convertir el tiempo en la sustancia de una pesadilla; situación que también se da, como luego analizaré, en la novela *Kanada*, de Juan Gómez Bárcena, en la que el protagonista necesita laminar el tiempo para ahogar la emergencia de memorias destructivas, procedentes de su experiencia en el campo de concentración.

Por otra parte, Jameson (cfr. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*: 61-78; *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*) analiza certeramente la vorágine global en que se halla inmersa la humanidad en esta etapa del capitalismo, la cual ha dado lugar a la existencia simultánea de concepciones del tiempo antagónicas presentes en un mismo sujeto, lo que le impide identificarse ontológicamente al tener que estar cambiando de una a otra continuamente. En la segunda parte de este trabajo analizaré su reflejo en una novela de Ursula K. Le Guin, *El nombre del mundo es bosque*, donde el tiempo cíclico se enfrenta con el lineal en la mente del protagonista y su pueblo al verse forzados a reaccionar frente a los colonizadores, trastocando la certeza de su paradigma vital.

[45] Según la descripción efectuada por Aurora Conde en la asignatura *La literatura sin atributos* del Máster de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid.

4. El uso del tiempo en la narrativa.

4.1. Un elemento imprescindible.

Sin tiempo no hay relato. Es un elemento imprescindible en la textura de cualquier texto, sea literario o no, pues sin la rica gama de modos y tiempos verbales, y del aspecto -en las lenguas que lo tienen-, no sería posible que el lenguaje desplegase todo su potencial como vehículo para describir estados y acciones. Pero es que además este no es su único papel en el ámbito intensional, dado que sin su concurso tanto la estructuración de los huecos, que todo mundo ficcional requiere en la conformación de su densidad, como la de las pistas que permiten construir el dominio de lo implícito adolecerían de una grave falla si no pudiesen contar con el recurso de las elipsis, analepsis y prolepsis.

Por otra parte, en el ámbito extensional, las condiciones espacio-temporales forman parte ineludible del escenario en el que han de desarrollarse las historias, de las restricciones modales que lo configuran; y en algunas ocasiones el tiempo constituye también un elemento de la trama o de alguno de sus componentes, como la posibilidad de caer en la nostalgia, en toda clase de ficciones, o los viajes en el tiempo en las de ciencia ficción.

El tiempo es, además, un elemento que puede configurar cualitativamente el mundo del relato o del poema, como puede observarse por ejemplo en la novela *Otoño*, de Ali Smith (cfr. Hernández García, "Facetas de la melancolía en la novela Otoño de Ali Smith"), donde el contraste entre el presente y las experiencias pasadas impregna de melancolía toda la atmósfera, o en el poemario *Tratado de las mariposas*, de Yaiza Martínez, en el que el instante se aleja con la levedad del aleteo de una mariposa.

4.2. El uso del tiempo en el ámbito intensional.

No analizaré aquí el uso de los tiempos verbales en su vertiente lingüística, aunque como acabo de comentar sería un contenido pertinente en este apartado, ni tampoco dedicaré mucho espacio a los aspectos estilísticos de la textura, dado que mi interés en relación con la consecución de los objetivos de este trabajo se centra primordialmente en el tratamiento de las concepciones del tiempo en la macroestructura extensional. Pero me parece conveniente esbozar, siquiera sea brevemente, de qué recursos podemos valernos en el ámbito intensional en relación con el tiempo, puesto que aludiré a ellos en algunos de los análisis que llevaré a cabo.

Gérard Genette sentó las bases de la narratología definiendo (principalmente en *Figures III* y en *Nouveau discours du récit*) casi todo el vocabulario que hoy día utilizamos mayoritariamente los investigadores de esta disciplina. En lo referente al tiempo, analizó especialmente el orden de los acontecimientos en el discurso y el ritmo del relato, que viene dado por la relación entre las duraciones del tiempo de la historia y del tiempo del discurso (cfr. Genette, ídem: 77-182; Bal, *Teoría de la narrativa*: 45-50, 59-87; Garrido Domínguez, *El texto narrativo*: 157-206; Villanueva, *El comentario del texto narrativo*: 44-51).

El orden en el discurso puede ser estrictamente lineal o estar alterado por anacronías, que cuando son desplazamientos al pasado se denominan *analepsis* y cuando lo son al futuro *prolepsis*.

En cuanto al ritmo, Genette distingue entre *escena* (cuando el tiempo de la historia y el del discurso son iguales), *resumen* (cuando el tiempo del discurso es más corto), *elipsis* (cuando se omiten hechos de la historia) y *pausa* (cuando la historia se ve interrumpida en el discurso por descripciones o por digresiones [46]); a las que investigadores posteriores añaden la *deceleración* (Bal, *ibid.* 83; Garrido Domínguez, *ibid.* 186) o *ampliación* (Villanueva, *ibid.* 47), que se produce cuando el tiempo del discurso es más largo que el de la historia.

La duración es un parámetro particularmente relevante en la configuración ficcional de los mundos narrativos, pues permite adjudicar diferentes amplitudes a lo que ocurre en sus dominios y mundos subordinados. Por ejemplo, Bartsch ("Escape into Alternative Worlds and Time(s) in Jack London's *The Star Rover*") detecta este rasgo como determinante en la estructura de la novela *The Star Rover*, de Jack London, cuyo protagonista está anclado en un presente casi quieto a la vez que se mueve en sucesivas incursiones en otros mundos, presuntamente pertenecientes a un hipotético pasado de su alma, que tienen su propio ritmo narrativo. Es lo que ocurre también en la leyenda magrebí de Tamin Al-Dari sobre el poder de Alá para expandir la duración del tiempo, a la que aludí cuando lo analizaba en el pensamiento musulmán (cfr. *supra* 3.1.7: 112-113), y en el cuento *Rip van Winkle*, de Washington Irving, en el que un hombre se duerme y tras remontarse a unos siglos atrás despierta en una época posterior a cuando se había dormido; así como en la leyenda medieval sobre Ero de Armenteira (cfr. la cantiga 103, en Alfonso X, *Cantigas de Santa María*: 392-393; 177-179 [en la versión castellana]), en la que un monje que se abstrae escuchando a un pajarillo durante lo que le parece un breve

[46] En realidad son los estudiosos posteriores los que engloban la digresión en la pausa, puesto que para Genette aquella forma parte del ámbito modal al producirse un salto del plano intradiegético al extradiegético.

momento vuelve en sí al cabo de centenares de años. En la leyenda de Tamin Al-Dari y en la novela de London el movimiento es hacia otros mundos interiores, puesto que la persona entretanto permanece físicamente en el punto de partida; mientras que en el cuento de Irving y en la Cantiga 103 se produce un desplazamiento completo del personaje entre diferentes dominios. Esta estrategia de estipular duraciones temporales distintas la aplica también Ursula K. Le Guin para caracterizar los dos dominios paralelos entre los que se mueven sus personas ficcionales en la novela *El lugar del comienzo* (cfr. *infra* 5.2: 159).

Por otra parte, como analicé en 2.2, el tiempo es una de las características que permiten tipificar un mundo como más narrativo o más lírico, según una gradación que va de los que tienen una textura densa en cuanto a la ausencia de huecos en la acción, con una larga extensión y clara concatenación causal, a los que se producen fragmentariamente o primando las descripciones.

Cabe aquí señalar la teoría apuntada por Eugenia Popeanga[47] en cuanto a la relación inversamente proporcional que se daría entre el tiempo y el espacio; en la que postula que en toda novela hay dos ejes que se cruzan, el diacrónico de la narrativa y el sincrónico de la poesía.

Según dicho planteamiento, hay obras en las que predomina el eje diacrónico, por ejemplo *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi, y otras típicamente posmodernas en las

[47] No aporto referencia bibliográfica pues hasta el momento que yo sepa no ha formulado la teoría por escrito. La escuché cuando la expuso en la asignatura *Tendencias y teorías de la narrativa*, impartida a finales de 2013 en el Máster de Estudios Literarios de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense.

que predomina el sincrónico, en las cuales la presencia sostenida del espacio potencia el lirismo en detrimento de la acción, como *Natura Morta*, de Josef Winkler.

Lo más relevante, en esta concepción de la estructura novelesca que nos presenta Popeanga, es la observación de que en los momentos cruciales de la acción se produce un cambio de eje: o bien el tiempo irrumpe en el espacio, hasta entonces apenas sin movimiento, o bien la fluidez de su devenir se ve interrumpida abruptamente, dando así lugar al clímax, al momento culminante de la novela.

Por otra parte, también postula Popeanga que hay una variación diacrónica en el predominio de uno u otro eje en el corpus literario, pues en el clasicismo tiempo y espacio estaban medidos, en el romanticismo se desbocan ambos ejes aunque con una primacía del temporal, mientras que en la época posmoderna dicha preponderancia corresponde al espacial; apreciación que está en consonancia con lo que antes comenté (cfr. *supra* 2.2.1) a propósito de la dinámica de los huecos de la textura, la cual habría evolucionado hacia una proliferación de mundos de tipo 1 en detrimento de los de tipo 3 en un proceso de progresivo adelgazamiento de la densidad textual, pues, concordando con lo que manifestaba Pavel (cfr. *supra*: 53-54), los huecos, como contrapartida de la abundancia de detalles, son escasos en las tramas del teatro neoclásico -dominado por la regla de las tres unidades-, frecuentes durante el romanticismo -donde la acción se extiende con saltos en el tiempo que aportan datos implícitos- y abundantes en la novela y el teatro posmodernos, ricos en vacíos que potencian la imaginación. Esta tendencia ha sido asimismo señalada por Darío Villanueva (*Estructura y tiempo reducido en la novela*), que muestra su predominio en la novelística de la segunda mitad del siglo XX, ejemplificándolo con el análisis de treinta y seis novelas españolas publicadas entre 1949

y 1974, afirmando que la reducción temporal "rompe con las ataduras de la trama decimonónica, permite, mediante la espacialización, aprehender el tiempo en su fluir simultáneo, colectivo, y recuperar el pasado por medio de una deliberada prospección en él" (*ibid.* 335). Cabe observar también esta tendencia en la contraposición que efectúa Ryan (cfr. *supra*: 54-55) entre una obra teatral del siglo XVII, *Fedra*, de Racine, y una contemporánea, *Esperando a Godot*, de Beckett, poniendo claramente de manifiesto el paso de una densidad plena a una completamente tenue, en el caso de esta última, en la que no solo el eje temporal sino también el espacial tiende a cero.

Enlaza muy bien esta teoría de los dos ejes, en la que es clave el contraste entre tiempo y espacio, con lo manifestado por Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievski*) a propósito de Dostoievski:

> La categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo sino la coexistencia e interacción. Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo. De ahí su profunda tendencia hacia la forma dramática. Todo el material semántico y real que le es accesible tiende a organizarlo dentro de un solo tiempo en forma de una confrontación dramática, a desenvolverlo extensivamente (*ibid.* 96).

Una profundidad espacial que da lugar incluso a que los personajes puedan desdoblase, encarnando en cada personalidad mundos internos en lucha (*ibid.* 121-122).

> Tiende a concentrar en un solo instante la mayor heterogeneidad cualitativa posible. De allí su tendencia a seguir en la novela el principio dramático de la unidad de tiempo. De allí que se dé también la rapidez catastrófica de la acción, el "movimiento agitado", el dinamismo de Dostoievski. El dinamismo y la rapidez no son en este caso (como, por lo demás, siempre)[48] el triunfo del tiempo, sino su superación, porque la rapidez es el único recurso para superar el tiempo dentro del tiempo (*ibid.* 97).

La técnica utilizada por Dostoievski, conforme la describe Bajtín, produce por tanto, tal como postulaba Popeanga, la irrupción del tiempo en el espacio, pero no de una

[48] El comentario entre paréntesis es del propio Bajtín.

manera puntual sino reiterada, propiciando un clímax continuado, según podemos comprobar en obras como *El idiota* o *El doble*.

Análogamente, también Ricardo Gullón (*Espacio y novela*: 33) nos habla de espacios en los que cabe un abismo y momentos en los que se condensa la eternidad, como logran expresar magistralmente estos versos de Blake, contraponiendo reiteradamente lo más grande a lo más pequeño:

> To see a world in a grain of sand
> And a heaven in a wild flower,
> Hold infinity in the palm of your hand
> And eternity in an hour.
>
> (Primera estrofa del poema "Auguries of Innocence", *The Complete Poems*: 589).

Es también lo que hace García Márquez al final de *Cien años de soledad*, cuando Melquiades concentra en el manuscrito de los pergaminos un siglo de episodios cotidianos, de manera que todos coexistan en un instante, creando de este modo, -como indica Pozuelo Yvancos (*Poética de la ficción*: 160) parafraseando a Palencia-Roth (*Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y la metamorfosis del mito*: 120)-, el Aleph descrito por Borges; acumulación que también se da, -como señala también Palencia-Roth (*ibid.* 269)-, en otra de las grandes obras de García Márquez, *El Otoño del Patriarca*, donde todos los pasados se funden en el presente.

Esta intensidad es la que se produce también en el protagonista de *Ni siquiera los muertos*, de Juan Gómez Bárcena, el cual por el peculiar funcionamiento del tiempo en la macroestructura de dicha novela condensa en sí mismo las vivencias acumuladas por siglos de opresión (cfr. *infra* 7.2.4).

Como acabamos de observar, en el plano intensional hay una rica variedad de recursos en los que el tiempo juega un papel esencial y que van desde los aspectos lingüísticos de la macroestructura a la gestión de los huecos en la trama, propiciando condensaciones puntuales y alteraciones significativas del ritmo y de la secuencia lineal que potencian la creación de mundos específicos, como más adelante tendré ocasión de analizar en obras concretas.

4.2. El uso del tiempo en el ámbito extensional.

En el plano extensional hay dos formas de utilizar el tiempo: en el escenario y en la acción, pero ambas están íntimamente relacionadas. Los viajes en el tiempo, por ejemplo, son elementos microtextuales de la trama que necesitan condiciones aléticas favorables en la macroestructura.

En este trabajo no me propongo, si bien lo haré someramente, analizar el tiempo como ingrediente de la trama, aspecto que ya ha sido sagaz y extensamente estudiado, en lo referente a los viajes en el tiempo, por Michio Kaku (*Física de lo imposible*), David Wittenberg (*Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*) y Jorge Fernández Gonzalo (*Guía perversa del viajero en el tiempo*), ni en qué difieren las enciclopedias del mundo real y del mundo ficcional en lo que a la configuración del escenario espacio-temporal se refiere, aspecto que ya he comentado al hablar de la clasificación genérica, sino al papel que juega el tiempo en la configuración de distintos dominios extensionales con concepciones temporales diferentes en la macroestructura del mundo ficcional. Llevaré a cabo el estudio de esa configuración en la segunda parte de este trabajo, donde analizaré primordialmente tres novelas (*El nombre del mundo es bosque,* de Ursula K. Le Guin; *Matadero 5,* de Kurt Vonnegut; y *Kanada* de Juan Gómez Bárcena) en las que, con diversas variantes, se produce dicha estructuración en diferentes dominios temporales; así como otras obras de estos autores.

Volviendo brevemente, no obstante, al tema de las microestructuras extensionales, creo pertinente efectuar una clasificación de las tramas en las que el viaje en el tiempo

constituye un ingrediente esencial, puesto que dicho inventario me permitirá después efectuar comparaciones más precisas con otras obras de los mencionados autores.

En este sentido, Kaku (*Física de lo imposible*) señala la existencia de tramas en las que hay viajes instantáneos, que no son en realidad viajes en el tiempo sino viajes sin tiempo, posibilitados por una presunta desconfiguración y reconfiguración cuántica, como ocurre en la serie *Stark Trek*, de Gene Roddenberry, o en algunos relatos de Ursula K. Le Guin (cfr. *infra* 5.2: 159). Comenta más adelante otros que sí son propiamente viajes en el tiempo, cuya primera aparición literaria data en una novela epistolar escrita en 1733 por Samuel Madden, *Memorias del siglo XX*, en la que se reciben cartas procedentes de 1997 aportando información de cómo será la vida en el futuro; y manifiesta seguidamente que a partir de *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells, publicada en 1895, este tipo de tramas se han convertido en un ingrediente regular de la ciencia ficción, con una incidencia creciente en el siglo XX desde que la visión del universo postulada por Newton se ha visto reemplazada por la de Einstein dándoles una mayor verosimilitud científica.

Wittenberg (*Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*) distingue, a su vez, tres tipos de tramas en las que intervienen viajes en el tiempo, vinculadas a tres etapas sucesivas:

1) Aquellas en que el viaje en el tiempo es un elemento marginal que opera como detonante para el verdadero núcleo de la trama, el análisis de una sociedad utópica. Este tipo es propio de los comienzos de la cienciaficción. Por ejemplo, la ya citada *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells, de 1895, o la *La nueva utopía*, de Jerome K. Jerome, de 1891.

2) Las que se centran en la paradoja temporal. Este tipo es el más extendido en la cienciaficción de la primera mitad del siglo XX, en la que los avances de la física empezaban a permitir vislumbrar la posibilidad de contradicciones causales al desplazarse a través del tiempo, como puede observarse en la novela corta *By his bootstraps*, de Robert Heinlein, o en los relatos *All You Zombies*, también de Heinlein, y *Another Story or a Fisherman of the Inland Sea*, de Ursula K. Le Guin. En esta línea, hoy día los viajes al futuro son ya posibles desde el punto de vista de la física (cfr. Gott, *Los viajes en el tiempo y el universo de Einstein*: 49-51), e igualmente ocurre en teoría con los viajes al pasado, en los que gracias al descubrimiento de los agujeros de gusano, susceptibles de conectar dos lugares a través de un túnel en el espacio-tiempo, sería posible, manipulando sus extremos, volver no solo al momento de partida sino incluso más atrás (*ibid.* 40-42).

3) Las que afrontan la posibilidad del viaje en el tiempo y sus aspectos técnicos de una manera científica no problemática. Corresponden a la época contemporánea, en la que se cuenta ya con teorías que pueden sustentarlo sin chocar con la lógica. Por ejemplo, la película *Regreso al futuro*, dirigida por Robert Zemeckis en 1985, donde la paradoja se resuelve postulando una línea de tiempo alternativa, permitida por la mecánica cuántica, o *Matadero 5*, de Kurt Vonnegut, de 1984, en que los viajes temporales del protagonista vendrían posibilitados por la existencia de un universo tipo bloque como el definido en la teoría de la relatividad general.

Desde el punto de vista de su adscripción genérica, las primeras serían esencialmente ficción prospectiva social; las segundas cienciaficción con un ingrediente fantástico, dada la alarma que se produce en el narrador y las personas ficcionales al

afrontar la situación paradójica; y las terceras ficción científica típica, correspondiendo a un mundo ficcional cuyas restricciones modales aléticas son aceptadas epistémicamente por los integrantes del mismo.

Fernández Gonzalo (*Guía perversa del viajero en el tiempo*), por su parte, en un extenso estudio en el que analiza más de setecientas obras en las que juega un papel importante el viaje en el tiempo, clasifica estos en tres tipos de acuerdo con la perspectiva lacaniana adoptada en su ensayo: aquellos que muestran lo real en cuanto brecha de lo cotidiano, los que se mueven en el plano simbólico permitiendo bucles de ida y vuelta a la existencia actual y los que se apoyan en lo imaginario para dar cuenta de otras posibilidades a través de medios como la correspondencia o las ondas.

Entre los ejemplos del primer caso cita la ya mencionada *Regreso al futuro*, de Zemeckis, donde se produce el desplazamiento efectivo a otra época; entre los del segundo *En algún lugar del tiempo*, película dirigida en 1980 por Jeannot Szwarc, con guion de Richard Matheson (basado a su vez en una novela suya homónima), cuyo protagonista se ve transportado a otro tiempo por la atracción hacia una joven pero regresa inesperadamente al presente, de manera irreversible, al tocar una moneda de la época actual que llevaba en un bolsillo; y, entre los del tercero, *Conceiving Ada*, una película escrita y dirigida por Lynn Hershman-Leeson en 1997, en la que la protagonista se comunica por medio de un ordenador con la inventora de la programación, Ada Lovelace. Situación que también se da en la novela de Ismael Martínez Biurrun *Rojo sangre, negro sombra*, donde los fantasmas del pasado se valen de la música para comunicarse con el protagonista (cfr. Hernández García, "Terror y écfrasis en la novela *Rojo sangre, negro sombra* de Ismael Martínez Biurrun").

Por supuesto, el tiempo juega un papel esencial también en la novela realista. No solo en el desarrollo de la acción, sino contraponiendo distintos mundos en la mente de las personas ficcionales. Mecanismo que desencadena factores como la melancolía, al no poder arribar realmente a esos mundos pasados o alternativos. Como ocurre, por ejemplo, en la novela *Otoño*, de Ali Smith, cuyos protagonistas viven constantemente en la ambivalencia de ese contraste (cfr. Hernández García, "Facetas de la melancolía en la novela *Otoño* de Ali Smith").

Pero no puedo abandonar este apartado sin referirme nuevamente a Borges, quien, como ya comenté al analizar el tiempo en el ámbito intensional, es el creador literario del *aleph* (cfr. su relato *El Aleph*), un punto desde el que se pueden observar simultáneamente todos los tiempos tal como ocurriría si se estuviese en una dimensión extra atemporal. También aparecen en sus obras el tiempo circular, frecuente en sus relatos (cfr. p. ej. *Las ruinas circulares*); el viaje al futuro (cfr. *Utopía de un hombre que está cansado*); y el multiverso, cuya concepción está en la base de la compleja estructura de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (cfr. Rojo, *Borges y la física cuántica*: 155-163).

El tiempo constituye también un ingrediente esencial en su obra poética; valga como ejemplo este verso de su poema *La dicha*: "Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno" (*Poesía completa*: 549).

Tampoco puedo dejar de mencionar a Cortázar, en cuyos relatos desempeñan un papel tan importante los juegos con el tiempo. Véase, por ejemplo, la concepción que subyace en la macroestructura de *El anillo de Moebius*, donde los acontecimientos se

desarrollan en un bucle invertido, estructura ya no tan imposible desde el punto de vista de la mecánica cuántica y sobre la que volveré con más detalle cuando analice su aparición en la novela *Kanada*, de Juan Gómez Bárcena; o la que presenta en la ya citada *Las babas del diablo*, donde el tiempo que había quedado detenido en una foto echa a andar en una historia alternativa.

Basten aquí estos breves apuntes sobre ambos autores, pues analizar en profundidad los paradigmas temporales del conjunto de su obra requeriría sendas tesis.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE OBRAS LITERARIAS

5. Ursula K. Le Guin: tiempos enfrentados.

5.1. Sobre Ursula K. Le Guin.

La estadounidense Ursula Kroeber Le Guin (1929-2018) es una de las grandes escritoras de nuestro tiempo (cfr. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*: 554, *Modern Critical Views: Ursula K. Le Guin*; White, *Dancing with Dragons: Ursula K. Le Guin and the Critics*).

Nació en Berkeley, California, hija de padre antropólogo y madre escritora. Estudió en el Radcliffe College, Universidad de Harvard, Massachusetts, donde se graduó con una tesis sobre el *carpe diem* en la poesía italiana y francesa del Renacimiento, y luego en la Universidad de Columbia, en Nueva York, en la que realizó un Máster y comenzó a preparar su doctorado sobre poetas franceses del XVI, a la vez que escribía poemas y relatos y una primera versión de su novela *Malafrena*. En 1953, viajó en barco a Francia desde Nueva York con objeto de realizar una estancia de investigación en París con una beca Fullbright y conoció durante el trayecto a Alfred Le Guin, que iba allí para completar su tesis sobre la revolución francesa. Se casaron en París y a la vuelta vivieron en Macon, Georgia y luego en Moscow, Idaho, trabajando como profesores universitarios, él de historia y ella de francés. En 1957, tuvieron una hija. Al año siguiente, se mudaron a Portland, Oregón, donde Alfred había conseguido una cátedra como profesor de historia francesa y compraron una casa victoriana en la que vivirían desde entonces.

En 1959, consiguió publicar por primera vez un poema, ambientado en su mundo inventado de Orsinia, y tuvo a su segunda hija. En 1962, leyó a Philip K. Dick y Cordwainer Smith, que le causaron un gran impacto al abrirle el panorama de lo que se podía hacer en literatura. En 1964, tuvo otro hijo y escribió su primera obra de ciencia

ficción, *Rocannon's World*, publicada en 1966, a la que siguieron otras novelas del ciclo del *Ecumen*. En 1968, que pasaron parcialmente en Reino Unido aprovechando el año sabático de Alfred, participó intensamente en protestas contra la guerra de Vietnam, e inició la publicación del ciclo *Terramar* de novelas de fantasía.

En 1970, obtuvo los prestigiosos premios de ciencia ficción *Hugo* y *Nebula*, primera vez que se concedían a una mujer, por su novela del ciclo del Ecumen *The Left Hand of Darkness*, y escribió la segunda del ciclo de Terramar. En 1971, publicó *The Lathe of Heaven* y colaboró por primera vez en talleres de escritura. En los años siguientes, se multiplicaron sus publicaciones de novelas y los premios recibidos, tanto por sus obras de ciencia ficción como de fantasía.

En 1975, publicó su primer libro de poemas; asistió como invitada de honor a la Convención Mundial de Ciencia Ficción, en Melbourne, Australia; publicó su primera colección de relatos, *Las doce moradas del viento*; y pasó un curso académico en Reino Unido durante otro año sabático de Alfred, como profesora visitante de escritura creativa en la Universidad de Reading. En 1977, impartió clases de escritura en la Universidad de California. En 1979, obtuvo el *Gandalf Grand Master Award for life Achievement in Fantasy Writing*; publicó su primer libro de ensayos, *The Language of the Night*, y participó en un Simposio sobre narrativa en la Universidad de Oregón.

En 1985 publicó la extensa novela *Always Coming Home* y en 1987 la novela corta *Buffalo Gals*, en las que homenajea la tradición oral de los indios nativos norteamericanos, a algunos de los cuales había conocido personalmente durante su

infancia debido al trabajo como antropólogos de sus padres. En 1988, comenzó una saga de cuentos infantiles sobre gatos voladores, bellamente ilustrados por S. D. Schindler.

En 1989, la *Science Fiction Research Association* le otorgó el *Premio Pilgrim* por sus contribuciones críticas. En 1995, recibió el *World Fantasy Award for Lifetime Achievement*. En 1997, publicó una versión en inglés del *Tao Te Ching*. En 2000 la *United States Library of Congress* la honró como "*a living legend in the Writers and Artists category*", y en 2001 fue homenajeada por el *Science Fiction Hall of Fame*, un museo actualmente en Seattle, Washington, que engloba lo mejor de la ciencia ficción norteamericana. En 2002 recibió el *PEN/Malamud Award for Short Fiction*, en 2005 el *PEN Center Children's Literature Award*, y en 2014 la *National Book Foundation Medal for Distinguished Contributions to American Letters*. Aparte de numerosos otros premios, ha obtenido, entre los de fantasía y ciencia ficción, seis veces el *Nebula*, ocho veces el *Hugo* y veinticuatro veces el *Locus*[49].

Recientemente, en 2018, se ha difundido una película documental sobre ella, *Worlds of Ursula K. Le Guin*, producida y dirigida por Arwen Curry, en la que se aprecian no solo todos estos aspectos sino también su lúcido y mesurado carácter y sus opiniones sobre diversos temas (cfr. Curry, "Introducción": 15; Jurado, "*Worlds of Ursula K. Le Guin*: la película que tardó diez años en rodarse rodarse"). Murió ese mismo año, poco antes de que se terminase el montaje de la filmación.

[49] Para más detalles sobre su trayectoria vital y profesional, cfr. la extensa cronología facilitada por Brian Attebery en Le Guin, *The Complete Orsinia*: 559-573; puede hallarse, asimismo, una relación de todos sus premios, elaborada por Ana Quijada e Irene Vidal, en Le Guin, *El idioma de la noche*: 273-275.

Ha escrito varios ciclos de novelas[50]:

- ✓ *The Hainish Cycle* [*Ciclo del Ecumen*], que comprende: *Rocannon's World* (1964), *Planet of Exile* (1966), *City of Illusions* (1967), *The Left Hand of Darkness* (1969), *The dispossessed* (1974), *The Word for World is Forest* (1976)[51] y *The Telling* (2000).

- ✓ *The Earthsea Quartet* [*Historias de Terramar*], que comprende: *A Wizard of Earthsea* (1968), *The Tombs of Atuan* (1971), *The Farthest Shore* (1973) y *Tehanu* (1990), a las que más tarde añadió *The Other Wind* (2001).

- ✓ *Orsinia*, que comprende: *Orsinian Tales* [*Países imaginarios*] (1976), que es en realidad una colección de relatos, y *Malafrena* (1979).

- ✓ *The Western Shore* [*Ciclo de la Costa Occidental*], que comprende: *Gifts* (2004), *Voices* (2006) y *Powers* (2007).

Otras novelas, fuera de estos ciclos, son: *The Lathe of Heaven* (1971), *Very Far Away from Anywhere Else* (1976), *The Eye of the Heron* (1978), *The Beginning Place* (1980), *Always Coming Home* (1985), *Changing Planes*[52](2003) y *Lavinia* (2008).

[50] Para seguir un criterio homogéneo, dado que no todas están traducidas, indico los títulos en inglés. En la bibliografía relaciono todas las obras mencionadas, por orden cronológico, seguidas de sus correspondientes versiones al español cuando se dispone de ellas [39 de 49, pues es una autora muy traducida]. Aquí, para no sobrecargar con un exceso de datos este apartado, me limito a indicar en español, entre corchetes, únicamente aquellos títulos cuya traducción es netamente distinta o muestra alguna diferencia reseñable con el original.

[51] Publicada previamente como novela corta en 1972.

[52] Traducible como "Cambiando de aviones" o "Cambiando de planos", se suele considerar como una colección de relatos, pero en mi opinión se trata de una novela dado que posee un marco que engloba las diferentes historias, en las que uno se embarca cambiando de aviones en determinados aeropuertos, los cuales llevan a otros dominios con condiciones aléticas y deóntico-axiológicas diferentes dentro de un mundo múltiple.

Más de cien historias, entre relatos y novelas cortas, recogidas en colecciones como: *The Wind's Twelve Quarters* [Las doce moradas del viento] (1975), *The Compass Rose* [La rosa de los vientos] (1982), *Buffalo Gals And Other Animal Presences* (1987) [que incluye también poemas], *Searoad: Chronicles Of Klatsand* (1991), *A Fisherman of the Inland Sea* (1994), *Four Ways to Forgiveness* (1995), *Unlocking the Air and Other Stories* [Las llaves del aire] (1996), *The Birthday of The World and Other Stories* (2002), *The Unreal and The Real* (2012); *The Found and the Lost: The Collected Novellas of Ursula K. Le Guin* (2016)*;* entre los que destacan *The Ones Who Walk Away from Omelas* (1973) y *The Day Before the Revolution* (1974), ambos encuadrables en el ciclo del *Ecumen*.

Cuentos infantiles, como: *Solomon Leviathan's nine hundred and thirty-first Trip around the World* (1983), *A visit from Dr. Katz* (1988), o los reunidos en *The Catwings Collection* (2003), en los que los animales, principalmente los gatos, juegan importantes papeles.

Poesía, actualmente recogida en tres recopilaciones en las que la autora ha seleccionado lo mejor de su producción en orden cronológico: *Finding My Elegy: New and Selected Poems 1960-2010* (2012), *Later in the Day: Poems 2010–2014* (2015), *So Far So Good: Poems 2014–2018* (2018).

Varios libros de ensayo, entre los que se encuentran: *The Language of the Night* [El idioma de la noche: ensayos sobre fantasía y ciencia ficción] (1979); *The Wave in the*

Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination [Contar es escuchar: sobre la escritura, la lectura y la imaginación] (2004).

Como traductora ha trasladado al inglés, entre otras obras, el *Tao Te Ching*, a partir de traducciones previas de otros autores, una extensa selección de poemas de la Premio Nobel chilena Gabriela Mistral, a la que admiraba, y la novela *Kalpa Imperial*, de la escritora argentina de fantasía y ciencia ficción Angélica Gorodischer.

5.2. Mundos y paradigmas temporales en su narrativa.

En la narrativa de Ursula K. Le Guin hay mundos de muy diversas características:

Mundos realistas, entre los que se encuentran los de *Orsinia* –ficción realista histórica ubicada en un país imaginario de la Europa Central del siglo XIX- o los escenarios de la colección de relatos *Searoad*, ambientados en una localidad inventada de la costa de California, o el de la novela *Very Far Away from Anywhere Else*, que transcurre en la Norteamérica contemporánea.

Mundos de ciencia ficción, como los del ciclo del *Ecumen* al que pertenecen sus novelas más interesantes desde el punto de vista prospectivo, como *Los desposeídos*, centrada en una sociedad utópica, y *La mano izquierda de la oscuridad*, donde los nativos de un planeta son alternativamente hombre o mujer.

Mundos maravillosos, como los de los ciclos de *Terramar* y de *La Costa Occidental*, en los que la magia forma parte de la vida cotidiana de sus personajes, o los de *Always Coming Home* y *Changing Planes*, donde el viaje real, o imaginario en el caso de *Always Coming Home*, a realidades alternativas –respectivamente las de una California futura y otras habitadas por seres a veces quiméricos que se hallan en otras dimensiones- es posible.

A veces mezcla géneros, como hace en *Lavinia*, que es novela histórica con el componente maravilloso de que Virgilio viaje en el tiempo para comunicarse con la protagonista; o en la primera novela del ciclo del *Ecumen*, escrita en 1960, *El mundo de*

Rocannon, en la que, como la autora comenta en el prólogo a la edición de 1978, hay una mezcla de ciencia ficción y ficción maravillosa [fantasía según su denominación, dado que no hace distinción entre fantástico y maravilloso], mezcla que lamenta y que se propone evitar en lo sucesivo por considerarla incoherente (cfr. *El idioma de la noche*: 135-140).

Aunque varios de sus mundos tienen componentes aparentemente fantásticos que durante un tiempo inquietan y desconciertan a sus personas ficcionales, solo he encontrado una obra suya susceptible de ser clasificada como fantástica: el relato *La nueva Atlántida,* en el que unos monstruos primigenios, ubicados en un dominio maravilloso situado en el fondo del Atlántico, esperan su oportunidad para asolar la Tierra; si bien para detectar la alarma tenemos que remontarnos pragmáticamente al plano del lector, dado que ni el narrador ni los personajes del dominio natural son conscientes de lo que se les viene encima; hecho que viene posibilitado por la existencia de dos narradores independientes en primera persona, uno en cada dominio. Nos hallamos, pues, ante una ficción en la que lo fantástico se combina con el terror, dado que hay un horror latente, proyectado hacia un futuro que no se manifiesta en el relato.

Sus abundantes relatos y novelas cortas exploran estos distintos mundos o crean los suyos propios. A este respecto es muy interesante consultar los prólogos de sus colecciones, en los que a menudo comenta a qué ciclos pertenecen los relatos o novelas cortas en ellas incluidos o a qué géneros podrían adscribirse. En sus antologías, por cierto, no hay una línea divisoria clara entre lo que son relatos (*stories*) y novelas cortas (*novellas*), por lo que algunos aparecen clasificados en unas ocasiones de una manera y en otras de otra

El tiempo es relevante en varias de sus obras, por ejemplo en la novela *El lugar del comienzo*, donde transcurre a diferente velocidad según en qué dominio se encuentran los personajes, o en el relato "Otro relato o Un pescador del mar interior", en el que el viaje en el tiempo tiene como resultado una paradoja temporal, pues el protagonista cambia su pasado de manera que el viaje de su yo futuro no llega a producirse.

También es fundamental el tiempo en la creación de dos de sus *novum*: el *ansible*, un dispositivo del *Ecumen* que permite la transmisión instantánea de información entre cualesquiera puntos del universo; y el *churten* o *transiliación*, posibilidad de llevar a cabo viajes instantáneos por parte de naves tripuladas, que explora en tres de los relatos de *Un pescador del mar interior*: "La historia de los Shobis", "Bailando hasta Ganam" y la ya mencionada "Otra historia o Un pescador del mar interior".

En este trabajo voy a centrarme en la descripción y el análisis de los mundos contenidos en dos de sus novelas, *El torno del cielo* y *El nombre del mundo es bosque*, en las que las concepciones del tiempo ocupan un lugar primordial, tanto en lo que se refiere a su macroestructura extensional como en la configuración de los personajes y en el desarrollo de la acción.

5.2.1. Tiempo alterado versus fluir armónico en *El torno del cielo*.

5.2.1.1. Introducción.

Comenta Ursula K. Le Guin que para escribir esta novela se inspiró expresamente en el taoísmo: "La *Rueda del Cielo* es un ejemplo obvio del uso de un enfoque taoísta (…). En ese libro es donde se ve más claramente mi influencia oriental, la idea de que todo está en movimiento, en continuo cambio…" (Le Guin y Naimon, *Conversaciones sobre la escritura*: 39); una influencia que comenzó en la infancia, donde ya leía un antiguo ejemplar del *Tao Te Ching* que poseía su padre, y ha seguido a lo largo de toda su vida (cfr. Le Guin, "Introducción", 11-12), y que puede observarse también en la mayor parte de los mundos que ha creado, comenzando ya desde sus primeras novelas de ciencia ficción, contenidas en la trilogía *Worlds of Exile and Illusion*, y terminando en la última que escribió: *The Telling*, cuya trama le vino inspirada precisamente por el intento de las autoridades de la China de Mao de suprimir el taoísmo (cfr. *The Wave in the Mind*: 279). Los suyos son mundos en los que la armonía entre las distintas partes deviene prioritaria; aunque en su narrativa hay también otros, como los que presenta en el relato *Los que se marchan de Omelas* o en la novela corta *Las niñas salvajes*, en que predomina el desequilibrio más atroz.

Es de resaltar a este respecto su introducción a la versión que hizo del *Tao Te Ching*, a partir de varias traducciones al inglés, en la que expresa su gran afinidad con el taoísmo, y que culmina con estas palabras: "Estamos ante el texto religioso más entrañable, divertido, amable, atento, sencillo, provocador y de inagotable frescura de la

historia de la humanidad. El agua más pura de los manantiales profundos. Y para mí, del más profundo de los manantiales" ("Introducción": 12).

El título se ha traducido a veces como *La rueda del cielo* o *La rueda celeste*, pero es más adecuado hacerlo por *El torno del cielo*, ya que, según explica la propia Le Guin ("Fuentes": 113) lo tomó de otro traductor que llamaba así al *Tao Te Ching* aludiendo a un torno de ceramista como metáfora del *tao*, el camino de los impulsos yin y yang en que se va desplegando la creación a partir del no-ser.

El libro se divide en once capítulos, cada uno de los cuales va precedido de una cita alusiva a lo que va a ocurrir durante su desarrollo. Procedo a continuación a resumirlos, comenzando en cada caso por un comentario de la cita previa.

5.2.1.2. Resumen.

Cap. 1. Según Chuang Tse[53], todos somos sueños.

En sueños podemos experimentar sensaciones oceánicas, como las descritas por Bachelard (*Poética de la ensoñación*: 259-317), y transformarnos en una medusa que nada sin límites mar adentro. Al despertar, aunque estamos tal vez dentro de otro sueño, esa sensación de libertad se desvanece. El protagonista se levanta aturdido por las drogas

[53] "Confucius and you are both dreams, and I who say you are dreams am a dream myself. This is a paradox. Tomorrow a wise man may explain it; that tomorrow will not be for ten thousand generations" (*Zhuang Zi*: II).

En la traducción de Preciado: "Cuando un hombre sueña no sabe que está soñando, y aún a veces en medio del sueño sueña que está soñando (…) Ese Confucio y vos, los dos estáis soñando. Y cuando os digo que soñáis también es sueño (…) Todas estas razones pueden decirse asombrosamente extrañas. Cuando hayan pasado incontables generaciones, se hallará un gran sabio que podrá comprenderlas" (57).

que ha estado tomando, y poco después se desmaya al salir de casa. Su portero le traslada a la cama y llama a un médico, el cual detecta que ha obtenido fraudulentamente más drogas de las que tenía prescriptas y al no querer denunciar a quienes le habían prestado sus tarjetas farmacéuticas –entre otros el propio portero que es amigo suyo- le dice que deberá ir a la cárcel o someterse a una terapia obligatoria; comentando luego que al salir de allí se irá a pie, pues ese día hay huelga de transportes, a atender a los niños de una barriada cuya enfermedad es en realidad el hambre.

Cap. 2. Dice Chuang Tse[54] que la puerta del *tao* es la no existencia.

El narrador nos presenta al Dr. Haber, que está en su consulta psiquiátrica, una habitación sin vistas en la que se oyen todos los ruidos del entorno, en la planta 63.ª de una torre de apartamentos, añorando ante la fotografía mural de una montaña las nieves perpetuas y los cielos azules que había años atrás, antes de que el efecto invernadero fuera tan intenso. Recibe afablemente al Sr. Orr, un hombre tímido que le ha sido enviado a terapia por consumo abusivo de drogas. De su diálogo se deduce que ha estado tomando dosis cada vez más elevadas en un intento de evitar dormir porque tiene la certeza de que sus sueños cambian la realidad. El primero de estos sueños efectivos lo tuvo siendo adolescente: sintiéndose acosado sexualmente por su tía soñó que esta moría en un accidente de coche y cuando despertó resultó que ese accidente había tenido lugar seis semanas atrás y su tía, por tanto, ni siquiera había tenido ocasión de ir a visitarlos. Una nueva realidad ha salido de la nada, sin que haya rastro de la anterior. Se siente culpable de esa muerte y de los cambios drásticos que ha producido involuntariamente con otros

[54] "The portal of God is non-existence" (*Zhuang Zi*: XXIII). Preciado lo traduce como "la puerta del cielo es la no existencia" (254); cfr. a este respecto su comentario matizándola como la puerta o clave de la Naturaleza, a través de la cual el *tao* lleva a los seres a la existencia ("Notas": 434, n. 35).

sueños. Pero cada vez necesita más medicación para no dormirse y Haber le propone que sueñe bajo su control, pues es imposible que su organismo resista vivir sin dormir. Dispone de una máquina de su invención que le permite amplificar y medir los periodos de sueño *ram* (cfr. Bonet Luz, *Bases anatómicas y fisiológicas del sueño*), a los que puede inducirle mediante hipnosis, dándole previamente una pauta sobre su contenido. Inician el tratamiento inmediatamente y Orr tiene un sueño muy vívido sobre un caballo, como se le había indicado, ocasionando como resultado del mismo que el póster de la montaña nevada que había tras el escritorio se convierta en el póster de un caballo y que tanto Haber como su secretaria crean que siempre fue así.

Cap. 3. Para Chuang Tse[55], la razón debe detenerse ante lo que no es alcanzable ni por la reflexión ni por el esfuerzo so pena de acabar destruida en el torno del cielo, en el rodar inexorable de la ley natural[56].

George Orr vuelve a la consulta en un tren abarrotado, en la ciudad estadounidense de Portland, continuamente lluviosa desde hace tiempo, sabiéndose en un mundo acosado por el cambio climático, la malnutrición y la superpoblación, y es recibido por un William Haber como siempre eufórico y pagado de sí mismo. Vuelve a soñar con el caballo y luego con la fotografía de la montaña nevada y cuando despierta esta ha reaparecido en la pared. El siguiente sueño tiene como efecto que deje de llover. Orr tiene la esperanza de que Haber haya empezado a detectar que es cierto que sus sueños cambian la realidad y pueda ayudarle a evitarlos en lugar de considerar que esa idea es un delirio.

[55] "Those whom heaven helps we call the sons of heaven. They do not learn this by learning. They do not work it by working. They do not reason it by using reason. To let understanding stop at what cannot be understood is a high attainment. Those who cannot do it will be destroyed on the lathe of heaven" (Zhuang Zi: XXIII).

[56] Sobre el matiz de *torno* como *ley* cfr. tradución de Preciado, 253, "Notas": 433, n. 21; 368, n. 40; 448, n. 9.

Cap. 4. Para Wells[57] la perfección es una entelequia que obvia el componente espontáneo del ser.

Orr va a visitar a una abogada, Lelache, con la intención de que le ayude a librarse legalmente de la tutela de Haber, el cual ha empezado a utilizar sus poderes para perfeccionar el mundo según su criterio, y le cuenta como ejemplo de los cambios que se desencadenan a causa de sus sueños que la semana anterior soñó que él mismo tenía una cabaña campestre en un entorno virgen fuera de la ciudad y que ahora la tiene, a costa de que se haya edificado en terrenos no urbanizables de Oregón; habiendo conseguido un bien para sí mismo pero un mal para la comunidad. Ella le dice que no puede interferir en la relación terapéutica, pero encuentra un resquicio en la posibilidad de inspeccionar la máquina experimental que Haber está utilizando. Al estrechar su mano en la despedida, mano negra de ella y blanca de él juntas que le recuerdan un botón del costurero de su madre[58], Orr se siente esperanzado.

Cap. 5. Dice Lao Tse [59] que cuando se perturba la fluidez natural de los acontecimientos surgen la caridad y la rectitud, entendidas como cualidades negativas, propias de los fariseos que quieren ordenar el mundo sin atenerse a lo que conviene desde un punto de vista más amplio.

[57] "Nada dura, nada es preciso y cierto (salvo cierto espíritu pedante) y admitir la perfección es olvidar la ineludible inexactitud marginal que constituye la misteriosa e íntima cualidad del Ser" (Wells, *Una utopía moderna*: 44).

[58] Blanco y negro interactuando dentro de un círculo como en el *taijitsu*, el símbolo del *tao* o Yang-Yin, descrito por Cirlot como un "círculo dividido por una línea sigmoidea; los dos campos resultantes se hallan así dotados de un sentido dinámico (…). La mitad clara representa la fuerza Yang y la oscura la fuerza Yin, pero cada una de ellas tiene un circulito en medio del tono contrario, para simbolizar que toda modalidad encierra siempre un germen de la opuesta" *Diccionario de símbolos* (469-470).

[59] "When the Great Way is lost, we get benevolence and righteousness" (Lao Tse, *Tao Te Ching*: XVIII).

Haber entra en el lujoso despacho que ocupa en el imponente edificio del instituto de investigación que ahora dirige, con vistas a la montaña que antes tenía en un póster, mientras va pensando en que habría que mejorar aún más el clima. Se siente pletórico por el bien que piensa está haciendo a los demás, pero está inquieto por la anunciada visita de una inspectora gubernamental, que resulta ser la abogada Lelache. Revestido de su mejor sonrisa, le explica sin entrar a fondo el funcionamiento de la máquina y el tratamiento que le está efectuando a Orr, el cual cuando llega finge no conocerla. Haber le induce a soñar con el problema de la superpoblación. A medida que George sueña, Haber y Lelache contemplan con asombro desde la ventana del despacho cómo cambia el panorama, desapareciendo los laberínticos barrios periféricos para dar lugar a un paisaje urbano idílico. Preocupado por el hecho de que ella lo haya percibido, Haber se esfuerza en aparentar que no ha pasado nada, aunque ambos son conscientes de que han desaparecido millones de personas. Al despertar, George dice que ha soñado con una pandemia mundial, la peste; la cual efectivamente ahora ha ocurrido unos años antes. Cuando se marchan, Haber brinda consigo mismo con una copa de *bourbon*, licor que vuelve a estar disponible en este nuevo mundo con menos habitantes, para él a todas luces mejor.

Cap. 6. Según Lafcadio Hearn[60], los occidentales aún no comprendemos que las pasiones son la causa del dolor.

[60] "It may remain for us to learn (…) that our task is only beginning (…). We may have to learn that the infinite whirl of death and birth, out of which we cannot escape, is of our own creation, of our own seeking (…); that the eternal sorrow is but the eternal hunger of insatiable desire; and that the burnt-out suns are rekindled only by the inextinguishable passions of vanished lives" (Hearn, *Out of the Est*, cap. VI: 156-157).

George está en su actual apartamento, espacioso y con una magnífica vista sobre el río, muy diferente de su estrecho piso anterior. Agobiado por la desaparición, que él considera un asesinato, de seis mil millones de personas, se atormenta por la imposibilidad de dejar a Haber, que le tiene sujeto legalmente y del que depende para el suministro de las drogas que le impiden dormir de manera descontrolada. Lelache le llama para quedar dentro de unos días a cambiar impresiones sobre lo ocurrido en la sesión, lo que constituye para él una puerta a la esperanza. Mientras se encamina a la consulta dando un agradable paseo, piensa en la guerra cada vez más encarnizada en Oriente Próximo que amenaza con convertirse en mundial. Haber le induce a conseguir que se acabe, con el resultado de que sueña con una guerra espacial. Cuando despierta, hace seis años que los alienígenas han destruido las bases terrícolas de la luna y ahora todo el mundo está unido contra ellos: se ha conseguido la paz en la Tierra, pero a costa de desencadenar una guerra con otros seres. George discute con Haber, considerando que el fin no justifica los medios, que no basta la voluntad apasionada de cambiar las cosas para lograr la armonía.

Cap. 7. Según Victor Hugo[61], el sueño es el acuario de la noche, el lugar ilimitado en el que podemos captar la realidad invisible que nos rodea.

Heather Lelache se inquieta porque George no ha acudido a la cita que tenían convenida y decide ir donde vive. Consigue que el portero, que sigue siendo en este nuevo

[61] "La rêverie (…), au-delà s'offre la vaste ouverture du possible (…) Aucun surnaturalisme; mais la continuation occulte de la nature infinie. (…) et le dormeur, pas tout à fait voyant, pas tout à fait inconscient, entrevoit (…) ce clair de lune sans lune, (…) ces flottaisons de formes dans les ténèbres, tout ce mystère que nous appelons le songe et qui n'est autre chose que l'approche d'une réalité invisible. Le rêve est l'aquarium de la nuit" (Hugo, *Les travailleurs de la mer*: cap. VII: 141-142).

En la traducción presentada por Le Guin: "Daydream (…), beyond it the Possible opens out, immense (…) No supernaturalism, only the occult continuation of infinite nature (…), and the sleeper, not quite seeing, not quite unconscious, glimpses (…) moonless moonlights, (…) shapes floating in shadow, the whole mystery which we call Dreaming, and which is nothing other than the approach of an invisible reality. The dream is the aquarium of Night" (*The Lathe of Heaven*: 89).

edificio el amigo que le prestaba la tarjeta farmacéutica, le abra la puerta del apartamento, pero no le hallan en casa. Heather consigue la dirección de la cabaña que George tiene en una reserva natural y se encamina al lugar en un todoterreno. Le encuentra agotado por el esfuerzo de no dormirse, pues lleva días huido de Haber y refugiado allí sin medicamentos. Heather le percibe como un hombre lleno de fortaleza, y para reanimarle físicamente le ofrece un trago del brandy que lleva siempre consigo. Le propone hipnotizarle para que tenga un sueño en el que Haber deje de estar obsesionado por cambiarlo todo según su propio criterio, pero antes de intentar llevarlo a cabo comen y conversan amistosamente sobre cómo han sido sus vidas. La cabaña, con un fuego de leña y el arroyo cercano, es un lugar agradable. Después, mientras él duerme en un sueño inducido por Heather, en el que ha pedido que Haber respete a George y que los alienígenas se vayan de la luna, ella también se echa a dormir, pero despierta sobresaltada cuando al amanecer ululan las sirenas de alarma. Los alienígenas han dejado la luna y están aterrizando en la Tierra.

Cap. 8. Para Lao Tse[62], el cielo y la tierra no tienen sentimientos ni crueldad, pues no son humanos.

Los misiles defensivos de la Tierra han rebotado repelidos por los alienígenas causando una gran destrucción, incrementada por la erupción del volcán cercano. Haber se refugia en su instituto, al que llegan agotados y levemente heridos George y Heather. Tras dormirle en la máquina para que sueñe con la paz, y mientras ella ha bajado al sótano para refugiarse de los bombardeos, una nave se posa ante la ventana y el alienígena que desciende de ella le comenta a Haber que son pacíficos. Cuando George despierta, comenta que lo que ha soñado es lo que ha ocurrido. Conmina a Haber a que llame a

[62] "Heaven and Earth are not humane" (Lao Tse, *Tao Te Ching*: V).

alguna autoridad de Washington para comunicarle la actitud pacífica de los alienígenas, pues al ser un científico acreditado le harán caso y cesarán las hostilidades.

Cap. 9. Dice Chuang Tse[63] que una cosa es lo que se sueña y otra lo que ocurre.

George trabaja ahora en el diseño de jardines en una oficina gubernamental y se esfuerza en buscar a Heather, a la que añora enormemente, pues desde el último cambio ha desaparecido del mundo. El sueño inducido por Haber de que no haya racismo ha convertido en gris a toda la población. Los únicos de otro color son los alienígenas, cuyos trajes herméticos en forma de tortuga, necesarios para no respirar oxígeno puesto que provienen de un planeta con atmósfera de metano, son verdes. Algunos de ellos se han ido, pero otros se han integrado y realizan trabajos modestos. Para comunicarse con los humanos, cosa que consiguen a medias, necesitan un aparato, el *transductor*, que llevan en el codo. El único resto nocivo de la invasión es la vuelta a la actividad del volcán próximo, que cada día amenaza con nuevas erupciones. Ya no hay guerras, pero sí combates a muerte programados en los estadios y eutanasia obligatoria para los enfermos incurables aunque se hallen en las primeras fases de su enfermedad. Haber se ufana de las mejoras sociales, afirmando que la existencia es cambio; pero George, que no las ve como tales, considera que en parte es cambio y en parte inmovilidad. En la primera parte de la sesión piensa en un alienígena que le indica que cuando se sienta confuso pida ayuda a las fuerzas del universo pronunciando una determinada secuencia de sonidos[64], cosa que hace. Como consecuencia, durante el siguiente encefalograma, se siente inmerso en una

[63] "Those who dream of feasting wake to lamentation" (*Zhuang Zi*: II). El contexto de la frase es más amplio como podemos ver en la traducción de Preciado: "Sueñan los unos con banquetes, y lloran al despertar; los otros sueñan que lloran, y al despertar gozan partiendo en cacería" (56).

[64] ¿Vibraciones de la mecánica cuántica modificadas por la emisión de sonidos? (cfr. *supra* 2.3: 127).

gran serenidad, que recuerda como el estado de ánimo de sus horas mejores, y la mantiene cuando despierta. Insiste a Haber en que no siga utilizando sus sueños para mejorar unas cosas empeorando otras, a lo que este responde que lo liberará cuando haya conseguido copiar sus pautas oníricas para reproducirlas en otros sujetos.

Cap. 10. Victor Hugo narra en un poema[65] en el que hace hablar al abismo que los seres se reencarnan en aquello que han sido moralmente durante su vida y despiertan al otro lado de la muerte convertidos, por ejemplo, en lobos si así se comportaron cuando eran hombres[66].

George está harto de la situación, siente que su vida no es auténtica y piensa que ha llegado el momento de soñar sin el control de Haber. De camino a casa, entra en una tienda de antigüedades regentada por un amable alienígena, el cual ante su pregunta de si hay algún modo armonioso de controlar el curso de los acontecimientos le dice que se trata de una tarea colectiva e incierta y le regala un disco de vinilo de los Beatles con la canción *With a Little Help from My Friends*. Al llegar a su edificio le pide prestado un viejo fonógrafo a su amigo el portero, que le ofrece compartir un té con cannabis, lo que él como otras veces acepta. Ya en casa, se duerme escuchando el disco y cuando despierta Heather –ahora gris como todo el mundo- está con él, es su esposa desde hace siete meses. Ese día ella le acompaña a la consulta. Haber ya ha logrado copiar sus pautas oníricas y se dispone a liberarle de la capacidad de tener sueños efectivos. Para probar si ha funcionado la manipulación le induce a pensar en el póster de la montaña nevada y este

[65] "Il descend, réveillé, l'autre côté du rêve" (Hugo, *Les contemplations*, libro 6º, poema XXVI, v. 623: página 529).

[66] Aquí George Orr abandona definitivamente el ámbito del mundo onírico manteniendo su humanidad, mientras que William Haber al entrar en él sufre una transformación acorde a la fuerza con que pretende dominarlo.

no se materializa. Antes de irse, George le recomienda que antes de usar la máquina consigo mismo, como se dispone a hacer, pida consejo a los alienígenas, que al fin y al cabo proceden del mundo de los sueños y parecen entenderlo mucho mejor que los humanos, y que solicite ayuda a las fuerzas del universo pronunciando la secuencia de sonidos que uno de ellos le indicó. Mientras la pareja se dirige a un restaurante, el viento arrecia súbitamente, el volcán se agita con una gran erupción y todas las cosas empiezan a deformarse y derretirse bajo sus pies. George se da cuenta de que William Haber está soñando descontroladamente y decide regresar a la consulta antes de que sea demasiado tarde. Cuando logra desconectarlo de la máquina y lo despierta, ve que está desmadejado y con la mirada vacía. En la ciudad, que ha quedado medio destruida y medio transformada, la gente parece estarse adaptando a la nueva situación, pero Heather no está.

Cap. 11. Dice Chuan Tsé[67] que la luz le preguntó al no-ser si existía o no, pero no obtuvo respuesta.

George camina desolado por las calles y un alienígena le acoge y le ofrece una cama para dormir. La vida sigue. Un día va a visitar a Haber al manicomio federal, pero no logra comunicarse con él, pues sigue sumido en el vacío a que lo ha conducido contemplar el otro lado de la realidad con una mente no abierta. George trabaja para el alienígena diseñando objetos útiles, que este vende al por menor en su tienda. Ese día escucha hablar a una clienta y descubre que es Heather -ahora nuevamente negra-, pero ella apenas le conoce. Se caen bien y confía en irla recobrando poco a poco. Su jefe le da

[67] "Starlight asked Non-Entity, "Master, do you exist? Or do you not exist?" He got no answer to his question, however (…)" (Zhung Zi: XXII).

En la traducción de Preciado: "Luminosidad preguntó a No-ser: "¿Existís, o no existís?" A lo que No-ser no respondió (…) Luminosidad observó muy por menudo la apariencia de No-ser. Oscuro y vacío (…) "¡Sublime! –exclamó Luminosidad- ¡Quién pudiera llegar a semejante estado! (…) A mí se me alcanza el no-ser, más aún no se me alcanza la inexistencia del no-ser"" (242).

libre el resto del día, diciéndole que ir es regresar[68], y calmosamente desde detrás del cristal del establecimiento, contemplado por el narrador como si estuviera en un acuario[69] de criaturas extrañas, los ve partir juntos mientras se adentran en la niebla cálida y lluviosa de una tarde de verano[70].

5.2.1.3. Postura autoral.

Aunque viendo su cuidadosa selección de citas, se podría pensar que estamos ante una novela de tesis, este no es nunca el caso tratándose de Ursula, pues su método de escritura, tal como ella misma declara en varios artículos (cfr. *Contar es escuchar*: 315-320, 374-378, 385-386; *El idioma de la noche*: 33-34), consiste en dejar libres a los personajes para que vayan a donde ellos quieran. No es intencionado pues que encarnen determinadas ideas, sino que estas surgen a través de su acción, como ocurre en la utopía anarquista de *Los desposeídos*, muy influida por el taoísmo (cfr. su declaración en *Las doce moradas del viento*: 330; y *supra*: 181); o en *La ciudad de las ilusiones* (cfr. su declaración en *El idioma de la noche*: 149-153), cuyas poblaciones nativas también son paradigma de una sociedad regida por esta concepción del mundo. Solo en *El nombre del mundo es bosque*, según su propio testimonio, hubo un intento deliberado de plasmar un mensaje, el de protesta ante la guerra del Vietnam, que en ese momento le quemaba no poder compartir por otros medios (cfr. *El idioma de la noche*: 157-159); novela en la que,

[68] Según mi interpretación el significado de esta frase, en consonancia con lo expresado en el *Tao Te Ching* (XXV: 42) tan presente en esta obra, sería que ir es regresar al centro de la calma desde el que todo se genera.

[69] La imagen del acuario que trae aquí Le Guin enlaza con la de la cita de Víctor Hugo con que comenzó el capítulo VII, en la que veía el sueño, en el que aparecen y desaparecen criaturas extrañas, como el acuario de la noche; siendo aquí un alienígena el que les contempla desde el dominio oculto de las fuerzas incognoscibles, desde el otro lado del sueño.

[70] Este final en el que una mirada contempla la felicidad del momento me recuerda los luminosos haikus de Basho (cfr. *supra* 3.1.1: 90-91).

como podremos apreciar en el siguiente apartado, uno de los personajes encarna el mal sin matices.

5.2.1.4. Adaptaciones.

Esta ingeniosa novela ha sido llevada al cine en dos ocasiones. Se hizo una versión cinematográfica en 1980, dirigida por Fred Barzyk y David Loxton, *The Lathe of Heaven*, en la que la propia Le Guin participó en el guion y en la realización del rodaje, actuando incluso como extra (cfr. Attebery, "Chronology": 568). La segunda, *Lathe of Heaven*, fue dirigida por Philip Haas en 2002, distribuida internacionalmente; y traducida al francés, al igual que lo fue en su día la novela, como *L'autre côté du rêve*.

Se trata, como he podido comprobar, de adaptaciones fieles, sobre todo la primera. Ursula tuvo en este caso suerte con el cine, a diferencia de lo que le ocurrió con la adaptación de otras novelas (cfr. Jurado, "Worlds of Ursula K. Le Guin: la película que tardó diez años en rodarse": 387).

Los cambios introducidos en la primera adaptación son mínimos y se refieren generalmente al orden de las secuencias:

1) En lugar de aparecer el sueño de la medusa en el capítulo 1.º, como pórtico de la acción, figura *in media res*, justo antes de que el alienígena se materialice en la consulta de Haber; y el ente que nada libremente en el océano sin límites no es una medusa sino una tortuga, resaltando visualmente de esta forma la identidad entre la tortuga como

criatura del mundo de los sueños y los alienígenas, cuyo traje hermético les confiere ese aspecto.

2) Remplazando el sueño de la tortuga, se introduce al inicio del capítulo 1.º un sueño premonitorio de lo que va a ocurrir en el capítulo 10.º, cuando la intervención de Haber, afortunadamente frenada a tiempo por Orr, empiece a desestabilizar la realidad y desencadenar el fin del mundo.

3) En el capítulo 10, la supresión de la facultad de Orr para tener sueños efectivos tiene lugar antes de que este recupere a Heather, por lo que queda como única opción que es el sonido del disco lo que la ha traído de vuelta a la realidad, no un sueño efectivo propiciado por su concentración en la idea de amistad que ha evocado en él su escucha; eliminándose de este modo una explicación que era más coherente con el contexto. Le añade un toque mágico, pues el hecho de que una canción de los Beatles, por muy buenas vibraciones que produzca, pueda modificar los condiciones aléticas del mundo natural, si bien no es incompatible con el escenario maravilloso del mundo de ficción presentado, introduce una causalidad inesperada al obrar al margen del cauce previsto para estos cambios, la dote alética de Orr para tener sueños efectivos.

La segunda adaptación es menos fiel. Al principio cambia pequeñas cosas, como que Heather es la abogada de George en un juicio por abuso de drogas del que resulta enviado a psicoterapia, o que él juega al ajedrez con el amigo portero y rehúsa fumar cannabis cuando este se lo ofrece. Pero luego suprime todo lo relacionado con los alienígenas, y omite la igualación racial a color gris. También suaviza el final, donde únicamente se produce un caos social con gente que enloquece cuando sueña Haber y no

la erupción del volcán ni la progresiva disolución de la materia, y este queda menos trastornado que en la novela, pues pierde la memoria pero al menos puede hablar. Además es la enfermera, que aquí tiene un papel más relevante, quien salva a la humanidad al desconectarle de la máquina. En esta versión el sueño de la medusa es reiterativo y se produce cada vez que Orr sueña.

5.2.1.5. Estructura.

La narración está enfocada alternativamente en tres personas ficcionales: George Orr, William Haber y Heather Lelache, y su estructuración intensional es fluida, sin saltos en la narración, salvo por la presencia de las citas que la jalonan al inicio de cada capítulo.

ORDEN DE LA ALTERNACIA DE ENFOQUES EN *EL TORNO DEL CIELO*
Capítulos: 1 2 3 4-4 5 6 7 8-8 9 10-10-10 11
Código de colores: Orr / Haber / Lelache

Figura 11

Estas citas funcionan como un conjunto de intertextos referidos a la ideología taoísta que sirve de sustrato a la configuración extensional de su mundo ficcional, que luego analizaré, pues, como acabamos de ver, reúne pensamientos obtenidos del *Zhuang Zi* (concretamente que somos sueños, que la existencia se origina en el vacío, que la razón tiene límites, que no hay que apegarse a las expectativas y que hay cosas que no se pueden saber con certeza), del *Tao Te Ching* (contra los fariseísmos y sobre la impasibilidad del cielo y la tierra), de H. G. Wells (en contra de la pretensión de obtener una certeza y una perfección absolutas), del japonesista Lafcadio Hearn (en contra del exceso de deseo) y de Víctor Hugo (sobre el sueño como realidad invisible y el paso al otro lado del abismo).

Estas ideas van puntuando cada capítulo proporcionando pistas que sirven para detectar de una manera más nítida las actitudes contrapuestas de las principales personas ficcionales, contribuyendo a definir la tranquila aceptación de Orr y la asertividad irreflexiva de Haber.

En cuanto a su clasificación desde el punto de vista de la densidad textual (cfr. *supra* 2.2.1), dado que la acción es fluida y predomina sobre las descripciones, las cuales no ofrecen grandes huecos pero tampoco se explayan en miríadas de detalles, considero que nos hallamos ante una obra de tipo 3.2.

5.2.1.6. Clímax.

Se produce un clímax cada vez que hay una alteración de la línea temporal, pero aquí no porque irrumpa el espacio en el tiempo (cfr. *supra*: 136) sino porque la propia línea se reescribe modificada, en la cadencia de una estructura intensional ecuánime en la que, reflejando el fluir armónico a que apela la concepción taoísta, tiempo y espacio están equilibrados.

5.2.1.7. Paradigmas temporales.

Respecto al tiempo, la concepción que subyace es la del taoísmo (cfr. *supra* 3.1.1), con un mundo que se desenvuelve por sí mismo y va trenzándose a partir del vacío en el torno del cielo.

Desde el punto de vista de la física hay una flecha del tiempo que se reescribe con una historia alternativa. En este aspecto no encuentro ninguna teoría de las que se conocen

por ahora que permita dar cuenta de este fenómeno, pues en los multiversos, como antes vimos (cfr. *supra*: 125), las historias alternativas se producen en líneas bifurcadas que coexisten; y en un universo tetradimensional el retroceso en la flecha del tiempo habría traído consigo la repetición exacta de lo acontecido, según establece el principio de autoconsistencia (cfr. *supra*: 123-124). Si bien podría hallarse un resquicio de explicación en lo afirmado por Rovelli respecto a la teoría cuántica de bucles (cfr. *supra*: 124, 126), cuando dice que el tiempo que conocemos es el que nos proporciona nuestra memoria colectiva en medio de una realidad que es más caótica de lo que podemos concebir.

Estas alteraciones de la línea temporal, causadas involuntariamente por Orr e intencionadamente por Haber, rompen el fluir armónico del tiempo que la concepción taoísta, aludida por los intertextos proporcionados por las abundantes citas, considera natural, ocasionando un enfrentamiento entre ambas temporalidades, tanto en el mundo del relato como en los mundos interiores de las personas ficcionales que se adentran en el dominio del sueño donde se gestan los cambios.

PARADIGMAS TEMPORALES EN *EL TORNO DEL CIELO*
Tiempo alterado vs fluir armónico

Figura 12

5.2.1.8. Mundos ficcionales.

Desde el punto de vista de su adscripción genérica: en cuanto que hay maquinaria avanzada, alienígenas y prospectiva es ciertamente ciencia ficción; pero en la medida en

que el dominio del sueño puede alterar las condiciones aléticas del dominio de la vigilia modificando su línea del tiempo nos encontramos también ante un escenario maravilloso del tipo mitológico, aunque sin dioses, análogo al definido por Roas como *maravilloso cristiano* ("La amenaza de lo fantástico": 13-14), con dos dominios uno de los cuales está oculto y tiene poder sobre el otro.

No es ficción fantástica porque el protagonista no se autopercibe amenazado por el dominio oculto, en el que puede sentirse como una medusa que nada apaciblemente, sino por su impotencia para evitar que se desencadenen los cambios que una parte de sí mismo desea y obtiene de ese dominio al poseer una dote alética que lo posibilita, pero que su conciencia le reprocha por considerarlos injustos para otros y contrarios a la marcha natural de los acontecimientos, que se regirían por una armonía interna.

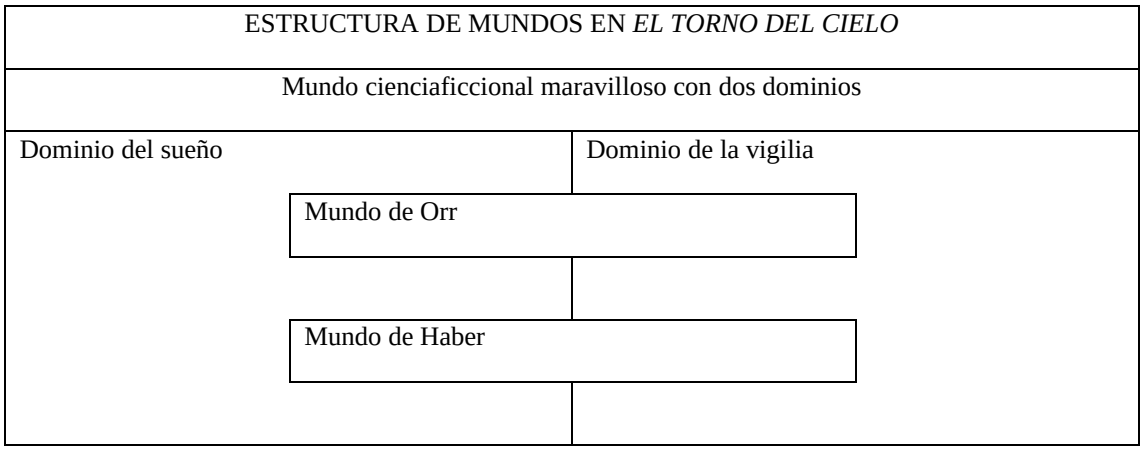

Figura 13

5.2.1.9. Conclusión.

El *Torno del cielo* es, pues, una novela de ciencia ficción maravillosa en la que se dan cita concepciones enfrentadas del tiempo al contraponer el armónico fluir propugnado por el taoísmo con la abrupta reescritura dentro de una misma línea temporal de todo lo acontecido en el pasado. Esta contraposición, junto con el juego proporcionado por la aparición pautada de intertextos afines a la visión taoísta del mundo, es importante desde el punto de vista estructural para definir los rasgos del mundo que nos presenta; un mundo cuya aspiración anarquista ha sido destacada por Call ("Postmodern Anarchism in the Novels of Ursula K. Le Guin") y que ha sido comparado con los de Philip K. Dick (cfr. Watson, "Le Guin's *Lathe of Heaven* and the Role of Dick: The False Reality as Mediator") y George Orwell, del que la autora en homenaje habría tomado apocopado el nombre de Orr y con cuya novela *1984* comparte la idea de la mutabilidad del pasado (cfr. Johnston, "*Orr* and *Orwell*: Le Guin's *The Lathe of Heaven* and Orwell's *Nineteen Eighty-Four*").

Propiciando una visión holística del mundo, Ursula K. Le Guin nos alerta con las visicitudes del mundo ficcional mostrado en esta novela sobre el peligro de pretender llevar a cabo grandes cambios sin tener en cuenta la totalidad del entorno y la manera en que unas cosas influyen en otras, dando lugar a resultados diferentes a los deseados, y acerca de como, al igual que ocurre en los luminosos haikus de Basho, deberíamos centrarnos en el disfrute del momento presente, regresando internamente al centro de la calma desde el que -según la cosmovisión taoísta- todo se genera.

5.2.2. El tiempo en zigzag en *El nombre del mundo es bosque.*

5.2.2.1. Introducción.

Como antes expuse, a lo largo de la historia se han sucedido diversas formas de concebir el tiempo, que como es lógico han encontrado su plasmación en la literatura a la vez que ésta contribuía a configurarlas. En el mundo clásico, existía la idea de un paradigma cíclico, una estructura circular en la que siempre se vuelve al comienzo y en la que el presente se mira desde un punto equidistante dentro del círculo. Surgió luego en occidente el paradigma moderno, en el que se parte del final para ir narrando desde el principio; un tiempo lineal, en el que se mira desde el cierre de la línea.

Tras las rupturas ontológicas de la modernidad, se produce un cambio importante en la consideración del tiempo, que pasa a ser a la vez circular y lineal. Es el paradigma posmoderno, representable mediante una espiral, en el que cada vuelta es diferente de la anterior y la engloba: un tiempo en el que la línea está abierta y se mira desde ese punto hacia momentos que se traslucen bajo ella, con la sensación de abismo, el vértigo, que ocasiona vislumbrarlos opacados por agujeros de la memoria y el dolor consciente de reconocerse en ese pasado; una espiral posmoderna que difiere de las de otras cosmovisiones por su carácter de palimpsesto implacable, por ese volver la vista atrás con dolor, como anticipa el *Angelus Novus* de Klee, reivindicado por Benjamin.

Tendríamos también el modo de considerar el tiempo en una novela como *Matadero Cinco*, de Kurt Vonnegut, que en homenaje a la misma, aunque existen precedentes (cfr. *infra*: 220), podríamos llamar paradigma *tralfamadoriano*, donde se mira desde fuera, como desde el vértice de un cono, fusionando en un solo bloque todo

lo sucedido. Se trata de un tiempo cónico, donde la espiral se ha cerrado y hemos vuelto al círculo, pero ahora miramos desde un punto equidistante que está en un vértice fuera del tiempo; un vértice desde el que se puede captar a voluntad cualquiera de los momentos –fragmentos del círculo- como si se escogiesen las cuentas de un collar; concepción que más adelante analizaré con detalle (cfr. *infra*: 6.2.2.5.4).

Finalmente, cabría considerar el paradigma postulado recientemente por Fredric Jameson (*La lógica cultural del capitalismo tardío*) para la actual etapa de globalización, un tiempo en el que la superposición de dimensiones no comparables lo anula, impidiendo al sujeto, que realiza acciones simultáneas en otros lugares, su identificación ontológica. Un tiempo de la globalización que podríamos considerar, en efecto, más bien un no-tiempo, ya que el sujeto globalizado, al vivir simultáneamente en varias dimensiones, no puede afirmarse en un único tiempo y se mueve vertiginosamente en zigzag entre varios no comparables entre sí.

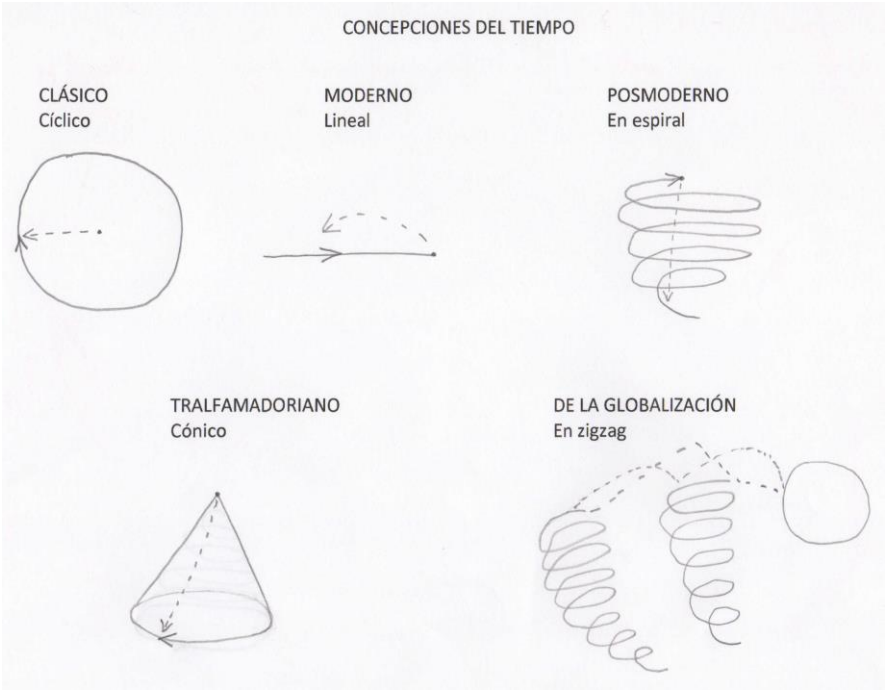

Figura 14

En la novela de Ursula K. Le Guin *El nombre del mundo es bosque* se encuentran representadas todas estas concepciones, excepto la del tiempo cónico. Si bien en otra novela suya, *Los desposeídos* (249-252), aparece una concepción análoga en la Teoría de la Simultaneidad, formulada por uno de sus personajes, según la cual el tiempo cósmico se movería en círculo mientras que el humano lo haría de manera sucesiva (como postula Rovelli, cfr. *supra*: 126), si bien durante el sueño o las percepciones místicas se accedería momentáneamente al círculo, experimentando entonces una existencia unificada como la que viven los bebés.

5.2.2.2. Preliminares.

Fue publicada primero como novela corta en 1972, formato en el que ganó el *Premio Hugo* en 1973, y desde 1976 en su versión actual. En español tal vez ha pasado un poco desapercibida porque, desde su aparición en 2008, se ha venido editando como parte de un volumen colectivo de la editorial Minotauro, titulado *Los mundos de Úrsula K. Le Guin*, precedida y seguida, respectivamente, de dos obras maestras, *Los desposeídos* y *La mano izquierda de la oscuridad*, que por su perfección la dejan en segundo plano, opacando subjetivamente la percepción de la misma.

5.2.2.3. Resumen.

La acción transcurre en un planeta en el que hay varios continentes, cubiertos de densos bosques, habitados por hombres y mujeres pequeños, verdes y peludos, que viven armoniosamente, en comunidades gobernadas por mujeres ancianas y regidos por las

revelaciones que tienen en sueños algunos hombres sabios. Su mundo está siendo devastado por un grupo de colonizadores procedentes de la tierra, que está talando salvajemente los árboles para aprovechar su madera y esclavizando a la gente.

Entre éstos, junto a militares despiadados como el capitán Davidson y leñadores, hay científicos, como el antropólogo Liubov que se interesa por conocer la lengua y la cultura del lugar y que hace amistad con un nativo, Selver, al que había defendido de morir a manos del capitán Davidson, en un incidente en el que Selver, pese a su carácter intrínsecamente pacífico, había atacado a éste para vengar la muerte por violación de su esposa, pero dada la diferente envergadura física estaba a punto de ser aniquilado cuando Liubov intervino.

Hartos de tanta explotación, un grupo de nativos, liderado por Selver, al que siguen por considerarlo un soñador especialmente lúcido y por lo tanto para ellos un dios, alguien capaz de traducir los sueños a la realidad, atacan el asentamiento de Davidson, matando a doscientas personas; pero el capitán se salva porque estaba en una reunión del cuartel general, donde había acudido a recibir a dos inspectores de la liga interplanetaria y, tras la masacre, toma represalias quemando el bosque circundante, lo que le es desautorizado por sus superiores.

Los representantes de la liga, antes de ausentarse durante tres años, pues deben ir a otro planeta, dejan en el cuartel general un sofisticado aparato de comunicación, el *ansible*, que permite contactar con la tierra de manera instantánea en vez de esperar órdenes que llegaban cada cincuenta y siete años, y a través de él se reciben instrucciones, acordes con el informe crítico de Liubov, en el sentido de liberar a todos los nativos

esclavizados y evitar cualquier confrontación, y así se hace. Pero Davidson no se conforma y quema un poblado.

El resultado es que los nativos, nuevamente comandados por Selver, creyendo que se ha iniciado una guerra de exterminio contra ellos, destruyen el cuartel general y matan, para evitar que los colonizadores se reproduzcan, a todas las mujeres, recién llegadas en la misma nave que los inspectores de la liga, y a varios hombres, entre otros accidentalmente a Liubov. Selver tiene a partir de ese momento intensas pesadillas en las que se le aparece.

Se pacta un acuerdo de paz, quedando los colonizadores confinados en las ruinas del cuartel, incomunicados con la tierra y en espera de ser recogidos por la nave que vendrá dentro de tres años; pero Davidson no obedece órdenes y continúa las hostilidades con un grupo bajo su mando, hasta que es derrotado por la estrategia y la fuerza numérica de los nativos, que en lugar de matarlo lo destierran a vivir aislado en una isla desierta, de las que habían sido devastadas por él.

Cuando vuelve la nave, los representantes de la liga comunican a los nativos, a través de Selver, que el planeta ha sido declarado como lugar proscrito, protegido, a fin de que no sea visitado por nadie del espacio exterior en cinco generaciones y que de ese modo todo pueda volver a ser como antes de que apareciesen los colonizadores. El bosque ciertamente se regenerá, pero queda en el aire la duda de si los habitantes podrán olvidarse de que han aprendido a matar.

5.2.2.4. Adaptación.

La película *Avatar*, de James Cameron, tiene muchas concomitancias con esta novela: hay un planeta cubierto de bosques, habitantes verdes y pacíficos que viven en armonía con el entorno, conexión espiritual con el árbol, un grupo de colonizadores depredadores de la naturaleza, un militar empeñado en destruir a toda costa a los nativos…

Se trata evidentemente de una transducción de tipo desplazamiento (cfr. *supra* 2.1.6), que, dada su fecha y lugar de producción (EEUU, 2009), es más probable que sea debida a un plagio que a una eventual poligénesis.

Su director no ha reconocido en ningún momento la influencia (cfr. Barnhill, "Spirituality and Resistance: Ursula Le Guin's *The Word for World is Forest* and the Film *Avatar*"; Murphy, "Great Book, Crap Film: 5 Adaptations That Truly Suck"), reconocimiento que podría haber justificado las coincidencias como un homenaje.

5.2.2.5. Estructura.

La novela se articula en una narración lineal y heterodiegética, distribuida en ocho capítulos, y su estructuración intensional no presenta grandes huecos. Sigue una pauta lineal, con la característica de que el narrador se va enfocando alternadamente en tres personas ficcionales, siguiendo la secuencia que indico a continuación, sin que se pierda en ningún momento el hilo narrativo.

ORDEN DE LA ALTERNANCIA DE ENFOQUES EN *EL NOMBRE DEL MUNDO ES BOSQUE*
Capítulos: 1 2 3 4 5 6 7 8
Código de colores: Colonizador / Científico / Nativo

Figura 15

Desde el punto de vista de su densidad textual (cfr. *supra* 2.2.1), a diferencia de otros mundos de los ciclos del *Ecumen* y de la *Costa Occidental*, que son ricos tanto en acción como en descripciones y se clasifican por tanto como del tipo 3.3, y de los de otras novelas de Ursula K. Le Guin, como *El eterno regreso a casa* y *Cambiando planos*, que por su morosidad en la acción y su minuciosidad descriptiva cabe considerar como 2.3, el mundo de esta novela, al igual que el de *El torno del cielo*, antes analizada, puede considerarse de tipo 3.2, dado que presenta una acción continuada y un recreamiento comedido en las descripciones sin que haya grandes huecos en las mismas.

A diferencia de las otras novelas analizadss en este trabajo, en las que hay una interacción constante entre la estructura intensional y la extensional que se refleja en ella, en esta no se aprecia una conexión tan estrecha entre el mundo que se crea en la imaginación y el que se plasma en el texto, siguiendo una pauta tradicional lineal; si bien la alternancia de los actores proporciona un equilibrado punto de vista sobre las diferentes concepciones en conflicto.

5.2.2.6. Clímax.

El clímax principal se produce, a mi parecer, en la primera parte del capítulo 6.º, cuando los pacíficos nativos, rota ya del todo su conexión con el tiempo circular del que

nutrían su espíritu, se lanzan a una despiadada lucha de exterminio contra los colonizadores.

No se trata en este caso de una irrupción del tiempo en el espacio, sino del tiempo lineal en el circular; similar a la que luego veremos en *Ni siquiera los muertos*, de Juan Gómez Bárcena, donde las abruptas apariciones de un tiempo acelerado rompen el normal devenir del tiempo.

5.2.2.7. Paradigmas temporales.

Si volvemos ahora a los esquemas sobre el tiempo, vemos que los habitantes del planeta, anclados inicialmente en su tradición, habitan un tiempo cíclico, al compás de las estaciones y de sus rutinas cotidianas. Toda la población sueña conscientemente en determinados periodos del día, haciendo distinción entre un tiempo-mundo, el de las ocupaciones diarias, que siguen los ciclos naturales, y un tiempo-sueño durante el que obtienen una plena conexión con el bosque; tiempo al que todos acceden pero al que algunos hombres, los soñadores, se entregan casi por completo a fin de lograr la sabiduría con que nutrir la vida espiritual del pueblo, cuyo gobierno es ejercido en todos los demás aspectos por las mujeres ancianas.

Frente a ellos están los colonizadores, que siguen el tiempo lineal. Unos y otros son observados por los representantes de la confederación interplanetaria, llegados del exterior, que comparten el tiempo lineal.

Selver, el líder nativo, a causa del papel que tiene que asumir para liberar a los suyos, se mueve en un doloroso no-tiempo, en zigzag entre el circular y el lineal.

Y cuando el planeta es dejado de nuevo a sí mismo, tanto él como su pueblo, aunque su aspiración sea la de volver al tiempo cíclico, no pueden sino asumir un paradigma en espiral, ya que sobre el círculo inicial planea ahora la sombra de lo vivido linealmente.

EVOLUCIÓN DEL TIEMPO EN SELVER
Cíclico > En zigzag > En espiral

Figura 16

La estructuración temporal de esta novela encierra pues cinco paradigmas:

- ✓ El tiempo-mundo, que es circular.

- ✓ El tiempo-sueño, también circular pero moviéndose a un ritmo más lento, el del crecimiento del bosque.

- ✓ El tiempo lineal, común a los colonizadores y a los visitantes del espacio exterior, y posteriormente a los nativos en simultaneidad con el circular.

- ✓ El tiempo en zigzag entre el circular y el lineal al que estos, especialmente Selver, se ven sometidos durante la lucha; coincidente con el paradigma descrito por Jameson (cfr. *supra*: 128, 130, 180) como típico del capitalismo tardío, en el que la globalización impide al sujeto posmoderno afianzarse en un tiempo único.

- ✓ El tiempo en espiral, que predomina en el planeta al final de la novela, cuando a los ritmos circulares iniciales se ha sobrepuesto lo vivido linealmente configurando una espiral posmoderna (cfr. *supra*: 129-130, 179-180) que difícilmente podrá ser aplananada con el olvido.

PARADIGMAS TEMPORALES EN *EL NOMBRE DEL MUNDO ES BOSQUE*	
Tiempo-mundo de los nativos	Circular
Tiempo-sueño de los nativos	Circular de ritmo lento
Tiempo de los colonizadores y de los visitantes del espacio exterior	Lineal
Tiempo de los nativos durante el enfrentamiento	En zigzag
Tiempo de los nativos al final de la novela	En espiral

Figura 17

5.2.2.8. Mundos ficcionales.

Estructuralmente se puede analizar como un mundo cienciaficcional con tres dominios:

- ✓ El del sueño, de tipo maravilloso, al que pueden acceder los nativos, oculto pero no amenazante para todos los demás.

- ✓ El de la vigilia, en el que coinciden con los colonizadores y que pasa de ser una utopía a convertirse en una distopía cuando estos imponen sus leyes.

- ✓ El del espacio exterior, puramente cienciaficcional, del que provienen los inspectores y que no constituye una amenaza sino que es fuente de condiciones deóntico-axiológicas más justas y de cambios epistémicos como la aportación del *ansible* que permitirá que se efectúen comunicaciones instantáneas con el resto del cosmos.

El dominio del sueño, maravilloso, comparte un mismo espacio con el de la vigilia; y es simultáneo en el mundo interno de Selver, la persona ficcional que se ve arrastrada fuera de su zona de confort, en la que estaba en equilibrio armonioso entre ambos dominios, hacia la permanencia en el de la vigilia; cuyas condiciones deóntico-axiológicas se ven además profundamente alteradas por la creciente agresividad de los colonizadores que les fuerza a redefinir las normas y valores que hasta entonces habían regido en su sociedad.

El resultado es un mundo ficcional utópico/distópico maravilloso, en cuyos dominios rigen diferentes concepciones del tiempo: cíclico en el del sueño, lineal en el del espacio exterior y lineal y cíclico enfrentados en el de la vigilia.

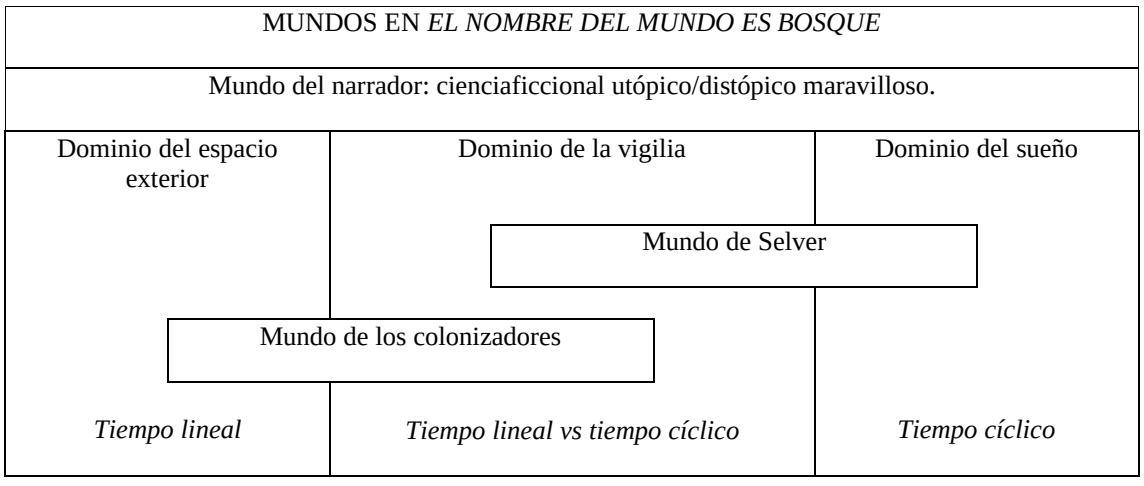

Figura 18

5.2.2.9. Conclusión.

Nos encontramos pues ante una novela de ciencia ficción utópico/distópica maravillosa en cuya representación del tiempo puede observarse cómo los habitantes de un planeta, anclados en su tradición, viven según un tiempo cíclico, en una vertiente interna, el tiempo-sueño, y otra externa, el tiempo-mundo, frente a los colonizadores que siguen el lineal, observados todos ellos, desde fuera pero compartiendo el tiempo lineal, por los representantes de la liga interplanetaria y cómo, por la fuerza de los acontecimientos, que le precipitan en una lucha por la liberación, el héroe nativo se mueve en zigzag en un doloroso no-tiempo; acabando finalmente por asumir junto con los suyos, cuando el planeta es dejado de nuevo a sí mismo, un paradigma en espiral, posmoderno, puesto que ahora, perdida la inocencia primigenia, sobre el círculo inicial planea la sombra de lo vivido linealmente, aunque quizá con el paso del tiempo esa memoria vaya cayendo en el olvido y puedan recuperar la armonía perdida volviendo a la conciencia indivisa de su tiempo cíclico inicial.

Configura de este modo Ursula K. Le Guin, como antes indicaba, un mundo en el que se dan cita las principales concepciones del tiempo que se han ido sucediendo en el ámbito literario; de las cuales las del tiempo en espiral y el tiempo en zigzag, junto con la del tiempo tralfamadoriano que analizaré más adelante (cfr. *infra*: 6.2.2.5.4), son representativas del actual imaginario posmoderno sobre el tiempo.

Esta novela, como la propia autora ha declarado (cfr. *supra*: 172), es una alegoría de lo que estaba sucediendo en la guerra de EEUU contra Vietnam y de la etapa de

explotación que la precedió, pero además contiene, como acabamos de comprobar, por la forma en que muestra la conflictiva vivencia del tiempo de uno de sus protagonistas, condenado al vaivén incontrolable de un tiempo en zigzag, una metáfora del sujeto globalizado de la época posmoderna en que estamos insertos.

Se ha señalado por diversos autores tanto su ecologismo (cfr. Hovanec, "Visions of Nature in *The Word for World Is Forest*: A Mirror of the American Consciousness"; Savi, "Looking to Ursula K. Le Guin's *The Word For World is Forest* to Find Ways to Respond to the Dilemmas of the Anthropocene") como el vívido cuadro de resistencia a la explotación que presenta (cfr. Debita, "The Otherworlds of the Mind: Loci of Resistance in Ursula K. Le Guin's *The Word for World Is Forest* and *Voices*"; Barnhill, "Spirituality and Resistance: Ursula Le Guin's *The Word for World is Forest* and the Film *Avatar*"), pero, en mi opinión, la habilidad con que alcanza a mostrarnos a través de la configuración extensional de su mundo ficcional el cambio cualitativo que se está produciendo en la percepción del tiempo en el mundo en que vivimos hoy es un logro igualmente reseñable, así como un ejemplo destacado de cómo la teoría filosófica que presenta Jameson sobre el tiempo de la posmodernidad pueder ser acertadamente reflejada en una obra literaria; en este caso escrita doce años antes de su formulación teórica, lo que muestra la habilidad de Ursula K. Le Guin para captar la realidad del momento y plasmarla en una obra de ficción de carácter cienciaficcional, capaz de mostrar en esencia el espejo de nuestro mundo con total fidelidad.

6. Kurt Vonnegut: Repetición y fragmentación del tiempo.

6.1. Sobre Kurt Vonnegut.

Kurt Vonnegut (1922-2007) es un autor estadounidense nacido en Indianápolis descendiente de inmigrantes alemanes, quien tras una formación previa en bioquímica en la Universidad de Cornell, que compatibilizaba con trabajos en el periódico de la universidad, y en tecnología, recibida durante su alistamiento en el ejército, estudió antropología en la Universidad de Chicago, a la par que ejercía como periodista en una agencia de noticias, y que luego trabajó como relaciones públicas en la fábrica de General Electric en Nueva York antes de trasladarse en 1951 a Cape Cod, en Massachusetts, con el propósito de dedicarse profesionalmente a la escritura. Aunque ya había destacado con *Cuna de gato* en 1963, el éxito le llegó en 1969 con la publicación de la novela *Matadero Cinco*, clamorosamente aceptada por el público y rápidamente traducida a más de treinta idiomas, en la que, a través de un personaje acomodaticio, expresaba una profunda crítica social y antibelicista[71].

Sin embargo, según señala Freese en su exhaustivo y esclarecedor artículo "The Critical Reception of Kurt Vonnegut", solo recientemente empieza a ser valorado, aunque no sin discusión, por la crítica académica[72], que inicialmente etiquetó sus obras como ciencia ficción escapista y las despreció por excesivamente populares. Bajo una capa de

[71] Para obtener más información sobre el autor recomiendo encarecidamente la consulta de su página en la Wikipedia inglesa (<https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Vonnegut>). Sé que no suele dársele valor académico a esta enciclopedia en línea, aunque actualmente ya pueden encontrarse alusiones a la misma en artículos de autores anglosajones, pero en mi opinión esta página en concreto reúne las condiciones para ser considerada como válida en este sentido, dado el volumen (descargada en PDF ocupa 23 páginas) y la calidad de su información, refrendada por abundantes y prestigiosas referencias, que posteriormente he tenido ocasión de cotejar con la contenida en el exhaustivo estudio de Farrell *Critical Companion to Kurt Vonnegut. A Literary Reference to His Life and Work*: 1-14.

[72] "Vonnegut is still classified in widely different categories, his seemingly self-contradictory world view is still understood as either that of an optimistic humanist or a pessimistic nihilist, and the inimitable combination of his 'easy' and willfully naïve style that appeals to uneducated readers on the one hand and his cutting-edge experiments that fascinate connoisseurs of metafictional experimentation on the other, still triggers opposed reactions" (Freese, *ibid.* 5).

humor a veces negro[73] pero siempre amable que juega a banalizar las tragedias, late un afrontamiento consciente de la desesperación y la voluntad de remontarla, fraguados en los episodios dramáticos de los que está sembrada su vida, como la ruina económica de sus padres; el suicidio de su madre; la experiencia de la guerra; la visión traumática de la ciudad de Dresde convertida en una montaña de escombros y de cadáveres que como prisionero tuvo que remover para proceder a su cremación; la muerte en accidente de su cuñado seguida inmediatamente del fallecimiento por cáncer de su hermana que ocasionó que aumentara inesperadamente su familia de tres hijos con tres sobrinos; el doloroso divorcio que siguió a la ferviente conversión al cristianismo de su esposa, que le reprochaba vivamente su ateísmo; la esquizofrenia de su hijo mayor; su propia depresión y hasta un intento de suicidio. Como indica Freese (*ibid.* 7), en sus obras aparece un mundo de posguerra tan absurdo en su sufrimiento y destrucción como la guerra misma, con cuya presentación acertó a captar el malestar de la sociedad norteamericana del momento. De este modo, con su asunción de un universo sin sentido (*ibid.* 9), se convierte en un moralista posmoderno que propugna la amabilidad y el respeto mutuo como forma de afrontar la vida en un mundo sin certezas.

Cuenta con una extensa bibliografía, pues a las obras publicadas mientras vivió hay que añadir los muchos relatos, ensayos, discursos, cartas y testimonios recopilados y dados a conocer tras su muerte; siendo las más destacables[74]:

[73] Una etiqueta que Vonnegut deploraba que se le aplicase, pues como señala Marvin (*Kurt Vonnegut: A Critical Companion*: 16) el suyo es un humor negro que no quiere ser amargo. Para Díez Cobo (*Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*: 257-277), se trata de un humor negro posmoderno que, al no apoyarse en férreas creencias desde las que moralizar, se muestra carente de acritud. Otra influencia reconocida en este sentido es la Mark Twain (cfr. Leeds, *The Vonnegut Encyclopedia*: 632).

[74] Aunque para no sobrecargar la información indico aquí los títulos solo en versión original, en la bibliografía añado al final de cada referencia los datos de aquellos que están disponibles en español [22 de los 33 mencionados]; pues casi toda su obra ha sido traducida a nuestra lengua, lo que es señal del interés que ha despertado en el mundo hispánico. Otra prueba de su buena salud editorial es la reciente adaptación

Catorce novelas: *Player Piano* (1952), *The Sirens of Titan* (1959), *Mother Night* (1961), *Cat's Cradle* (1963), *God Bless You, Mr. Rosewater or Pearls Before Swine* (1965), *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* (1969), *Breakfast of Champions or Goodbye, Blue Monday* (1973), *Slapstick or Lonesome No More* (1976), *Jailbird* (1979), *Deadeye Dick* (1982), *Galápagos* (1985), *Bluebeard* (1987), *Hocus Pocus* (1990), *Timequake* (1997); y la novela corta *God Bless You, Dr. Kevorkian* (1999).

Tres colecciones de relatos: *Canary in a Cat House* (1961), *Welcome to the Monkey House* (1968), *Bagombo Snuff Box* (1997); y seis más publicadas póstumamente: *Armageddon in Retrospect* (2008), *Look at the Birdie* (2009), *While Mortals Sleep* (2011), *We Are What We Pretend to Be* (2012), *Sucker's Portfolio* (2013), y *Complete Stories* (2017).

Guiones para cine o teatro, como: *Fortitude* (1968), o *Happy Birthday, Wanda June* (1970), o, en colaboración con otros autores, *Between Time and Timbuktu* (1972).

Varios libros de discursos y ensayos, entre los que se encuentran: *Wampeters, Foma and Granfalloons* (1974), *Palm Sunday* (1981), *Fates Worse Than Death* (1991), *A Man Without a Country* (2005), y, entre los póstumos, *If This Isn't Nice, What Is?: Advice to the Young* (2013).

al cómic de *Matadero Cinco*, tanto en versión inglesa (aparecida en septiembre 2020) como española (en diciembre 2020).

También fue un buen dibujante, con una dedicación continuada, como puede comprobarse tanto en las ilustraciones incluidas en muchos de sus libros como en obras independientes. Es el suyo un estilo original, que recuerda tanto al cubismo como a las pinturas de Paul Klee, las esculturas de Alexander Calder y las obras de Joan Miró[75], como puede observarse en publicaciones recopilatorias como la efectuada en 2000 por Leeds y Reed (*Kurt Vonnegut Images and Representations*), o la llevada a cabo en 2014 por su hija Nanette Vonnegut (*Kurt Vonnegut Drawings*).

[75] Para evaluar sus semejanzas con este movimiento y autores cfr. Golding, *El cubismo: una historia y un análisis*; Scholz y Thompson, *The Klee Universe*; Lipman, *Calder's Universe*; Miró y Taillandier, *I work like a Gardener*.

6.2. Mundos y paradigmas temporales en su narrativa.

En la narrativa de Kurt Vonnegut hay mundos realistas, generalmente centrados en la ciudad imaginaria de Ilium, ubicada en el estado de Nueva York, y en otras localizaciones reales o inventadas de la Norteamérica actual, que en muchas de sus obras se entrelazan con mundos de ciencia ficción y en ocasiones maravillosos, como el de *Galápagos*, en el que nos cuenta la historia un fantasma. Algunos de sus personajes y elementos ficcionales transitan de unas novelas y relatos a otros configurando un universo narrativo en el que refleja, con cierta distancia irónica, nuestro mundo enriqueciéndolo con las herramientas prospectivas de la ciencia ficción.

El tiempo es un elemento destacado en varias de sus obras; por ejemplo, en la novela *Las sirenas de Titán*, donde una de las personas ficcionales, habiéndose situado en un tipo de pliegue espacio-temporal denominado 'infundibula crono-sinclástico', puede habitar indistintamente en todos los tiempos y espacios de su vida -concepción que prefigura la que presentará luego en *Matadero Cinco*-; o en el relato "Entre tibio y Tombuctú"[76], cuyo protagonista viaja en el tiempo por medio de una droga mortal cuyos efectos pueden revertirse; situación que vuelve a darse en la novela corta *Dios le bendiga, Dr. Kervokian*, en la que el narrador va y viene del túnel de la muerte.

[76] Pese a la similitud de su título, que alude al lugar que ocupa la palabra 'tiempo' en el diccionario, no debe confundirse este relato, publicado en 2013 en una recopilación póstuma: *Sucker's Portfolio*, con *Between Time and Timbuktu*, que es una película de 1972 con guion basado en obras anteriores suyas y redactado en colaboración con otros autores, cuyo título se refiere al de una colección de poesía: *Between Timid and Timbuktu* [En español *Entre tibio y Tombuctú*, para respetar el sentido de la frase] escrita por uno de los personajes de *The Sirens of Titan* (316), también aludiendo al lugar que ocupa la palabra 'tiempo' en el diccionario; si bien en el título del guion se cambia 'timid' por 'time'.

En el presente trabajo me voy a centrar en el análisis de las novelas *Matadero Cinco* y *Cronomoto*, en las que el tiempo es parte fundamental tanto de la estructura extensional como de la intensional.

Pero no puedo dejar este apartado sobre los mundos contenidos en la obra de Kurt Vonnegut sin referirme a la existencia de una notabilísima novela de ficción prospectiva que a mi parecer no ha tenido la repercusión que merece, *La pianola*, escrita en 1952, en la que se muestran con gran perspicacia la frustración y las contradicciones de un mundo altamente mecanizado y la dificultad humana para lograr un equilibrio entre las necesidades internas de las personas y el progreso científico-tecnológico.

En otras de sus novelas, como *Cuna de gato*[77] y *Galápagos*, también se preocupa por los peligros, potencialmente letales, de un avance científico descontrolado y, en sus novelas cortas *2BR02B* y *Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow*, por el problema de la superpoblación. Tanto estos temas como el del afrontamiento y superación del trauma post-bélico, especialmente presente en *Matadero Cinco*, *Barbazul* y *Dios le bendiga, Mr. Rosewater*, son recurrentes en sus obras.

[77] El título alude a un juego infantil en el que se dibujan imágenes en el aire por medio de hilos, según se indica en la propia novela (*Cat's Cradle*: 165-166), y que en el contexto de la misma se presenta como una metáfora de algo cuyo significado, como el de una pintura abstracta o el de la vida, es muy difícil de ver.

6.2.1. El inamovible día de la marmota en *Cronomoto*.

Al escoger esta novela deducía de su título, *Cronomoto*, terremoto de tiempo, que en ella iba a encontrar una concepción temporal basada en un planteamiento al estilo de "el día de la marmota", expresión habitual acuñada a partir de lo acontecido en la película de Harold Ramis *Atrapado en el tiempo*, en la que el protagonista se ve encerrado en un bucle temporal de un día que se repite incesantemente pero que le permite introducir pequeños cambios en su conducta hasta el punto de revertir la situación de partida; presunción que se vio inicialmente confirmada cuando al abrirla al azar di con esta frase: "un seísmo cronológico, un súbito fallo en el continuo espacio-tiempo, obligaba a las personas y las cosas a hacer por segunda vez lo que ya habían hecho la década anterior, para bien o para mal. Era un *déjà vu* que duraba diez largos años" (*Cronomoto*: 10) Aunque un poco más abajo leí: "Sólo dejábamos de ser robots de nuestro pasado cuando regresábamos al momento del temblor" (ídem).

Sin embargo, cuando me puse a leerla pude comprobar, ya desde el prólogo, que no me encontraba tanto ante una novela cuanto ante un ensayo en el que, junto a las opiniones más diversas del autor sobre multitud de temas y otras noticias de su vida, se narra cómo habría sido esa novela de no haber optado por destruirla. Puede considerarse, por tanto, como una novela posmoderna de autoficción metaficcional (cfr. *supra* 2.3.11: 76-79) en la que tienen cabida tanto comentarios no ficcionales como fragmentos de ficción y en la que el propio autor se inserta al final de la novela en la trama interna del mundo de ciencia ficción de los personajes al ir a visitar a uno de los protagonistas para felicitarle en una fiesta-homenaje, convirtiendo así también ese mundo encastrado en autoficcional. La definición genérica del mundo del narrador se hace, asimismo, más

compleja al ser preciso añadir la característica de ciencia ficción a las de autoficción y metaficción al descubrir que el narrador comenta de pasada, como algo natural, que en su vida y en la de los lectores también ha transcurrido ese lapso de diez años.

El esquema queda por tanto como sigue:

MUNDOS FICCIONALES EN *CRONOMOTO*
Mundo del narrador: Autoficción+Metaficción > Autoficción+Metaficción+Cienciaficción Mundo de los personajes: Cienciaficción > Cienciaficción+Autoficción

Figura 19

La historia de la novela destruida, según puede colegirse de lo contado por el narrador, transcurría en Nueva York entre 1991 y 2001 y estaba protagonizada por cuatro personajes principales: una gestora cultural y su marido arquitecto -él inválido de resultas de un accidente causado involuntariamente por ella- y un portero expresidiario, que trabajan en una institución cultural: la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras, y por Kilgore Trout, un escritor fracasado de ciencia ficción que se aloja en un hospicio para pobres contiguo a la Academia y que arroja a la papelera que está frente a la puerta de esta cuentos desechados –de los que el narrador va contando salteadamente el argumento- que son rescatados por el portero y alabados por la directora de la Academia y de los que nadie sabe quién es el autor, creyendo, por la forma estrafalaria en que viste Trout a causa de su miseria, que quien los va dejando es una anciana desconocida. Durante la repetición temporal no pueden cambiar absolutamente nada de lo que ocurre, ni tan siquiera los hechos más catastróficos, como el accidente del marido o la prisión del

portero. Al volver al punto de reanudación del tiempo se producen una serie de cataclismos, causados por la repentina puesta en marcha de todos los movimientos no previstos propiciados por el recobrado libre albedrio. A diferencia de lo que ocurría en el día de la marmota, la repetición no les facilita ninguna posibilidad de aprender y rectificar; es simplemente una pausa. Tras la reanudación, los personajes se encuentran y se conocen mientras intentan salir del caos resultante y Trout acaba sus días felizmente en una residencia para escritores mayores, donde recibe al narrador durante una fiesta de cumpleaños y homenaje en la playa, con parrillada de mariscos incluida, a la que acuden también muchos de los conocidos y familiares de Vonnegut, que también son amigos de su *alter ego* Trout.

Me ha llamado la atención la comparación que hace en el capítulo 6.º al considerar que las obras de teatro son "cronomotos" artificiales, en los que los actores ejecutan cada día los mismos papeles sin la posibilidad permitida de alterarlos y sabiendo cuál va a ser el final (*ibid.* 31).

De la historia destruida y recuperada ha quedado más un cuento que una novela: apenas la raspa y algunos trozos escogidos, como dice Vonnegut en el prólogo, comparando lo que hizo al reescribirla en la novela actual con el despiece de un gran pescado, análogamente a como un pescador le comentó que debiera haber hecho el personaje de Hemingway en *El viejo y el mar* y el piensa que el propio Hemingway debería haber hecho con dicha novela, en su opinión excesivamente larga.

Desde el punto de vista de la densidad textual es una obra cuyos huecos pueden completarse implícitamente recurriendo a la enciclopedia del mundo real y cuya acción,

aunque desordenada, no presenta vacíos, aunque sí una extensión muy acotada, por lo que cabe clasificarlo como de tipo 2.3.

La macroestructura extensional del mundo del narrador es inicialmente realista –aunque como antes comenté pasa luego a ser de ciencia ficción-, salvo cuando se sumerge él mismo en el mundo de los personajes; un mundo que, por lo insólito, puede parecer fantástico pero que es netamente de ciencia ficción, pues se explica que es el funcionamiento anómalo del espacio-tiempo lo que ha producido ese extraño bucle temporal -que les incordia pero no les alarma- durante el cual son conscientes de estar viviendo lo ya vivido pero sin poder cambiarlo.

La concepción del tiempo que subyace a un mundo en el que esta situación es posible es la del universo de bloque de Einstein matizada con un factor de reversión y repetición no previsto explícitamente en la misma, pero perfectamente compatible desde el punto de vista físico pues, como argumenta Gott (*Los viajes en el tiempo y el universo de Einstein*: 30), sería factible que algunas de las líneas que serpentean en el universo tetradimensional pudieran doblarse hacia atrás y atravesar el mismo suceso dos veces.

Por consiguiente, la situación aquí presentada se atiene escrupulosamente al principio de autoconsistencia (cfr. *supra* 3.2: 123-124), a diferencia de lo que ocurría en la ficción del día de la marmota, donde la teoría del universo de bloque se fusiona con la del multiverso (cfr. *ibid.* 125) permitiendo la introducción de cambios que devienen en líneas alternativas en cada punto de la repetición.

PARADIGMAS TEMPORALES EN *CRONOMOTO*
Tiempo lineal > Tiempo repetido > Tiempo lineal

Figura 20

Compruebo, finalmente, que la macroestructura intensional de la novela -no sé si deliberadamente- también refleja un terremoto de tiempo, el que resulta del ensamblaje en un orden aleatorio y en ocasiones repetitivo de los fragmentos de la novela destruida recuperada de la papelera. Pero esa fragmentación y dislocación ocurre únicamente en el mundo del narrador no en el de los personajes, que perciben un tiempo continuo aunque repetido sin posibilidad de moverse dentro de él, inmersos en una historia lineal sin saltos temporales dentro del lapso transcurrido entre el inicio y el fin de la repetición, contrariamente a lo que ocurre en la siguiente novela de Kurt Vonnegut que voy a analizar: *Matadero Cinco*.

6.2.2. Escribir después del horror o el tiempo dislocado en *Matadero cinco.*

6.2.2.1. Introducción.

Después de la afirmación de Adorno, tras las atrocidades del holocausto, acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de aquella experiencia (cfr. *supra* 3.3: 129), se ha planteado por muchos autores la pregunta sobre cómo expresar y relatar las situaciones terribles que les ha tocado vivir. Ha habido respuestas muy diferentes.

Hay quienes han enfocado su relato intentando mantener la esperanza en la solidaridad humana, como Jorge Semprún en *Le grand voyage* (1963), *L'évanouissement* (1967), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) o *Le mort qu'il faut* (2001), novelas en las que tras varios años de silencio narra su experiencia como prisionero de los nazis en el campo de concentración de Buchenwald haciendo hincapié en el apoyo mutuo de los prisioneros. En opinión de Semprún, para conseguir comunicar, siquiera sea parcialmente, la sustancia de una historia tan densamente insoportable es imprescindible mezclar datos reales con otros imaginados en una unidad artística que reproduzca en lo posible el mundo que se ha vivido (cfr. *L'écriture ou la vie*: 23).

Otros autores, como muestra Jonathan Littell en *Las benévolas*, novela centrada en las memorias posmodernas de un nazi, han optado entre la reescritura de la memoria y el delirio. Su protagonista, deseoso de evadir ante los demás y ante sí mismo la responsabilidad que le compete por su participación en los hechos, ve la Historia como un relato que puede variar en función de quién lo escriba (614). Sin embargo, se encuentra inerme ante la emergencia de recuerdos que por su brutalidad no puede eludir (835-836);

entonces el peso de esas imágenes le lleva a momentos de delirio como aquél en que, incapaz de conciliar la vivencia del horror con la belleza de la música de Bach, asesina a un organista (854-855), y el delirio se traslada al propio texto, en el que el narrador a veces no puede discernir entre lo vivido y lo imaginado[78].

Otros escritores han encontrado en la alusión la manera de suscitar un cuadro del horror más vívido que si lo describieran con palabras. Es el caso de Katherine Kressmann Taylor, conocida como Kressmann Taylor, en *Paradero desconocido*, breve novela epistolar publicada en 1938 en la que, a través de un puñado de cartas intercambiadas entre un galerista norteamericano judío desde Nueva York y su socio y amigo alemán desde Berlín, asistimos a los primeros pasos del nazismo y su repercusión en la manera de pensar y de actuar de gente que en un principio no le era afín. La sugerencia llega a su culmen cuando en la página final (69) aparece la ilustración de una carta devuelta desde Alemania con el sello '*Address Unknown*' [Paradero desconocido].

Por su parte, Kurt Vonnegut, que, como antes comenté, sufrió como soldado aliado el bombardeo de Dresde estando prisionero, aun reivindicando el silencio como única forma adecuada de relatar una matanza[79], encuentra entre otras estrategias en la fragmentación y la dislocación del tiempo la forma de soportar el dolor ante recuerdos que le hacen daño pero que necesita afrontar por escrito para poder dar testimonio de lo que ocurrió, como hace al escribir en 1969 –veintitrés años después de los hechos- su novela *Slauthterhouse Five or The Children's Crusade*; habiendo necesitado, como

[78] Para un estudio más detallado de esta novela puede consultarse el artículo de Borshchak y Hernández García "Ficción y realidad en *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell".

[79] "si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza. Después de una carnicería solo queda gente muerta que nada dice ni nada desea; todo queda silencioso para siempre. Solamente los pájaros cantan. ¿Y qué dicen los pájaros? Todo lo que se puede decir sobre una matanza; algo así como '¿Pío-pío-pi?'" (*Matadero Cinco* 2014: 24-25).

Semprún, un largo periodo de silencio antes de sentirse con fuerza para abordar lo vivido e intentar dar cuenta de las situaciones de horror en que se vio inmerso. Aunque Aloy ("Las condiciones de posibilidad de Kurt Vonnegut para construir el discurso ficcional sobre la masacre de Dresde en *Matadero cinco*") achaca esta demora más bien a un motivo externo, indicando que la denuncia de la matanza de Dresde no pudo llevarse a cabo con efectividad en EEUU hasta que las condiciones político-sociales propiciaron un clima más receptivo, gracias a la emergencia de movimientos contraculturales, en la década de los años 60 del siglo XX.

Matadero Cinco fue finalista de los *Premios Hugo* (cfr. The Hugo Awards, "1970 Hugo Awards") y *Nebula* (cfr. Science Fiction Awards Database, "Nebula Awards 1970") a la *Mejor Novela* (en los que tuvo una gran competidora, pues ambos galardones se los llevó ese año Ursula K. Le Guin por *La mano izquierda de la oscuridad*) y, en su posterior adaptación al cine, obtuvo el *Premio Hugo a la Mejor Presentación Dramática* (cfr. The Hugo Awards, "1973 Hugo Awards").

6.2.2.2. Preliminares.

El libro está dedicado a Mary O'Hare, esposa de un compañero de cautiverio a la que prometió escribir una novela no belicista sobre la guerra, y Gerhard Müller, taxista de Dresde, al que conoció en su reencuentro con la ciudad años después.

Al comienzo de la obra, el autor pone un comentario, inexplicablemente omitido en su primera traducción al castellano[80], donde en pocas palabras se presenta a sí mismo y expone el tema de que va a hablar (la destrucción de Dresde) y la manera en que va a hacerlo (al estilo *tralfamadoriano*). Este comentario va encabezado por el epígrafe "A Duty-dance with Death" (Una danza obligada con la muerte), parafraseando unas citas del escritor francés Louis-Férdinand Céline sobre las que volverá en el capítulo primero[81], y continúa:

> A fourth-generation German-American
> Now living in easy circumstances
> On Cape Cod
> -And smoking too much-,
> Who, as an American infantry scout
> *Hors de combat*,
> As a prisoner of war,
> Witnessed the fire-bombing
> Of Dresden, Germany,
> 'The Florence of the Elbe',
> A long time ago,
> And he survived to tell the tale.
> This is a novel
> Somewhat in the telegraphic schizophrenic
> Manner of tales
> Of the planet Tralfamadore,
> Where the flying saucers
> Come from.
> Peace. (*Slaughterhouse Five* 2000: s/n)

[80] La realizada por Margarita García de Miró que figura en la edición de Anagrama, 2014; y a la que, salvo indicación en contrario, voy a remitirme en las citas traducidas.

[81] "No art is posible without a dance with death, he wrote./*The truth is death*, he wrote. *I've fought nicely against it as long as I could… danced with it, festooned it, waltzed it around… decorated it with streamers, titillated it…*" (*Slaughterhouse Five*: 17).

Aunque he rastreado cuatro novelas de Céline (*Viaje al fin de la noche*, *Muerte a crédito*, *De un castillo a otro*, *Norte*) en las que presumiblemente se encontrarían las citas comentadas por Vonnegut, puesto que este dice en el mismo pasaje haberlas leído en un libro de Ostrovski (*Céline and his Vision*) al cual no me ha sido posible acceder pero que según he comprobado en una reseña (Fortier, "Ostrovsky, Erika *Céline and his Vision* Book Review") versa sobre dichas obras, no he logrado dar con la fuente, aunque es posible que al no haber efectuado una lectura exhaustiva sino un escaneo visual rápido de las páginas haya pasado sobre ella sin verla. Volveré a intentarlo en otro momento volviendo sobre estas obras y consultando otras de su bibliografía. Sospecho, no obstante, que podrían haber figurado en el Prefacio a una edición antigua de *Viaje al fin de la noche* que según consta en la correspondencia de Céline con su editor fue suprimido en posteriores ediciones (cfr. Céline, *Lettres à la N.R.F. 1931-1961*: 145).

Vonnegut matiza que se trata de una danza 'obligada', posiblemente queriendo decir que se ve forzado a afrontar la muerte, presente en sus recuerdos, si quiere dar cuenta de ellos.

Las ilustraciones, que son dibujos del propio autor, también han sido omitidas en la primera versión traducida (*Matadero Cinco* 2014), como más adelante comentaré.

Otro aspecto distorsionado en esta versión es la frase "So it goes", que el narrador repite incesantemente a lo largo del libro y que, con la discutible intención de darle más fluidez al texto, ha sido traducida de diferentes maneras ("Así son las cosas", "Eso es", "Como suena", "Así fue"), perdiéndose de ese modo el efecto retórico de la repetición. Afortunadamente, las versiones posteriores sí respetan este rasgo estilístico del texto manteniendo una misma traducción a lo largo de todo él: "Así fue y será" (en el cómic de 2020), "Es lo que hay" (en la de 2021).

De la necesidad de afrontar con entereza el dolor nos habla la cita inicial del libro:

> The cattle are lowing,
> The Baby awakes.
> But the little Lord Jesus
> No crying He makes. (*Slaughterhouse Five* 2000: s/n)[82],

Idea que se pone más adelante de manifiesto cuando el narrador vuelve a mencionar la cita para ilustrar que el protagonista no lloraba a menudo y si lo hacía era silenciosa e íntimamente "como el Cristo del villancico" (*Matadero Cinco* 2014: 174).

[82] La traducción difiere según las versiones: "El ganado muge,/ El niño se agita,/ Pero Jesusito,/ Ni llora ni grita" (*Matadero Cinco* 2014: 9); "El ganado muge,/ el bebé despierta,/ Pero el niñito Jesús/ no llora" (*Matadero Cinco* 2021: 4).

6.2.2.3. Estructura.

La novela se desenvuelve en dos planos narrativos: el marco y la narración intradiegética.

El marco abarca el capítulo 1.º y la primera parte del 10.º. En él un narrador autodiegético, o sea protagonista en 1.ª persona, nos habla de la dificultad de escribir una novela sobre el horror vivido: "No hay nada inteligente que decir sobre una matanza (…) todo queda silencioso para siempre; solamente los pájaros cantan" (24). "[este libro] está escrito por una estatua de sal [como la mujer de Lot, transformada al contemplar la destrucción que dejaba atrás]" (27); y de su compromiso antibelicista al hacerlo, puesto que se propone mostrar que muchos combatientes eran hombres muy jóvenes que fueron enviados a la guerra como en la Cruzada de los Inocentes, para la que en el siglo XIII se reclutó con engaños a treinta mil niños europeos, que murieron o fueron vendidos como esclavos.

Esta narración-marco se sitúa en 1968, por medio de fechas concretas como los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King, y en ella se alude también a hechos de 1945 [Dresde], 1964 [reencuentro con otro veterano y discusión con la mujer de este] y 1967 [vuelta a Dresde].

Considero que esta parte, dado su carácter autobiográfico, en una novela tradicional habría sido un prólogo.

La narración intradiegética está efectuada en 3.ª persona con breves momentos homodiegéticos en que el narrador aparece como personaje secundario (cfr. *infra* nota 87). Ocupa los capítulos 2.º a 9.º y final del 10.º. Es la historia de Billy Pilgrim, el cual, como el autor y el narrador, fue enviado a la guerra y sufrió el bombardeo de Dresde estando prisionero en las instalaciones del Matadero 5. Este personaje además, presuntamente ["Eso dice" (28), apunta el narrador], viaja en el tiempo y al planeta Tralfamadore, llevado por extraterrestres.

En la estructura de la narración intradiegética se refleja uno de los mecanismos utilizados para soportar la terrible vivencia y su memoria, consistente en proceder a la dislocación del tiempo rompiendo su linealidad para poder verlo desde fuera y moverse entre los distintos fragmentos.

El personaje escapa sin pretenderlo de las situaciones dolorosas viajando en el tiempo a momentos anteriores o posteriores de su existencia o a otro planeta, al que es llevado por extraterrestres. Si bien sus desplazamientos son involuntarios y se producen de una manera azarosa, la conciencia que llega a adquirir sobre la estructura del tiempo le permitirá aceptar emocionalmente todo lo que ocurre.

A continuación (*figura 15*) he situado en orden cronológico los espacios temporales que aparecen en la novela y que van desde 1922, nacimiento de Billy, a 1976, fecha de su muerte; aparte de un tiempo transcurrido fuera del tiempo terrestre, en Tralfamadore, y el tiempo base de la narración marco, 1968.

Y en la siguiente secuencia por capítulos (*figura 16*) figura la ordenación dislocada de estos espacios temporales en la novela, señalizados con G (guerra) los hostiles de los lugares de guerra, con R (resto) los demás hitos cronológicos en que el protagonista se desenvuelve y con A (actual) el tiempo presente, que es también el de la narración marco.

MATADERO 5: ESPACIOS TEMPORALES EN ORDEN CRONOLÓGICO

1922 = (1) Nacimiento/ (2) Etapa de bebé.
1927 = Su padre le tira a la piscina.
1934 = Excursión familiar al Gran Cañón.
1938 = Consulta médica.
1944 = (1) Muerte de su padre/ (2) Experiencias en la guerra.
1945 = Como prisionero en Dresde.
1948 = (1) En el hospital de veteranos/ (2) Su noche de bodas.
1957 = Elegido presidente del Club de los Leones.
1958 = (1) En su consulta de optometrista/ (2) Con el entrenador de su hijo.
1961 = Infidelidad a su esposa.
1964 = Amistad con escritor de ciencia-ficción.
1965 = Visita a su madre en asilo.
1966 = Aniversario de su boda.
1967 = (1) En su consulta, calle, club, casa/ (2) En boda hija/ (3) Rumbo a T.
1968 = (1) Accidente/ (2) Hospital de Vermont/ (3) En su casa/ (4) En N.York.
1976 = Muerte al recibir un disparo tras dar una conferencia.

Fuera del tiempo = Tralfamadore
Tiempo base narración marco = 1968 (0)

Figura 21

ORDEN DE LOS ESPACIOS TEMPORALES EN LA NOVELA *MATADERO 5*

Capítulo I = A-1968(0)

Capítulo II = A-1968(3)> R-1944(1)> G-1944(2)> R-1976> R-1922(1)> R-1927> R-1965> R-1958(2)> R-1961> G-1944(2)> R-1957> G-1944(2)

Capítulo III = G-1944(2)> R-1967(1)> G-1944(2)> R-1967(1)> G-1944(2)> R-1967(2)

Capítulo IV = R-1967(2)> 1967(3)> Tralfamadore> G-1944(2)> R-1922(2)> R-1967(1)> T.

Capítulo V = T.> R-1934> G-1944(2)> R-1948(1)> G-1944(2)> G-1945> G-1944 (2)> R-1948(1)> T.> R-1948(2)> G-1944(2)> R-1948(2)> R-1944(1)> G-1944(2)> A-1968(3)> T.> A-1968(3)

Capítulo VI = G-1945> R-1976> G-1945

Capítulo VII = A-1968(1)> G-1944(2) > A-1968(1)> G-1945

Capítulo VIII = G-1945> A-1968(3)> R-1964> R-1966> G-1945> Tralfamadore> G-1945

Capítulo IX = A-1968(2)> R-1938> A-1968(2)> G-1945> A-1968(2)> A-1968(3)> A-1968(4)> Tralfamadore

Capítulo X = A-1968(0)> G-1945

Figura 22

Desde el punto de vista de la densidad textual es un mundo 3.3, puesto que el desorden de las secuencias no comporta vacíos en el curso total de la acción, a la vez que el grado de descripción del mundo ficcional es igualmente alto por remitirse su enciclopedia a la del mundo real.

6.2.2.4. Adaptación.

En la película[83] que se hizo posteriormente sobre *Matadero 5* y que fue muy bien acogida por el autor, quien la alaba como una adaptación fiel en el prólogo de *Between Time and Timbuktu* afirmando que el director había efectuado una impecable traducción de la novela a la pantalla, y que se asombraba cada vez que la veía por como armonizaba con lo que él había sentido cuando escribió el libro[84], hay algunas discrepancias; pues, entre otros cambios, se omite la narración marco, se acentúa la crítica social satírica de la sociedad estadounidense del momento y se favorece una interpretación realista, dado que los extraterrestres no se muestran en ningún momento, propiciando que puedan considerarse como una fantasía del anciano Billy, en tanto que los saltos en el tiempo podrían ser, a su vez, meros recuerdos e imaginaciones. Otros aspectos que se echan en falta, como señala Lupack (*Adapting the Contemporary American Novel to Film*: 57) son la no repetición periódica de la frase "So it goes", pérdida que es necesaria al prescindir del narrador, y que el final se produzca en medio de unos festivos fuegos artificiales, en lugar de ante la naturaleza recobrada tras la catástrofe con el pajarillo que pía en la calma del silencio.

[83] Estrenada en 1972, dirigida por George Roy Hill, con guión de Stephen Geller, e interpretada entre otros por Michael Sacks, Ron Leibman y Valerie Perrine. Fue rodada en Praga y Minnesota y cuenta en la banda sonora con música de Bach tocada al piano por Glenn Gould. Además del *Premio Hugo* de 1973 a la *Mejor Presentación Dramática*, obtuvo el *Premio del Jurado* en el Festival de Cannes de 1972.

[84] "I love George Roy Hill and Universal Pictures, who made a flawless translation of my novel *Slaughterhouse-Five* to the silver screen. I drool and cackle every time I watch that film, because it is so harmonious with what I felt when I wrote the book" (*Between Time and Timbuktu*: XV).

6.2.2.5. Estrategias.

Son varias las estrategias seguidas en esta novela para afrontar el entorno hostil y sus consecuencias:

- ✓ denuncia antibelicista.
- ✓ crítica social de tono satírico.
- ✓ actitud positiva a adoptar para ser feliz cualesquiera que sean las situaciones.
- ✓ concepción del tiempo como un bloque divisible en fragmentos entre los que es posible desplazarse espacialmente sin seguir un orden establecido, (estrategia presente a su vez como acabo de apuntar en la propia estructura de la novela).
- ✓ un lenguaje sencillo y, en cierto modo, acunador, (característica que más adelante analizaré).

6.2.2.5.1. Antibelicismo.

Su antibelicismo, pese a ser una motivación declarada de la novela y a que toda ella expresa una denuncia de la matanza de soldados inocentes y de civiles y de la destrucción injustificada de Dresde y por extensión de otras ciudades en las guerras, choca sin embargo con la creencia manifestada por uno de los personajes de que estas son imposibles de evitar, "tan difíciles de eliminar como lo son los glaciares" (11), y con la aceptación acrítica por parte de Billy de que su hijo se aliste para combatir en Vietnam; lo que da lugar a que en una lectura superficial pueda llegar a considerarse esa inevitabilidad como la tesis de la novela. Cabe interpretar, no obstante y más conociendo el resto de su obra, que el autor juega con la ironía, es decir que el narrador a través de

sus personajes en realidad esté criticando a todos los que, como Billy, se consuelan con ensueños en lugar de oponerse activamente a la guerra, o a los que, como el amigo del narrador, aceptan el pensamiento dominante sin plantearse otras alternativas. Cabe también considerar, como señala Aloy al apuntar que Vonnegut transforma a Billy Pilgrim en un escudo catalizador de la masacre ("Las condiciones de posibilidad de Kurt Vonnegut para construir el discurso ficcional sobre la masacre de Dresde en Matadero cinco": 36), que el autor no haya querido recargar las tintas haciendo explícito su punto de vista dentro de la novela, dejando que sea esta la que hable por sí misma al mostrar simplemente los hechos y hacerlo de una forma desapasionada, de manera que sean las vicisitudes de los soldados, narradas en tono humorístico y encuadradas en un marco de viajes en el tiempo, lo que esté en primer plano, quedando como parte del escenario el atroz bombardeo que destruyó Dresde y masacró a su población.

6.2.2.5.2. Crítica social.

Respecto a la crítica social, hay una bienhumorada descripción satírica de situaciones y tipos. Aparecen entre otros: el soldado casi adolescente que ve la guerra como un juego, el idealista que se alista voluntario, el tipo retorcido con vocación de matón, el militar vocacional, el inglés metódico, el americano nazi [al que ya había dedicado una novela completa, *Madre Noche*, publicada en 1961], la crueldad inconsciente de los hijos (que cuando los padres son mayores destrozan su dignidad en nombre del amor, como la hija que intenta sobreproteger a Billy), la esposa obesa e histérica (especialmente en la película), la guapa tonta (más exagerada también en la película), varios tipos de alemán: práctico, esforzado, esteta, compasivo, solidario (como

el granjero que aloja y desea buenas noches a los americanos la noche después de que los aviones aliados hubiesen bombardeado Dresde).

6.2.2.5.3. Actitud positiva.

En cuanto a la actitud para ser feliz, es una estrategia vital importante para el autor, que no en vano le dedica los tres dibujos que aparecen en el libro (omitidos en la primera traducción española, si bien sí se conserva el texto):

1) El de la inscripción "Todo es hermoso, nada duele" (*Slaughterhouse Five* 2000: 100 [dibujo]; *Matadero Cinco* 2014: 112), en cuanto a mirar con intensidad y perspectiva el presente: "¡cuán amplio era, cuán profundo y cuán al alcance de mi mano estaba el conservarlo!" (*Matadero Cinco* 2014: 24).

2) El del lema de Alcohólicos Anónimos: "Serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, valor para cambiar las que sí puedo, y sabiduría para distinguir las unas de las otras" (*Slaughterhouse Five* 2000: 172 [dibujo]; *Matadero Cinco* 2014: 183).

3) El relacionado con la actitud a adoptar ante los demás: no desdeñar a nadie (*Matadero Cinco* 2014: 15); no matar, ni alegrarse del mal del enemigo (*ibid.* 25); no escaquearse de las tareas cuya desatención puede afectar a otros, como expresa el cartel: "Por favor, deja esta letrina tan limpia como la encontraste" (*Slaughterhouse Five* 2000: 103 [dibujo]; *Matadero Cinco* 2014: 114).

6.2.2.5.4. Concepción del tiempo.

Pero la estrategia principal y más característica de esta novela es, como antes apuntaba, el uso literario de la concepción del tiempo, percibido por los tralfamadorianos y más tarde por el protagonista como un bloque fragmentado:

"Se dan cuenta de la permanencia de todos los momentos, y pueden contemplar cualquiera de ellos que les interese" (*Matadero Cinco* 2014: 31). "Veo el tiempo en su totalidad (…) todo el tiempo es todo el tiempo. Nada cambia ni necesita advertencia o explicación. Simplemente es. Tome los momentos como lo que son, momentos, y pronto se dará cuenta de que todos somos (…) insectos prisioneros en ámbar" (82). "Cuando se ven todos a la vez [al leer un libro tralfamadoriano] dan una imagen de vida maravillosa, sorprendente e intensa. No hay principio, no hay mitad, no hay terminación, no hay suspense, no hay moral, no hay causas, no hay efectos; profundidad de muchos momentos maravillosos vistos todos a la vez" (84).

De acuerdo con esta concepción, la clave para afrontar los entornos hostiles estaría en tomar solo lo que se desee de esa memoria totalizadora pero fragmentada: "Según el concepto tralfamadoriano, Nathan [un amigo muerto] estaba todavía vivo en alguna parte, y siempre lo estaría" (175). "Lo importante era concentrarse tan sólo en los momentos felices de la vida ignorando los desdichados" (171-172).

En otro momento, justo antes de su viaje a Trafalmadore, Billy contempla una película sobre la segunda guerra mundial viéndola del revés, prefigurando de este modo el mundo acausal que podría subyacer en la concepción que van a desvelarle allí.

Como apuntaba el narrador en la página de inicio (*Slaughterhouse Five*: s/n), la propia novela, con su sucesión de fragmentos dislocados, es una ejemplificación de la visión del tiempo que propugna: una concepción del mismo donde se mira desde fuera, como desde el vértice de un cono, fusionando en un solo bloque todo lo sucedido; un tiempo cónico donde la espiral posmoderna se ha cerrado y, tras la línea, hemos vuelto al círculo, en un tiempo de bloque pero con repeticiones internas como son las guerras, pero ahora visto desde un punto equidistante que está fuera del tiempo; un paradigma en el que se pueden elegir momentos en los que demorarse, saltando en el tiempo como si se escogieran las cuentas de un collar, o los guisantes o judías en su vaina, que pueden ser miradas de modo aleatorio pero que forman parte de un único bloque, cual insertadas en ámbar, como arguye uno de los extraterrestres.

Esta concepción del tiempo -en la que resuenan la visión sincrónica de Dante (cfr. *supra* 3.1.8: 116), el universo de bloque de Einstein (cfr. *supra* 3.2: 123-124), la vía láctea de instantes del pensamiento musulmán (cfr. *supra* 3.1.7), el tiempo aprehendido por la conciencia de Bergson (cfr. *supra* 3.1.9: 119-120) y las dimensiones extra de las teorías cuánticas (cfr. *supra* 3.2: 125-126)-, así como la estructura del mundo ficcional en que se concreta, son recreadas (allí estructuralmente como ciencia ficción con dos dominios) en el relato de Ted Chiang "La historia de tu vida"; adaptado a su vez al cine en la película *La llegada*, de Denis Villeneuve, cuya protagonista al entrar en contacto con extraterrestres capta a través de su lenguaje una concepción del tiempo como la expuesta, lo que le posibilita superar el trauma de la muerte de su hija al poder situarse mentalmente en un punto exterior desde el que vivir como presente cualquier momento del pasado.

6.2.2.5.5. Intratextos e intertextos.

Otra estrategia de distensión no menos eficaz y que propicia, además, el humor es el uso de un lenguaje desenfadado, según Marvin sencillo deliberadamente al estilo de Thoreau (*Kurt Vonnegut: A Critical Companion*: 18); en el cual predominan muletillas como "esto es lo que hay" (cfr. *supra* 6.2.2.2: 210) o "y así sucesivamente", dando lugar con tales repeticiones periódicas de lo que podemos considerar intratextos internos (cfr. *supra* 2.1.6) a un ritmo sosegante, acunador. Otro intratexto es el del ladrido de un perro que retumba en la soledad como el eco de una campana de bronce (cfr. *Matadero Cinco* 2014: 49, 79).

Abundan también los intertextos procedentes de otras obras del autor, por ejemplo los trafalmadorianos que ya aparecían en una de sus novelas anteriores, *Las sirenas de Titán*, y las personas ficcionales compartidas, como el protagonista de *Madre Noche*, el filántropo Eliot Rosewater, de *God Bless You, Mr. Rosewater*, el señor Rumfoord, o el escritor de ciencia ficción Kilgore Trout (recurrente en muchas de sus obras); así como los intertextos obtenidos de obras de otros autores, como la cita parafraseada de Céline[85] con que inaugura la novela y sobre la que vuelve en el capítulo 1.º (26), la idea del poeta William Blake sobre la existencia de seres en otra dimensión que evoca en el capítulo 5.º (97), o las alusiones que hace uno de los personajes -que se identifica con ellos- a *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas (44, 76), así como menciones a *Los hermanos Karamázov*, de Dostoievski (94), *Ivanhoe*, de Walter Scott (151), *La cabaña del Tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe (181) o al escritor Norman Mailer (ídem).

[85] Para un mayor detalle sobre la influencia de Céline en Vonnegut, cfr. Philip Watts ("Rewriting History: Céline and Kurt Vonnegut"), el cual no solo señala la existencia de dicha influencia, tanto temática como estilística, sino también el reconocimiento que este hace de su deuda con el autor francés en un elogioso prólogo que escribió en 1975 para la traducción de algunas de las obras de aquel a la lengua inglesa.

A este respecto, señala Linda Hutcheon (*Historiographic Metafiction, Parody and the Intertextuality of History*: 9-10) que el autor conjuga en esta novela dos tipos de intratextos: los puramente ficcionales y los que remiten a noticias historiográficas sobre la destrucción de Dresde, que ya aparecían en obras anteriores suyas y cuyo conjunto, en su opinión, opera como una alegoría de la dificultad emocional de Vonnegut para afrontar el tema; y cuatro tipos de intertextos:

- ✓ los referentes a datos históricos reales, cuyas fuentes documentales se citan en el texto.

- ✓ los que remiten a textos de ficción histórica, como las novelas mencionadas de Céline o las de Stephen Crane sobre la guerra civil norteamericana, como *La roja insignia del valor* (cfr. *Matadero cinco* 2014: 92).

- ✓ los literarios procedentes de la cultura popular, como la novela sobre la vida en Hollywood *El valle de las muñecas*, de Jackeline Susann, que lee Billy durante su viaje a Tralfamadore (cfr. *ibid*. 83).

- ✓ los literarios tomados de autores canónicos, como el poemario *Palabras para el viento* de Theodore Roethke, del que se recogen unos versos en el capítulo 1.º (cfr. *ibid.* 26).

También aparece, en mi opinión, un intertexto cuando en el capítulo 9.º (*ibid.* 172-173) el protagonista, en su último día en Dresde, llora desconsoladamente por el estado de unos caballos, como hiciera Nietzsche, según ha sido reflejado por sus biógrafos (cfr.

por ej. Kaufmann, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*: 67), cuando se abrazó a un caballo maltratado en Milán, momento que le ocasionó una crisis emocional de la que, a diferencia de Billy, ya no se recuperaría. También es de reseñar, dada su contigüidad estructural que propicia se tenga en mente al filósofo en una suerte de encadenamiento de intertextos, el momento de paz, la epifanía, que precede a este incidente cuando Billy dormita al sol sobre una carreta, recién finalizada la guerra, sintiendo que ese es el momento más feliz de su vida; evocación de un instante perfecto que subjetivamente me ha traido a la memoria la plenitud emocional del poema *Sils-María* de Nietzsche: "todo juego, todo mar, todo/ mediodía, todo tiempo sin meta"[86] (*Poemas*: 26).

6.2.2.6. Clímax.

Respecto al cruce de los ejes espacial y temporal (cfr. *supra* 4.2: 135-136), la novela está jalonada de pequeños clímax, que se producen cada vez que el tiempo irrumpe en el espacio ocasionando la ruptura del cronotopo espaciotemporal; pero los clímax principales, en mi opinión, se producen, por el contrario, cuando el transcurrir del tiempo desaparece en la quietud del momento perfecto, al que acabo de aludir, y al final, cuando solo los pájaros cantan en el silencio sin tiempo que sigue a la masacre.

[86] Aunque para que pueda consultarse el poema completo doy la referencia de una traducción de sus poemas publicada anteriormente, la versificación específica que cito está tomada de la conferencia *El impedimento en el camino: El Wanderer en Nietzsche y Beckett* impartida por Arno Gimber el 13 de junio de 2019, en el curso del Seminario *Estéticas del impedimento: En torno a Samuel Beckett*, dirigido por Lourdes Carriedo y Jordi Massó y organizado por el Seminario Permanente *La Europa de la escritura*; correspondiendo a la edición crítica que está siendo preparada por la Universidad Complutense de Madrid en el marco del Proyecto de Investigación *Friedrich Nietzsche: Poesía y Filosofía. Edición crítica bilingüe y recepción en la literatura española*.

6.2.2.7. Mundos ficcionales.

Desde el punto de vista de su estructuración ficcional, extensionalmente encuentro:

- ✓ Un mundo A, el del narrador, autoficcional realista histórico en cuanto a su clasificación genérica.

- ✓ Un mundo B, el de Billy, que para el narrador es ficción enajenada, en cuanto que se inclina por no creer el relato de la persona ficcional, dividido a su vez en dos dominios:

- ✓ Un dominio B1, en el que existen los Trafalmadorianos, opaco para Billy durante un tiempo, en el que lo que ocurre en este ámbito es ficción fantástica, dada la imposibilidad de explicarlo, y luego ciencia ficción; pero siempre opaco para las demás personas ficcionales, salvo la joven actriz que también viaja a Trafalmadore.

- ✓ Un dominio B2, espejo del mundo A, realista histórico y autoficcional (tanto a través de un personaje interpuesto como, en ocasiones, por la aparición en él del propio narrador[87]).

[87] Manifiesta encontrarse allí junto a Billy y los otros soldados prisioneros en tres ocasiones: enfermo en una letrina del campo de prisioneros (*Matadero Cinco* 2014: 114), maravillado al llegar a la ciudad de Dresde, que confiesa era la más hermosa que había visto (133), y sumergido en el horror de rescatar cadáveres tras el bombardeo (186).

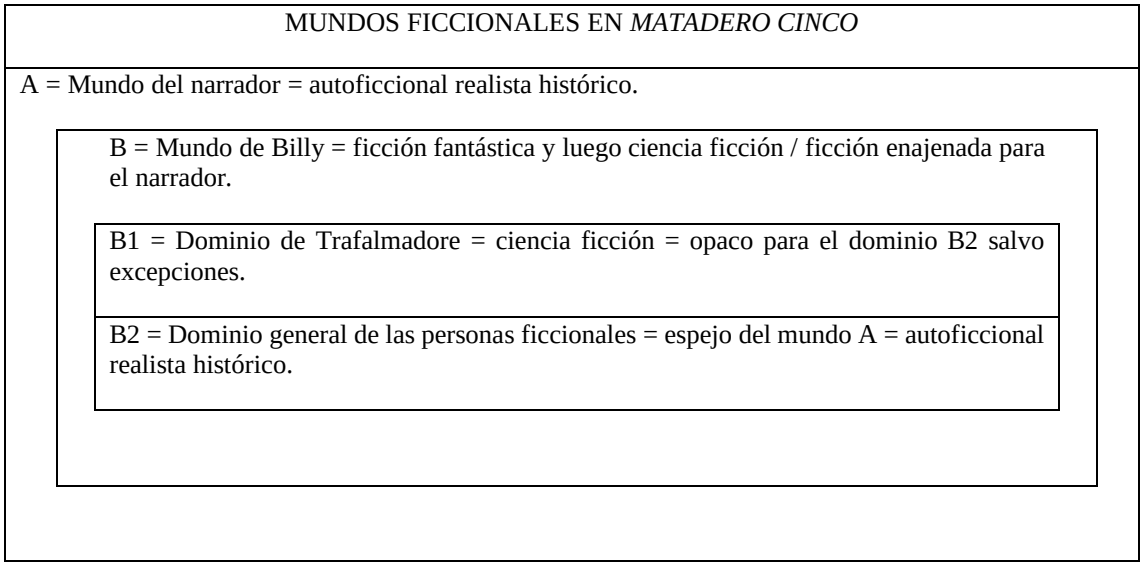

Figura 23

Respecto a la estructuración intensional, como hemos podido ver a lo largo de este análisis, su secuencia temporal fragmentada, a imagen de los viajes azarosos del protagonista y del estado en constante sorpresa de su mente, está jalonada por intratextos que la contrarrestan con un flujo narrativo regular compensador y por intertextos que dan cuenta del pensamiento externo sobre la guerra.

6.2.2.8. Paradigmas temporales.

Volviendo a la concepción del tiempo, antes analizada en 6.2.2.5.4, bien podemos considerar que el dominio correspondiente a la dimensión extra desde la que es posible contemplar todo el tiempo, la cual permanece oculta a los demás habitantes de la Tierra pese a los esfuerzos de Billy Pilgrim por darla a conocer (y en este sentido es metafóricamente sintomático que su profesión sea la de optometrista), sería una brana que envuelve el mundo de las personas ficcionales (cfr. *supra* 3.2: 125-126).

Sin embargo, así como el mundo de Billy cobra sentido en Trafalmadore, el del narrador, que es el nuestro, carece de la cosmovisión racional que le brindaban los grandes relatos de la época moderna: es un mundo esquizofrénico, cuyos fragmentos duele mirar. Sin embargo, como no se cansa de repetir el autor a través de los dibujos intercalados (cfr. *supra*: 218), es necesario trascender su sinsentido con una actitud humana y solidaria.

6.2.2.9. Conclusión.

Nos encontramos, en consecuencia, ante una ficción posmoderna cuya estructuración, basada en la ruptura temporal y envuelta en un mundo de ciencia ficción, trasciende la ficción realista de Semprún, la reescritura por la que abogaba el personaje de Littell para no enloquecer y el silencio sugeridor de Kressmann, para abordar con pulso firme los horrores intolerables que se han vivido en el siglo XX.

Observo, además, que la novela *Matadero Cinco* encierra una triple metáfora. Pues, al dar cuenta de las vicisitudes de los jóvenes soldados enviados a la guerra muestra una cruzada de niños, como aquella de época medieval a la que remite su subtítulo; pero estos acontecimientos, entre los que se halla el bombardeo de Dresde, son a su vez metáfora de lo que sucede en todas las guerras; y su evocación es también, como señala Freese[88], una metáfora de la acción destructora del hombre que lleva a preguntarse sobre las condiciones de la existencia humana.

[88] "He turns his idiosyncratic tale into a 'Duty-Dance with Death' and, in the process, elevates his fictional evocation of the Dresden firestorm into a philosophical inquiry into the conditions of human existence" (Freese, "Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five or How to Storify an atrocity": 28).

7. Juan Gómez Bárcena: Del tiempo detenido a la cinta de Moebius.

7.1. Sobre Juan Gómez Bárcena:

Juan Gómez Bárcena nació en Santander, en 1982. En 2007, obtuvo la Licenciatura de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid y, en 2012, la de Historia, también en la Universidad Complutense, y la de Filosofía, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha sido miembro de la sexta promoción 2007-2008 de jóvenes creadores de la Fundación Antonio Gala, en Granada. También ha disfrutado de estancias de investigación en México, financiado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA); en Roma, becado por la Academia de España en Roma; en Graz, patrocinado por la Embajada de España en Austria; y en Budapest, en la House of Writers. Actualmente vive en Madrid, donde dirige talleres de escritura.

Ha publicado las siguientes novelas:

- ✓ *El héroe de Duranza*, por la que obtuvo en 2002 el *Premio Rúa Nova de Narrativa Juvenil* (cfr. Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, *Informe de Literatura 2002*: 848).

- ✓ *Farmer stop*, ganadora del *Premio de Narrativa Ramón J. Sender* 2009 (cfr. Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, "juan-gomez-barcena-gana-el-premio-ramon-j-sender-de-narrativa").

- ✓ *El cielo de Lima*, distinguida con el *Premio El Ojo Crítico de Narrativa* 2014 (cfr. RTVE, "Juan Gómez Bárcena, Premio El Ojo Crítico de RNE de Narrativa por su

novela *El cielo de Lima*"), el *Premio Sintagma a la mejor novela española concedido por los lectores* 2014 (cfr. Las librerías recomiendan, "Premios Sintagma 2014"), y el *Premio Ciudad de Alcalá de Narrativa* 2015 (cfr. Fundación Antonio Gala, "juan-gomez-barcena-gana-el-premio-ciudad-de-alcala-2015-con-el-cielo-de-lima").

- ✓ *Kanada,* que obtuvo el *Premio de las Letras Ciudad de Santander* 2017 (cfr. Fundación Antonio Gala, "juan-gomez-barcena-obtiene-el-premio-de-las-letras-ciudad-de-santander"), el *Premio Cálamo Otra Mirada* 2017 (cfr. Cálamo Librería, "Premios Cálamo 2017") y fue primer finalista del *Premio Tigre Juan* 2017 (cfr. *La voz de Asturias*, "El escritor argentino Pedro Mairal, premio Tigre Juan de narrativa").

- ✓ *Ni siquiera los muertos,* con la que ha quedado finalista del *Premio de las Librerías de Madrid* (cfr. Palacio, "'Ni siquiera los muertos', de Juan Gómez Bárcena, finalista en el premio de las librerías de Madrid"), en 2020.

También ha escrito relatos. Entre otros:

- ✓ *El chico de los Sánchez, Premio José Hierro para escritores jóvenes del Ayuntamiento de Santander* en la modalidad de *Relato,* en 2003.

- ✓ *El partido, Premio de Narrativa del Consejo Social de la Universidad de Cantabria,* en 2004.

- ✓ *El libro de Adán*, por el que obtuvo un accésit en el *Certamen Literario de Relato Corto Villa de Colindres* (cfr. *El diario montañés*, "Patricia Suárez gana el Certamen de Relato Corto *Villa de Colindres*"), en 2006.

- ✓ *Canasto de papeles,* IV *Premio Internacional CRAPE de Cuento para jóvenes menores de 25 años* (cfr. Fundación Antonio Gala, "juan-gomez-barcena-gana-el-premio-internacional-crape-de-cuentos"), en 2008; cuento que desafortunadamente no pudo ser publicado por quiebra de la entidad convocante (cfr. *El Mundo,* "La cooperativa Crape suspende pagos por una deuda de 10 millones").

- ✓ *Ensayos de realidad*, que obtuvo la mención como finalista al *Mejor libro de relatos inéditos* en el XII *Premio Mario Vargas Llosa NH de relatos* (cfr. NH Hoteles: *NH Hoteles entrega su XII premio Mario Vargas Llosa NH de Relatos*), en 2008, y que permanece inédito.

- ✓ Los recogidos en el volumen *Los que duermen*, publicado en 2012 y galardonado en 2014 con el *Premio Tormenta al mejor autor revelación* (cfr. *La Tormenta en un Vaso*, "Tres libros de cuentos ganan los VII Premios Tormenta").

- ✓ "Monólogo del bárbaro", publicado en 2018 en el volumen colectivo *La sombra del Tigre 2018*, acompañando a los de los ganadores del I Certamen Joven de Relatos Cortos Tigre Juan.

Como poeta, obtuvo en 2007 el *Premio José Hierro para escritores jóvenes del Ayuntamiento de Santander* en la modalidad de *Poesía* (cfr. *El diario montañés*, "Juan Gómez Bárcena y Pablo Escribano, Premios *José Hierro*") por *Doctrina de los ciclos.*

En su faceta de crítico, ha editado en 2013 una antología de catorce narradores menores de treinta años, titulada *Bajo treinta: antología de la nueva narrativa española*, en cuya selección y prólogo apuesta por la calidad de un conjunto de jóvenes autoras y autores españoles.

7.2. Mundos y paradigmas temporales en la narrativa de Juan Gómez Bárcena.

Ya desde su temprana novela *El héroe de Duranza*, cuyo protagonista descubre la mentira que subyace en la historia familiar que hasta entonces ha tenido por cierta, encontramos en Juan Gómez Bárcena una preocupación por el tiempo y la memoria que no es sin duda ajena a su formación como historiador. Esta presencia del tiempo se va haciendo cada vez más intensa a lo largo de su producción literaria: comenzando por los relatos que presenta en la antología *Los que duermen*; siguiendo por la novela *El cielo de Lima*, en la que coexiste el tiempo del lento discurrir de la vida de los protagonistas con el discontinuo de la llegada esperada de las cartas; después por *Kanada*, donde el tiempo queda cancelado por la férrea actitud de olvido del protagonista hasta su final eclosión en una reversión en bucle; y finalmente (hasta el momento actual) por *Ni siquiera los muertos*, en la que a lo largo de la peripecia de un soldado que va en busca de un hombre huidizo, que quizá sea él mismo, el tiempo se solapa en un intenso palimpsesto en el que subyace la historia de México y la de todas las injusticias coloniales.

Configura de este modo, gracias a su conocimiento y manejo literario de las más diversas concepciones del tiempo, una rica variedad de mundos ficcionales, que paso a analizar a continuación.

7.2.1. Tiempos varios en *Los que duermen.*

Se trata de una antología de quince relatos, cuyos contenidos y estructuras son los siguientes:

Relato 1: *Cuaderno de bitácora* (9-14): Narra la llegada de un barco a un país en las antípodas, donde lo que vale y es objeto de comercio no son los objetos sino las palabras, que otorgan el poder sobre estos y sobre las personas, cuyos nombres se pueden comprar y vender.

El factor tiempo no es relevante en este relato, al ser el habitual lineal. Respecto a su estructura, hay dos dominios con modalidades axiológicas distintas, por lo que puede clasificarse genéricamente como ficción prospectiva social utópica.

Relato 2: *Fábula del tiempo* (15-19): Una reina viuda, Bandica, quiera remontar las aguas del tiempo hasta lo días felices en que su esposo aún vivía. Considerando que las estrellas lejanas continúan brillando para nosotros aunque ya se hayan apagado, cabalga hacia el sol naciente hasta llegar a una aldea donde las monedas llevan la efigie de su marido cuando era niño [recurso del cambio en la cara de la moneda para representar el paso del tiempo que retomará en *Ni siquiera los muertos*]. Allí va viéndole cambiar en las monedas a medida que ella misma envejece, amándole en la distancia, hasta llegar a un día en que ambos mueren a la vez.

En su estructura hay un único dominio. Genéricamente es ficción maravillosa, puesto que sus condiciones aléticas en cuanto al tiempo son diferentes de las del mundo

natural y ni la persona ficcional ni el narrador se escandalizan por ello. La concepción del tiempo que presenta es la de un tiempo lineal que se ralentiza con la distancia, como establece la teoría de la relatividad y ocurre fácticamente en los viajes al espacio, pero sin que a los humanos nos sea posible experimentarlo en los desplazamientos efectuados a escala terrestre, a diferencia de lo que ocurre en este relato.

Relato 3: *La leyenda del rey Aktasar* (21-34): Itata, el bien, y Axima, el mal, dioses venerados por el pueblo cairo, llevan toda la eternidad en una cueva enfrentados en un pulso; habiendo regalado a los hombres una yegua que puede viajar al futuro y al pasado, con la prohibición de rebasar los umbrales de los años 6524 y -1. El rey Aktasar envía un jinete a averiguar el futuro y sabe así de una gran victoria desbaratada después por el tiempo. Se trae entonces a su época a un relativista al que pregunta qué es el ser humano, pero este le convence de que no existe ninguna certeza de nada. Al dejar de creer en sus dioses estos se disipan en el viento [Como vemos también en la novela *El hostal de los dioses amables*, de Gonzalo Torrente Ballester, o más recientemente en *American Gods*, de Neil Gaiman]. En otra versión, es el propio rey el que viaja y se queda atrapado en el futuro. En otra, viaja aún más allá y en el futuro solo encuentra robots desamparados, pero logra volver para contarlo. Los cairos, sabedores de que se prepara una invasión contra ellos, deciden no creer en los invasores y consiguen que no existan hasta que un niño desobediente los mira y entonces se vuelven reales. En otra versión, habiendo recuperado los restos del naufragio de un barco romano, se asimilan tanto a dicho pueblo que acaban perdiendo su propia identidad.

En este caso, al englobar varias versiones se presentan diversas estructuras. Todas coinciden en tener un único dominio con características comúnmente aceptadas dentro

del relato, con las variantes de elementos maravillosos, como el viaje en el tiempo a lomos de una yegua o la posibilidad de anular la realidad negándola con el pensamiento; de prospectiva social y científica, con la confrontación con las ideas del futuro y la presencia de robots; y de devenir histórico normal, con el olvido de la identidad pasada al asimilarse a la cultura de otro pueblo. La concepción del tiempo es lineal, pero permitiendo a las personas ficcionales moverse arriba y abajo de él, como en el universo de bloque.

Relato 4: *Cuaderno de bitácora II* (35-36): Remite al relato 1. Revela que los tripulantes murieron de hambre, sed y enfermedades por falta de comestibles y de agua, debido a que por el afán de llenar el barco al máximo con las riquezas conseguidas vendiendo palabras habían descuidado cargar provisiones.

En este caso, se trata de ficción realista, puesto que lo que ocurre se ajusta en todos los aspectos a los parámetros normales del mundo natural. El tiempo es lineal.

Relato 5: *El regreso* (37-45): Proscritos llevan en procesión a una diosa velada, cada primavera, remontándose hacia atrás en el tiempo a la vez que se ven a sí mismos contemplando su paso, hasta llegar a una laguna donde les acuchillan tras mostrarles a la diosa, que es en realidad un espejo donde ven su propia imagen, llegando a la conclusión de que ellos mismos son la diosa y son por tanto eternos.

En este relato, claramente de ficción maravillosa, la concepción del tiempo es circular, siguiendo la acepción que le da Nietzsche en su teoría del eterno retorno en cuanto a su repetición idéntica, con la variante de que los círculos se superponen como en un palimpsesto de manera que las personas ficcionales pueden verse a sí mismas en

vueltas anteriores e interactuar con sus dobles mientras completan la vuelta que están dando actualmente.

Relato 6: *El mercader de betunes* (47-57): Aquiles escapa del sitio de Troya la víspera de su combate mortal con Héctor, que ha visto en un sueño, pues no quiere morir. Tras mucho caminar llega a una aldea en la que se convierte en un mediocre mercader de betunes. Disfruta de la vida pero añora su destino y cuarenta años después vuelve a Troya, donde averigua por un rapsoda que el verdadero vendedor de betunes le reemplazó en el combate.

Leyéndolo me viene a la memoria la transmigración del relato *Lejana*, de Julio Cortázar, si bien en aquel hay angustia y en este el tránsito se produce plácidamente, por lo que aquel pertenece al género fantástico y este al maravilloso, pues el mundo de los sueños aparece integrado en el mismo dominio que el de la vigilia, dado que ambos comparten las mismas condiciones aléticas. En cuanto al tiempo, no es relevante, puesto que sigue el curso lineal normal.

Relato 7: *La Virgen de los cabellos cortados* (59-61): Remite implícitamente al relato 5. En una población tras verse una estrella roja hubo una sequía que desecó el lago, en el que se descubrieron muchos cadáveres degollados momificados; entre ellos el de una joven a la que desde entonces veneraron como a una Virgen.

Aunque remite al relato 5, no comparte sus características estructurales en lo referente al tiempo, dado que desde la inmolación ha transcurrido un tiempo lineal; y no

puede considerarse como aquél ficción maravillosa, puesto que todos los acontecimientos, aunque extraños, aparentan tener causas naturales.

Relato 8: *Zigurat* (63-67): Es encontrada una lápida con una inscripción en la que figura una plegaria dirigida a la diosa Ishtar. La leyenda dice al respecto que el rey Urkadunna, tras asolar la ciudad de Acab, mató a todos sus habitantes y entró en un templo, donde contempló en mosaicos toda la historia transcurrida y la por venir, hasta una escena en la que se observaban extrañas máquinas implorantes, y luego su fin en la noche negra con la que comenzaba la secuencia, y se vió representado a sí mismo muriendo encerrado en el templo, cosa que realmente le sucede.

En este relato, que es maravilloso si nos atenemos al contenido de la leyenda, el tiempo vuelve a ser circular, aunque ahora el círculo es simple.

Relato 9: *El padre fundador de Alemania* (69-71): En 1937 encuentran en una laguna alemana el cadáver momificado de un hombre que se descubre tiene una antigüedad de dos milenios y se considera que es la primera momia aria, por lo que es visitada por Hitler, quien encomienda al arqueólogo Johannes Schneider [en *El cielo de Lima* y en *Kanada* volveremos a encontrar una persona ficcional con este nombre[89]] que localice la momia de la primera mujer aria. Pero lo que este halla en su búsqueda en la laguna es el cadáver de un muerto reciente, asesinado por los nazis, lo que le hace tomar conciencia de las atrocidades que se están cometiendo. Huye pero le apresan y muere

[89] Si bien no se trata del mismo personaje, pues en *El cielo de Lima* es el autor de un libro de consejos para jóvenes novelistas que los protagonistas consultan, y en *Kanada* un astrónomo y teólogo del siglo XVIII autor de una teoría cosmológica heterodoxa. Ya lo había nombrado con anterioridad en el prólogo de su poemario *Poesía de los ciclos*, donde le atribuye una cita: "La poesía sin lágrimas es un mero ejercicio intelectual" (12), diciendo que fue un filósofo alemán que mereció existir y que murió en 1944.

torturado. Su cadáver es encontrado más tarde por un pescador noruego, quien, a su vez, cae en la cuenta de los crímenes que se siguen produciendo.

En este caso, tenemos ficción realista histórica, puesto que aparecen personas ficcionales tomadas de la realidad y la acción está situada en una época histórica concreta, si bien la peripecia y algunos personajes son inventados. El tiempo no es relevante en la estructura, salvo en el aspecto de que se recalca el paralelismo entre los crímenes del pasado y los del presente, señalando su repetición como una constante de la historia. En este aspecto, cabe considerarlo lineal pero funcionando en un bucle repetitivo.

Relato 10: *Hitler regala una ciudad a los judíos* (73-88): Narra el hecho cierto de una visita de la Cruz Roja al campo de concentración de Therensienstadt en Checoslovaquia, durante el cual los nazis disfrazaron la realidad para ocultar las penosas circunstancias de la vida en el campo. Una de las atracciones que les presentaron fue la representación de la ópera *Brundibár*, obra del compositor judío checo-alemán Hans Krása, interpretada por niños del campo (cfr. Spagnuolo, "La música en la *Shoá*: Análisis de su papel durante el holocausto a partir del testimonio de algunos de sus supervivientes": 283). Este relato ya había sido publicado de manera independiente un año antes, con idéntico texto y título.

En él vemos primero a los representantes de la Cruz Roja creyéndoselo todo; luego al comandante del campo mientras se afana en seguir las órdenes de embellecer el recinto, clavando incluso tulipanes con alfileres en el terreno, y haciendo levantar falsos restaurantes, barberías, sinagogas, bancos y lugares de ocio; después a uno de los prisioneros reflexionando mientras fuma un cigarrillo durante la visita de los delegados;

y, posteriormente, al director de la obra de teatro que alecciona en los ensayos a los niños para que primero se sientan tristes y luego felices tras matar al malvado Brundibár; centrándose después en el que interpreta a este, Piotr, un muchacho de quince años que es plenamente consciente de lo que está ocurriendo.

El día de la función los niños sonríen imaginando que al que matan es a Hitler e imprecándole en checo, idioma que los alemanes no entienden. Piotr, tendido en el escenario, piensa que una obra de teatro dentro de otra tiene por fuerza que reflejar la realidad, en este caso la de su próxima muerte. Luego, todo vuelve al horror cotidiano del campo.

Aquí nuevamente tenemos ficción realista histórica, esta vez muy ceñida a los hechos que realmente ocurrieron. El tiempo es lineal.

Relato 11: *Los que duermen* (89-94): Remite implícitamente a los relatos 5, 7 y 9. El vigilante de un museo de momias halladas en un pantano recibe la visita de un investigador, el cual le habla de Benjamin y del ángel de la historia, diciéndole que los muertos que son recordados, como el guerrero degollado, el primer hombre alemán o la virgen de los cabellos cortados que están en el museo, son testigos del pasado que han triunfado sobre sus verdugos; pero el vigilante ve la situación desde otro prisma y se considera el carcelero de seres desdichados, hartos de permanecer en las vitrinas del museo sin hallar descanso.

Se puede considerar ficción fantástica, en la medida en que coexisten el dominio con condiciones aléticas naturales en el mundo del vigilante y el investigador y el que

habitan las momias, antaño en un mundo como ese pero ahora apresadas en una burbuja de tiempo congelado, en la que serían acosadas por la angustia padecida en sus últimos momentos; situación muy similar a la que luego veremos en el protagonista de *Kanada*.

Relato 12: *Las buenas intenciones* (95-101): Una mujer que cuida de su madre, la cual ha perdido la memoria de los últimos cuarenta años, le cuenta cada día historias distintas sobre el pasado y sobre el presente, que por rencor va convirtiendo en una tortura para la anciana, a la que deja sola y miente a menudo.

Es ficción realista, pero también de terror, dado el endiablado mecanismo en que han caído sus protagonistas. Hace hincapié en el tema de la tergiversación de la memoria, que ya fue central en su primera novela, *El héroe de Duranza*, y que reaparecerá con fuerza en *Kanada* y *Ni siquiera los muertos*. El tiempo es lineal, pero se desenvuelve en un bucle repetitivo con el horror que se renueva cada día.

Relato 13: *Como si* (103-107): Los hombres del 2012 [año en que se publica el libro] viven esperanzados por el pasado sin recordar el futuro, pues la vida se rebobina yendo hacia atrás en el tiempo [como más tarde veremos en *Kanada*], siguiendo un curso que llegará hasta el hombre-mono, el *big bang* y el silencio que lo antecede y enlazará luego con la explosión nuclear en que acabó el futuro.

Encontramos aquí la misma estructura circular que en 8, pero con la novedad de que el círculo se mueve en sentido inverso. Por su ubicación en el presente abarcando con la mirada un pasado que es futuro y un futuro que es pasado sin que el narrador se escandalice, se configura como ficción prospectiva social maravillosa, si bien en este caso,

dada su peculiar estructura temporal, con una prospección invertida, en la que se prevé el pasado desde el futuro.

Relato 14: *2374* (103-107): Personas vueltas a la vida varios siglos después de su criogenización son aisladas en un recinto para evitar que se suiciden al conocer el mundo del presente, si bien se les da la opción de salir cuando lo decidan. El embarazo de una de ellas se convierte en un motivo de esperanza.

Es un relato de ciencia ficción, con tiempo lineal. No obstante, el temor de las personas del futuro a que las que vienen del pasado no puedan aguantar el impacto de conocer otra época, fenómeno que se da también a la inversa cuando interactúan, lo convierte también en ficción prospectiva social, cuyo carácter distópico o utópico queda abierto a falta de conocer más detalles del mundo que hay fuera. Tiene también un componente fantástico, por el desconocimiento del narrador de un dominio presumiblemente distinto y la angustia que sienten las personas ficcionales ante esa puerta al exterior que no se atreven a atravesar.

Relato 15: *La espera* (119-123): Remite implícitamente a la escena de las máquinas implorantes observadas en un mosaico, en el relato 8, y al relato 3, donde también se las menciona. Robots abandonados en la Tierra esperan inútilmente que llegue alguien que les dé razón de su existencia. Entretanto, para calmar su incertidumbre, se ocupan en tareas que hacen y deshacen. Leyéndolo uno no puede sino acordarse del bordado de Penélope, recomenzado cada día en *La Odisea*, y de la espera desesperanzada de los protagonistas de *Esperando a Godot*.

Estructuralmente, coexisten en este relato los mundos mentales de varios robots mencionados por el narrador con versiones diferentes de lo que ha podido ocurrir con los hombres. Genéricamente, es ficción prospectiva científica por la presencia de robots y porque las explicaciones que estos se dan acerca de la desaparición de los hombres son todas aléticamente naturales, si bien la alarma y ansiedad que sienten ante el misterio lo convierte en ficción fantástica, con un extenso dominio de condiciones epistémicas desconocidas para el narrador y las personas ficcionales, aspecto que predomina sobre el de prospectiva científica. Por otra parte, cabe considerarlo también ficción prospectiva social, aunque como en 13 con una prospección invertida en la que se conjetura el pasado desde el futuro. Si bien aquí, avanzando un paso más en la escala pragmática, sería mucho más sencillo remontarnos desde el punto de vista de las personas ficcionales, en que esto ocurre, al del lector implícito, que puede imaginar directamente ese mundo de máquinas abandonadas como una realidad futura.

Hemos encontrado pues un relato de ficción prospectiva social utópica (el 1), uno de prospectiva social maravillosa (el 13), dos de prospectiva social y científica fantástica (el 14 y el 15), cuatro de ficción maravillosa (2, 5, 6, 8), uno de maravillosa con partes de prospectiva social y científica y de ficción realista (el 3), uno de ficción fantástica (el 11), dos de ficción realista (el 4 y el 7), dos de ficción realista histórica (el 9 y el 10), y uno de ficción realista de terror (el 12).

Respecto a los paradigmas temporales con que están estructurados, hay seis con tiempo lineal (1, 4, 6, 7, 10, 14), uno con lineal ralentizado por la distancia (el 2), uno con lineal y de bloque (el 3), uno con lineal y congelado (el 11), tres de lineal en bucle

repetitivo (9, 12, 15), uno con circular (el 8), uno con circular en palimpsesto (el 5), y uno de circular con movimiento inverso (el 13).

Inserto a continuación un cuadro-resumen de las características que atribuyo a cada relato.

LOS QUE DUERMEN		
RELATO	CLASIFICACIÓN GENÉRICA	PARADIGMA TEMPORAL
1	Ficción prospectiva social utópica.	Lineal.
2	Ficción maravillosa.	Lineal ralentizado por la distancia.
3	Ficción maravillosa y prospectiva social y científica y realista.	Lineal y de bloque.
4	Ficción realista.	Lineal.
5	Ficción maravillosa.	Circular en palimpsesto.
6	Ficción maravillosa.	Lineal.
7	Ficción realista.	Lineal.
8	Ficción maravillosa.	Circular.
9	Ficción realista histórica.	Lineal en bucle repetitivo.
10	Ficción realista histórica.	Lineal.
11	Ficción fantástica.	Lineal y congelado.
12	Ficción realista de terror.	Lineal en bucle repetitivo.
13	Ficción prospectiva social maravillosa.	Circular con movimiento inverso.
14	Ficción prospectiva social y científica fantástica.	Lineal.
15	Ficción prospectiva social y científica fantástica.	Lineal en bucle repetitivo.

Figura 24

7.2.2. Tiempo que pasa y tiempo lleno en *El cielo de Lima*.

Realicé un estudio detenido de esta novela, *a close reading*, en mi Trabajo fin de Máster, atendiendo a todos sus aspectos, tanto formales como de contenido (cfr. Hernández Garcia, '*El cielo de Lima' de Juan Gómez Barcena: su poética de la ficción*: 32-78), que no voy a transcribir aquí, sino que me limitaré a efectuar un resumen y señalar aquellos elementos que son más relevantes para este trabajo.

El cielo de Lima es la novelización de un hecho real, documentado (Jiménez, *Epistolario I (1898-1916)*: LVII-LVIII, 138, 591-604), que parece a su vez sacado de una novela: la creación de un personaje, una joven de veinte años amante de la poesía, por medio de cartas enviadas al poeta Juan Ramón Jiménez por parte de dos estudiantes limeños deseosos de que les regalase ejemplares de sus libros. Con esta base, Gómez Bárcena estructura una narración en cuatro partes (divididas a su vez en pequeñas escenas o secuencias): "Una comedia", "Una historia de amor", "Una tragedia" y "Un poema", que se van sucediendo entrelazando lo que ocurre en Lima y durante el trayecto hasta Madrid, con la recreación de las cartas enviadas y recibidas.

En el primer capítulo o gran apartado, "Una comedia" (10 a 72), asistimos a la redacción de los primeros esbozos y vemos como los dos amigos, en su buhardilla de falsos bohemios, van creando carta a carta el personaje de Georgina hasta tomar conciencia de que están haciendo algo inédito: una novela que tiene lugar en la vida real. En "Una historia de amor" (75 a 241), mediante lo que les acontece a ambos, Carlos y José, junto a personajes secundarios (como el padre de Carlos y otros hacendados criollos, la prostituta polaca adolescente con la que Carlos tiene su primera relación sexual, el

licenciado Cristóbal, escribidor de cartas por encargo al que piden consejo, la joven Elizabeth que se enamora de José, el anarquista Sandoval, o la rata que devora cartas en la bodega del barco), el autor va desplegando ante nosotros el panorama de la vida limeña en 1904-1905, mientras Georgina crece y cambia. En "Una tragedia" (245 a 303), emerge un nuevo personaje, una prostituta cuyo nombre no llegamos a saber, pero que encarna de algún modo para Carlos la imagen de Georgina. La chica llega a ilusionarse con la posibilidad de cambiar de vida, pero sus sueños llegan a un final abrupto cuando Georgina muere, liberando a Carlos de la obsesión en que vive, pues ante el inminente viaje de Juan Ramón para conocerla sus autores no tienen más remedio que matarla, simulando que ha muerto de tuberculosis. Hay, por tanto, varias tragedias: las de JRJ, Carlos y José, que pierden a Georgina, y la de la chica, que pierde al Carlos que imaginaba como liberador de su condena al prostíbulo. En "Un poema" (307 a 317), transcurridos quince años en los que apenas se han visto, José le regala a Carlos el libro *Laberinto* de JRJ, donde figura el poema "A Georgina Hübner en el cielo de Lima". Han cambiado tanto que ya son como sus padres y apenas se distinguen entre sí, pero Carlos, al pasar por el lugar sobre el que se asomaban desde la azotea de la buhardilla, recuerda cómo jugaban a esbozar personajes a partir de los viandantes. Finalmente, a iniciativa de Carlos, ambos firman orgullosamente bajo el poema, en cuya gestación tanta parte habían tenido.

El tiempo tiene en esta novela una estructura peculiar. Hay un eje extenso, en el que se sitúa el narrador y que va desde 2014 [momento en que se produce la enunciación, fecha conjeturada por elementos paratextuales -tomando como indicio el año de publicación- y a la que se alude irónicamente en el texto como fin de la Historia (cfr. *El cielo de Lima*: 137)] hasta 1879 y 1866 [las fechas más antiguas a las que se remonta el narrador cuando nos da cuenta respectiva de dos acontecimientos históricos: la contienda

con Chile (84), a la que se incorporó el licenciado Cristóbal como fusilero, y la defensa del Callao (22), en la que murió un ilustre antepasado de José], pasando por la mención a las dos guerras mundiales que tendrán que sufrir los protagonistas (12); el cual encierra a su vez otro eje, más reducido, el del relato, que transcurre desde principios de marzo de 1904 (16) hasta finales de agosto de 1905; más un epílogo, común al narrador y los personajes, que tiene lugar en 1920 (307).

Pero estos casi dieciocho meses (282) entre 1904 y 1905, que constituyen la urdimbre en cuyo "lento discurrir de gota a gota" (77) ocurren muchas cosas en la vida de los protagonistas y otras de su pasado son evocadas por ellos, coexisten con un tiempo discontinuo, el de la llegada de las cartas que se cruzan a través del Atlántico separadas por periodos elásticos de treinta o más días; cartas que a veces se acumulan o que no llegan cuando se esperan. Ese tiempo discontinuo es realmente el tempo del relato, el eje sobre el que se mueven los personajes -y el narrador y nosotros con ellos-, haciéndolos presa de la ansiedad y la emoción que acompañan a la recepción de las misivas; las cuales, a su vez, encierran otros espacios temporales: el de la vida de Georgina, en su burbuja inventada, y el de la vida real de Juan Ramón, que se nos ofrece a través de sus palabras en las cartas, con la narración de su viaje a Moguer y sus paseos por el Retiro madrileño.

Se trata siempre, no obstante, de un tiempo lineal, en consonancia con el trasfondo realista de la novela; un planteamiento solo alterado cuando se apunta la posibilidad de que la rata tenga conciencia moral y sea consciente de las implicaciones de sus actos, en cuyo caso habría que pasar a considerarla ficción maravillosa, como el propio narrador pone de manifiesto (240).

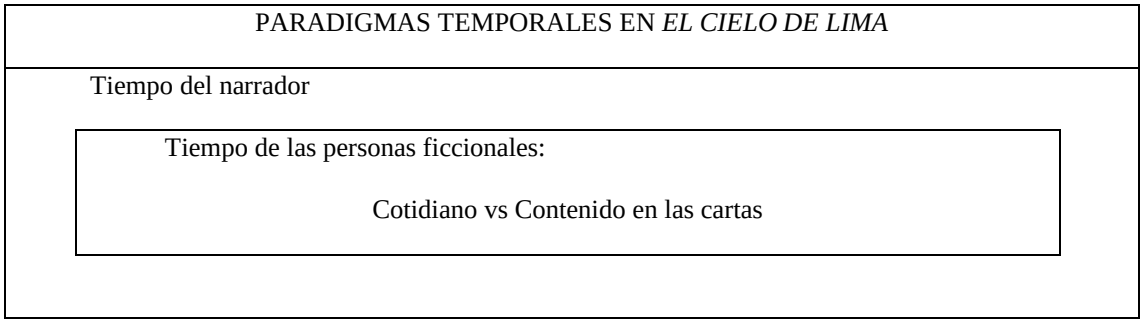

Figura 25

Por otra parte, de la conjunción de personajes, tiempos y espacios presentes en la novela es dable obtener varios mundos que interactúan entre sí, dando lugar a la reiteración del espejo del pacto de ficción. A la manera en que don Quijote crea a Dulcinea, los personajes de *El cielo de Lima* crean a su vez personajes, de una manera recurrente; ya sea por actividad lúdica o por apuesta, como los dos amigos protagonistas; por vocación y profesión, como el licenciado Cristóbal; o por necesidad vital, en los casos de Carlos y la chica del prostíbulo; configurando de este modo un espejo múltiple, en el que el pacto de ficción se refleja una y otra vez. Esos mundos son los siguientes:

MUNDOS FICCIONALES EN *EL CIELO DE LIMA*

Mundo A: En el que se establece el pacto de ficción que da origen a *El cielo de Lima*, un pacto entre el autor implícito, que se expresa a través del narrador, y el lector implícito, para crear la novelización de unas cartas, unos personajes y un espacio-tiempo con referentes en el campo de referencia externo.

Mundos B: Dos mundos paralelos, que constituyen un primer nivel dentro del mundo A:

B1: El de los personajes de la novela, cuyas condiciones aléticas, deónticas, morales y epistémicas son análogas a las del mundo natural.

C1: Los de los emisores y receptores de cartas de amor, creados por el Licenciado Cristóbal, en los que todos los sujetos tienen la obligación ontológica de estar enamorados y la capacidad epistémica para saber demostrarlo con palabras.

C2: Los mundos de los paseantes, cuyas historias imaginarias crean José y Carlos, con parámetros análogos a los de su propio mundo, B1, o a los de otros tomados de la literatura que pertenece al campo de referencia externo que comparten con A.

C3: El mundo de Georgina y JRJ, circunscrito al ámbito de las cartas y cuyas modalidades vienen impuestas por su adecuación a las cartas reales, pertenecientes al campo de referencia externo que comparte con el mundo A.

Dentro, a su vez, estarían los **mundos D** que JRJ crea en su mente; como ese piélago fuera del mapa en el que se siente varado, análogo en su indeterminación al mar de los Sargazos del mundo natural.

C4: El mundo a lo Chéjov y Toulouse-Lautrec que crean Carlos y la chica del prostíbulo con sus imaginaciones y representaciones, un mundo en el que sólo hay señoritas y caballeros viviendo amores románticos y que estalla como una burbuja de jabón al chocar con el mundo B1 en que habitan los personajes cuando éstos dejan de soñarlo.

B2: El mundo posible de la rata, que implicaría su personificación, así como la atribución a la misma de cualidades supranaturales en las modalidades epistémica y axiológica, dado que se la presenta como capaz de comerse a voluntad las cartas que harían daño en el mundo B1; el A pasaría de este modo –si se aceptase por el lector el mundo B2- a tener dos dominios, el natural y el supranatural, fusionados en un mundo maravilloso.

Figura 26

7.2.3. Tiempo detenido y reversión del tiempo en *Kanada*.

7.2.3.1. Introducción.

Kanada tiene una estructura muy original, pues en ella, como ahora analizaré, están invertidos el tiempo, la fiabilidad y los dominios, y encierra además una concepción del tiempo representativa de una de las actitudes a que nos vemos incitados en la época posmoderna; razones por las que me parecía la más idónea para culminar el cometido que me propuse alcanzar al iniciar esta tesis. Sin embargo, el autor ha publicado entretanto otra novela, *Ni siquiera los muertos*, a la que también doy cabida en este trabajo y que, aunque con una estructura sencilla pero eficaz, en nada desmerece de esta como broche final del mismo.

Comienza *Kanada* con una cita en favor del desarraigo: "El hombre que encuentra que su patria es dulce no es más que un tierno principiante; aquel para quien cada suelo es como el suyo propio ya es fuerte; pero sólo alcanza la plenitud aquel para quien el mundo entero es un país extranjero"[90].

Siguiendo una manera de distribuir el contenido análoga a la de *El cielo de Lima*, está estructurada en pequeños capítulos o secuencias sucesivas no numeradas, en este caso cincuenta y cuatro mucho más breves (entre una y siete páginas, con una media que oscila entre dos o tres), las cuales paso a resumir a continuación.

[90] Sentencia del *Didascalicon de studio legendi* del teólogo y místico del siglo XII Hugo de San Víctor, citada por Erich Auerbach en su ensayo de 1952 "Philology and Weltliteratur" y posteriormente por Edward Said en varias de sus obras (entre ellas en *Orientalismo*, en 1978, y en un artículo de la revista *Granta*, en el otoño de 1984: "Reflections on Exile"), según relata Aamir R. Mufti ("Auerbach in Istanbul: Edward Said, Secular Criticism, and the Question of Minority Culture": 97-98).

7.2.3.2. Resumen.

1) El protagonista, encarnado por un narrador en segunda persona, regresa a su casa en una ciudad devastada, dejando atrás pirámides de escombros. Reconoce su edificio y a un hombre que sabe es su vecino, el cual se sorprende de su llegada y le recibe con un dubitativo abrazo.

2) El Vecino [el narrador no tiene en mente su nombre y pasa a denominarlo así] le abre el portal y cojeando le conduce por la escalera -a cuya barandilla, como en un teatro, se asoman silenciosamente multitud de ancianas y niños demacrados- mientras le relata las penurias sufridas en la ciudad y presume de haber conservado intacta la casa del protagonista, pese a que haya sido desvalijada.

3) Reconoce la casa pero no su hogar, pues "el paisaje de un hogar no está hecho de paredes ni cimientos sino de detalles, de olores, de una determinada disposición de los muebles y una narrativa tejida en torno a esos muebles" (*Kanada*: 15) y allí no queda nada de aquello, sino únicamente muebles ajenos desvencijados que el Vecino ha ido acumulando en las habitaciones saqueadas. Entonces, como salida de un cuadro, aparece la joven mujer de este, la Esposa, en el umbral del cuarto de baño que acaba de utilizar, cosa que ha venido haciendo durante su ausencia como se disculpa el Vecino; y cuando ella se va no puede apartar los ojos de las huellas que ha dejado en el suelo.

4) La casa es una casa muerta, un no-lugar [como los que describe Marc Augé (cfr. *Los no lugares: espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*)],

salvo el despacho, donde aún queda un telescopio roto, libros deshojados y restos de muebles que fueron suyos, junto con un montón de paja y una vieja estufa. La enciende y permanece detenido en la oscuridad, pese al hambre, el frío, el ruido de la lluvia en los cristales y los insistentes timbrazos a la puerta (el Vecino había quedado en que le invitaba a cenar). [Por primera vez tenemos dos pistas de tipo local: la moneda que nadie pagaría por el telescopio roto es un pengö (antigua moneda húngara) y la plaza a la que da la ventana del despacho se llama Corvin; y es también la primera vez que se menciona "Kanada" como algo que aparece en su pensamiento sin que él quiera].

5) Cuando llaman no se acerca siquiera al vestíbulo, como si en el pasillo hubiera una frontera, pero el Vecino entra con su llave alarmado de llevar dos días sin saber de él. Soñaba con un banquete en su casa cuando era su casa. El Vecino y su esposa le traen comida y este le anima reiteradamente a que salga.

6) Saldrá de casa, se dice a sí mismo, cuando todo esté en orden; y entra en una rutina diaria en la que friega insistentemente el suelo del despacho, amontona en pirámides [palabra clave que aparece por segunda vez en el texto y veremos surgir reiteradamente] libros, que ahora no es capaz de leer, y duerme sin horarios en un colchón desvencijado.

7) Desde su ventana ve afanarse a personas que saben a dónde van o que fingen saberlo y que son para él como un reloj "y la misma sustancia del tiempo. Son la arena del reloj de arena, el sol del reloj de sol, el agua que llena o vacía la clepsidra (30) y les tiene lástima porque "no comprenden que son ellos mismos quienes echan a andar ese tiempo que los aplasta" (ídem). Pero después ve pasar a montones interminables de

mendigos y "ese mismo tiempo parece detenerse y retroceder ante tus ojos, como un trozo de playa devuelto por la marea" (ídem).

8) El Vecino espacia sus visitas en las que le trae víveres, cada vez más parcos, y le recrimina por no salir a ganarse el pan, como hace todo el mundo y él mismo, que pronto va a tener un hijo; pero él, ocupado en cambiar de lugar una pirámide de carbón, apenas le escucha.

9) La casa y el despacho le parecen más y más grandes, como si los mirara a través de un telescopio, y su limpieza se torna imposible, pues siempre hay polvo, "esa ceniza lenta que no deja de caer nunca" (36). Fuma y mira la evolución del humo y luego la de sus pensamientos, una espiral "envolvente, opresiva. Haces lo posible por mantenerte ocupado, por disipar ese humo lento" (37), esperando que se acaben los pensamientos al igual que los cigarrillos.

10) Se obsesiona contemplando los detalles de las losetas, del empapelado, de las gotas de agua, y haciendo cálculos desmesurados, como el número de hormigas que habitan la casa o el peso total del edificio, hasta que el pensamiento le lleva a una pirámide de cuerpos, que mentalmente opone en una balanza a un tanque de una división acorazada, con blindaje gris y cruces blancas pintadas en la torreta.

11) Se imagina que el Vecino le pregunta dónde estuvo todo ese tiempo y respondiéndole que en Kanada recogiendo una cosecha inmensa que germinaba todos los días, en medio de noches con nieve y de un fuego helado lento y terrible, pero esa pregunta

no se la formula nunca. Cada vez viene menos y es la Esposa embarazada la que, a escondidas, le surte de comida y carbón.

12) El Vecino viene acompañado de un empresario, el Patrón, para ofrecerle un trabajo, pero él se siente frágil y deseoso de que se marchen y dejen de invadir su espacio y lo único que acierta a decirles es que lo pensará.

13) Con la despensa vacía, pasa hambre y, desde su ventana, ve pasar a personas hambrientas y a prostitutas y oye al vendedor de periódicos vocear precios cada vez más altos. Se alegra de que el precio de las cosas ya no pueda tocarle.

14) A través de la pared, escucha los pasos renqueantes del Vecino y el parto de la Esposa y se duerme arrullado por las nanas con que esta intenta calmar al bebé hambriento.

15) Siente el hambre como si fuese el interior de un telescopio, "una mirilla desde la que atisbar el tiempo que está por venir" (53) y también el pasado, pues "el brillo de su lente también nos devuelve, pequeñito, lo que tenemos a la espalda e incluso nuestro propio reflejo" (ídem); y se ve a sí mismo "clavado en mitad del tiempo, descubriendo el pasado que se construye frente a tus ojos y el futuro que se desvanece a tu espalda. ¿O es al revés?" (ídem). Puede verse comiendo las patatas y, a la vez, contemplar el plato lamido y el plato intacto. Muerde hambriento las plumas del colchón, que va luego arrojando al fuego, mientras imagina un crematorio de pájaros que chisporrotea toda la noche.

16) Reflexiona sobre las sucesivas etapas del hambre, que pasa de la ansiedad a la indiferencia y desemboca en la nada.

17) El Vecino le dice que ha transcurrido un año, que la situación económica está muy mal y que sería preciso alquilar parte de la casa, pues "en la calle Akácfa los estudiantes pobres y los obreros (…) pagan por habitaciones que parecen de juguete un buen puñado de pengös" (58), y propone que venga a vivir allí su sobrino.

18) La realidad le llega confusamente, como en instantáneas o fogonazos. El Vecino le trae provisiones cuyos envoltorios están escritos en alfabeto cirílico y le comenta que el pengö, que ya no vale nada a causa de la inflación, ha sido sustituido por el florín. Tras saciar su hambre y vomitar sobre una pirámide de latas, saca la fortuna en pengös que aún permanecía escondida en el tubo del telescopio y los arroja a la calle, donde un barrendero está barriendo los montones de billetes que la gente ha desechado ese día.

19) Para evitar la convivencia con el Sobrino apenas sale del despacho. Este le llama camarada y le habla sobre el comunismo, la reconstrucción del Puente de las Cadenas y las sesiones del cine Corvin y, viendo su actitud huidiza, le pregunta consternado si no tiene derecho a cocina.

20) Por las noches escucha los sueños del Sobrino, en los que le percibe arreglando bicicletas, o abrazado a una mujer, o en su infancia, o en una trinchera. Contiene las ganas de orinar porque no quiere encontrárselo si sale de la habitación. Prefiere contar los libros, que ha acumulado formando una pirámide. "Cada libro es como una ventana abierta a un

mundo desaparecido, peor, una ventana abierta a un mundo que nunca existió, que nunca importó realmente. Un decorado al otro lado del cual no había nada, como esas fachadas huecas que viste todavía en pie, a ambos lados de la avenida Andrássy" (68). Casi sin darse cuenta los va arrojando al fuego.

21) De los ciento doce libros que tenía solo ha dejado uno, un manual de astronomía, y se recuerda a sí mismo subido a una tarima explicando con ese libro en la mano. Su contenido ahora le parece una sarta de alucinaciones y comienza a rasgarlo y quemar sus hojas.

22) Quema todo el libro menos la página 147, donde se explica la teoría del astrónomo y teólogo Johannes Schneider [inventado por el autor], quien "trató de hacer compatibles las observaciones planetarias con un modelo que mantenía la Tierra como centro del cosmos. Frente a las órbitas circulares de Copérnico y elípticas de Kepler, proponía una órbita en bucle, movimiento que en su opinión podía llegar a afectar o incluso revertir la misma dirección del tiempo" (71); pero fracasó en su intento de convencer al Papa de un fin inminente del mundo causado por un choque con Marte, para cuya previsión le pedía un telescopio más potente.

23) En su pensamiento se identifica con Schneider, del que admira su defensa obstinada de una idea que va frontalmente contracorriente, pues

> El genio no lo es tanto por descubrir las leyes que rigen el mundo, sino por ser capaz de crearlas, de inventarlas; llegar a pensar lo que antes no podía ser pensado. Si luego esa ley resulta existir, esa existencia es poco más que una casualidad sorprendente, como el pintor que inventa un paisaje y reproduce sin saberlo el perfil de cierta montaña, cierto fiordo, cierta casita que se alza al otro lado del mundo. ¿Importa algo la existencia de esa montaña, de esa casita? ¿Hace más o menos valioso el cuadro? (74).

24) Vencido por la fiebre, percibe vagamente a la Esposa y a un médico que le ausculta, mientras flota pensando en el delirio de Schneider y surgen en su recuerdo las pirámides: de cascotes, de carbón, de libros, de cuerpos humanos en una balanza y finalmente las de Kanada, tan parecidas a las del México azteca donde se hacían sacrificios humanos. En un mundo donde nada tiene sentido, la teoría geocéntrica de Schneider es la única que le conmueve, pues es un sistema perfecto para representar una realidad imperfecta.

25) Abismado en la fiebre, cree ver la extravagante órbita en bucle del movimiento de los planetas predicha por Schneider, la cual podría llegar a revertir la dirección del tiempo como en la cinta de Moebius -una superficie de una cara en la que el final se confunde con el principio-, y la Creación "como un río que el océano escupiera hacia la tierra, en busca de su diminuta desembocadura en las montañas" (80). Se contempla a sí mismo como Schneider tratando de convencer al Papa de que la dirección del tiempo está a punto de cambiar y hablándole luego de las pirámides de Kanada, "como si el Papa, un hombre al fin y al cabo, pudiera comprender lo que Dios mismo todavía ignora" (82), y cómo el Papa no le escucha y él muere unos días después, y con él el mundo en que creía.

26) Ha cesado la fiebre y vuelve a ser consciente de la habitación y de que la Esposa renueva el agua de la jofaina y retira el cubo maloliente con los orines y deposiciones. Al otro lado de la ventana parece haber pasado el tiempo o haberse encogido sobre sí mismo para retornar ahora con los árboles y edificios de antaño.

27) No se decide a salir de la habitación ni para ir al baño, pues siente como si el pasillo estuviera electrificado y percibe su despacho como un espacio inmenso con distancias insalvables, "tan grande o tan pequeño como cualquier otro mundo" (88).

28) Recluido en su cuarto, escucha el parloteo de la Niña de sus vecinos y los ruidos que hacen los Sobrinos en su propio piso, al que oye que llaman pensión.

29) Los periódicos, que le pasa la Esposa, le parecen el mismo cada día repetido al infinito, aunque en el de hoy ponga 1950 y figure una estrella roja, como la que recuerda haber visto sobre un tanque que derribaba una alambrada, y palabras que ha oído antes, como "pueblo", "revolucionario", "proletariado".

30) Un huésped, el Estudiante, le pide con frecuencia tabaco –del que le surte la Esposa- y le llama respetuosamente Profesor. En su última visita, ya licenciado en Medicina por la Universidad Pázmány Péter, le regala un cartón de cigarrillos y una rueda de queso y le anima a tener esperanza porque está seguro de que la situación va a cambiar muy pronto y podrá volver a la docencia.

31) Reflexiona sobre las tiras cómicas, en las que siempre hay alguien que sufre, porque "el humor está hecho de cosas que deberían ser terribles y, por alguna razón, contempladas desde lejos dejan de serlo" (99); pues "Tal vez la moral es una enfermedad que consiste en ver las cosas demasiado cerca" (ídem), mientras que el chiste es el relámpago de lucidez en que por un instante comprendes que la humanidad es ridícula.

32) El Vecino viene a su cuarto y él desea que le pregunte por qué no sale de allí, pero lo que quiere saber es si es comunista. Piensa que el comunismo es como una pirámide más o como una estatua despiezada. El Vecino se asombra de que no sepa lo que está pasando aunque lea los periódicos, de los que en realidad se limita a contar las palabras, le habla de un tal Mátyás Rákosi y de la técnica del salami, por la que los comunistas van depurando a sus críticos como se cortan rodajas, y le propone albergar en la casa a militantes de la resistencia.

33) Oye desalojar a los huéspedes y luego, en el recobrado silencio, percibe amplificados los sonidos más insignificantes, como el caer de las hojas o de las gotas de agua, el crujido de las hormigas, o los leves ruidos que hace la Esposa en el baño, ahora que al estar la casa vacía lo utiliza de nuevo.

34) Regresa el ruido, con una potente máquina instalada en el salón. Ve por la ventana que los que la manejan y luego salen de la casa son jóvenes que "parecen obreros pero caminan con la determinación de los grandes señores" (111) y no miran atrás al irse. El ruido que hace la linotipia es tan grande que tienen que taparlo con el de un gramófono a todo volumen.

35) Alguien llama a la puerta del piso, alarmando a los que usan la linotipia, prestos a defenderse a tiros, pero resulta ser un anciano que recién regresado del extranjero está buscando a su sobrino, János Kövári, que era el dueño de la casa [Indudablemente se trata de él, pero es incapaz de reaccionar y se mantiene indiferente].

36) Mide el tiempo por las visitas de la Esposa que se producen cada varios días, que para él son uno, a fin de traerle agua, periódicos y una marmita de comida y vaciar la mierda del cubo. Oye a través del tabique como el marido le reprocha que siga accediendo al piso para atenderle, ahora que a causa de la linotipia es un lugar peligroso.

37) Se baña en el barreño de agua fría, sintiendo su cuerpo viejo y torpe y oyendo al otro lado de la pared los pasos cada vez más desmañados del Vecino. Luego se pone su ropa desgastada que siente ajena y sigue esperando no sabe qué.

38) La Niña recita las capitales de Europa. Mientras se oye de fondo la discusión entre la Esposa, que está asustada, y el Vecino, que se dispone a ir a una manifestación.

39) Oye a la Esposa bañándose y, desde la calle, cantos y voces pidiendo que se marchen los rusos. Abriendo la puerta del pasillo la ve desnuda y llorosa, y al contemplarla se da cuenta de que es una mujer mayor, a la que venía sobreponiendo cuando la miraba la imagen de la joven que vio al llegar. Ella se sorprende de que la mire y se aleja como si él no existiera.

40) Entonces le vienen a la memoria las imágenes de otros cuerpos desnudos, apilados sobre la nieve, y unos hombres que los van cargando en una carreta como si fueran espantapájaros. No pueden decir que son cadáveres porque "han aprendido que sobrevivir significa sobre todo conocer el nombre apropiado de las cosas" (125). Es el trabajo que los del comando Kanada realizan para prolongar su vida, en lugar de palear carbón hasta la extenuación. Recuerda a un adolescente sosteniendo trémulo el cuerpo de una mujer hermosa, tal vez la primera mujer desnuda y el primer cadáver que tocaba.

41) Oyendo disparos se cree en el campo de concentración, pero son en la calle. La gente grita "Muera Rakósi", "Muera la tiranía". Al otro lado de la pared, la Esposa y la Niña rezan, mientras la radio habla de soldados soviéticos recién llegados y matanzas. Luego oye llegar al Vecino, eufórico, diciéndoles que es un día histórico, el 23 de octubre, el día en que por fin el comunismo ha empezado a caer en el país [se refiere al comienzo de la insurrección de 1956, que dio lugar en noviembre a la retira de Hungría del Pacto de Varsovia, situación que fue inmediatamente revertida con ayuda del ejército soviético (cfr. Casanova, *Una violencia indómita: El siglo XX europeo*: 237-240; Kinder y Hilgemann, *Atlas histórico mundial 2*: 253)].

42) En la calle siguen las refriegas, mientras él contempla el ir y venir de las hormigas en su despacho y el pensamiento le vuelve a llevar a Kanada, donde los hombres forman obedientes en la noche, como hormigas muertas, en lugar de correr a lo largo del campo y precipitarse contra las alambradas o contra los hombres que las defienden. Rememora luego los días previos a la guerra, cuando él enseñaba astrofísica en la Universidad Pázmany Péter, pero el recuerdo de esa vida es borroso, un mero concepto, mientras que el del campo es una sensación imborrable.

43) En la radio del Vecino hablan de una tregua entre las tropas soviéticas y los rebeldes. Hay alegría en la casa y en la calle. Pero él solo siente frío y una desconfianza absoluta en las palabras. Entonces rememora Kanada, el lugar del campo considerado rico y privilegiado como el Canadá, en el que se podía sobrevivir a cambio de realizar tareas de *kapo* ejerciendo la supervisión de otros prisioneros.

44) Recuerda a los integrantes del comando Kanada esperando ansiosamente los trenes de deportados, temerosos de que si cesasen de llegar su tarea dejaría de ser necesaria, y cómo los conducían a las cámaras de gas y amontonaban en pirámides sus pertenencias, clasificándolas por tipos de cosas, aprovechando para sí algunas de ellas, y cómo vaciaban luego las montañas de muertos de las cámaras y procedían a cargarlos en carretillas para llevarlos al horno crematorio.

45) Reclutado por un *kapo* que, a causa de su obsesión de contar en voz alta, ha oído decir que sabe de números y cree que eso le habilita como químico, pasa a trabajar en una barraca donde los presos funden las alianzas, monedas, dentaduras y demás objetos de metal para extraerles el oro. Uno de los oficiales, tan atrapado en su obediencia a las leyes del campo como los presos ("Los ojos, sus ojos, parecen los de un musulmán [los presos peor tratados, llamados así porque acababan arrastrándose como si estuvieran orando], uno bien alimentado y con el uniforme limpio, pero musulmán al fin y al cabo. Un hombre que cruzó el umbral de la vida y no se detuvo, siguió adelante, avanzando siempre, a veces empuñando su pistola y a veces tapándose la cara con su pañuelo blanco" (154)), se para, a veces, a contarle cosas y fumar con él.

46) La Esposa le conmina a que coma, y él recuerda que ya puede hacerlo porque ha ahorrado las raciones suficientes para sobornar al *kapo* que le lleve a Kanada. Fuera se oyen explosiones y el Vecino, que viene armado y le comenta que llegan los rusos y si sabe lo que eso significa, le mira espantado cuando responde instantáneamente que la liberación.

47) Desde la ventana, que es como el palco de un teatro o como el vértice de una pirámide desde la que como Dios contemplara el mundo, ve la vida en las barricadas y como linchan a un sospechoso.

48) Se pone en la piel de los jóvenes soldados, que tampoco querrían estar en el campo y miran horrorizados cuanto sucede, asistiendo impotentes a la degradación de los prisioneros y la crueldad de los *kapos* y rehuyendo con pavor la mirada con que les piden aprobación cuando golpean con saña a otros presos.

49) Reflexionando sobre la palabra "inocente", ahora que una anciana reivindica ante los linchadores la inocencia de su hijo, piensa en el campo de concentración, en lo absurdo que es cuanto ha sucedido si resulta que todos los allí esclavizados y asesinados son inocentes y cómo a la larga es más fácil recordar a los verdugos que a las víctimas, como ha ocurrido con las pirámides aztecas, en las que se hicieron sacrificios humanos y, sin embargo, son "veneradas como monumentos erigidos a la grandeza humana, en cierto modo admirables, como lo es toda voluntad llevada hasta su último extremo" (166). También en Kanada había pirámides: de zapatos, de gafas, de mechones de cabello…, de cadáveres ardiendo cuyas cenizas se posaban "sobre el tejado de los barracones, como si ni siquiera los muertos estuvieran preparados para marcharse" (167); al igual que él, que aún sigue allí, fascinado, "sobrevolando sus cabañas, sus avenidas de fango, sus alambradas de espino, como si fueses un ángel o un dios" (ídem). Ve el oro que fluye de la ceniza de los crematorios y se convierte en el hierro de los tanques y como estos, destruidos, vuelven al fuego. Se ve tratando de encontrar un sentido, al igual que Schneider se lo buscaba a la danza de los planetas, porque "si es posible sufrir los mayores castigos por nada, entonces es la realidad la que se erige en culpable, la que deja de tener

sentido; un torbellino de cuerpos inertes que chocan sin razón, sin ningún motivo. Hay que inventarlo si hace falta" (168), y por tanto la única explicación es la de que todas las víctimas son culpables, como demuestra el salvaje egoísmo con que los prisioneros robaban a otros una escudilla o unos zapatos, mientras los soldados los miraban con repugnancia, "como vigilantes impotentes de un zoológico, que levantan barrotes y dejan hacer a las bestias en sus dominios; que las ven morderse, equivocarse, fracasar cada vez más hondo" (169).

50) Todos son culpables por hacer lo que fuera para sobrevivir, convertidos finalmente en aquello por lo que se los encerraba.

51) Un tanque atraviesa la calle arrasando las barricadas y respondiendo a los disparos que se hacen desde las casas, y sabe que esa escena ya la ha vivido, solo que entonces el tanque era gris y ahora es verde. Lo ve apuntar hacia el Vecino, que está disparando desde la ventana contigua.

52) Tras la explosión, el silencio y una luz muy blanca, en la que cree remontar a contracorriente cuanto ha vivido, reviviendo paso a paso los horrores del campo.

53) Cuando recobra el conocimiento, la habitación está llena de escombros y de restos de la linotipia, y hay soldados que le apuntan con sus armas. Ve a la Esposa y la Niña acurrucadas en un rincón y sabe que él ya ha vivido antes esa escena, aunque tal vez no eran la misma mujer y la misma niña. Un soldado le conmina a caminar, y él obedece como siempre ha hecho.

54) Continúa rebobinando su vida, ahora desde la llegada al campo hasta el momento en que estando en su casa con su mujer y su hija ve desde la ventana al Vecino, joven y aún sin cojera, señalándole acusadoramente mientras habla con unos soldados; pero en la escena rememorada ahora los soldados se marchan, porque ya no es culpable, ya ha cumplido.

7.2.3.3. Estructura.

De estas cincuenta y cuatro secuencias las dieciséis primeras le sirven al autor, como podemos apreciar, para ir introduciendo el tema y creando un clima hostil, en el que vemos al protagonista cada vez más recluido en una habitación, entregado a una limpieza obsesiva y a amontonar cosas en pirámides y evitando cualquier decisión o interacción hasta el punto de pasar hambre y sed, mientras ve incrementarse en la calle el número de mendigos y de prostitutas. A partir de la 17, las cosas han cambiado fuera: el piso se ha convertido en una pensión, hay envoltorios en cirílico y un cambio de moneda que le mueve por primera vez a hacer algo: arrojar a la calle el dinero que tenía escondido desde antes de la guerra. Entre la 20 y la 25, asistimos a su encuentro e identificación con el personaje de Schneider y a la formulación en la 22 de la teoría del tiempo como bucle invertido, que ya había apuntado en la 15. De la 26 a la 31, recobrado de la fiebre, sigue recluido aunque ahora recibiendo las visitas de un huésped estudiante y mirando periódicos sin apenas leerlos. Desde la 32 a la 36, la situación política se mueve y la casa es invadida por el ruido de una linotipia, mientras él permanece en su rincón sin salir ni siquiera cuando oye que su tío le está buscando. En la 37 y la 39, es consciente del paso del tiempo al apercibirse del deterioro de su cuerpo y del de los otros. En la 40, la memoria le lleva por primera vez de lleno a Kanada, donde se ve acarreando cadáveres, mientras

en la 41 la manifestación en la calle se hace cada vez más violenta. En la 42, contrasta el comportamiento pasivo y obediente del campo con el de las hormigas que escapan en todas direcciones. En las 43 y 44, hace una descripción de cómo era su vida como integrante del comando Kanada y, más tarde, en la 45, como fundidor de metales bajo las órdenes de un *kapo* estúpido y de un oficial que le trataba humanamente. En la 46 y la 47, los acontecimientos se precipitan y desde su ventana ve barricadas y contempla un linchamiento; pero en la 48 vuelve a pensar en el campo, centrándose ahora en los soldados nazis, a los que también ve atrapados allí. En la 49 y la 50, reflexiona sobre la inocencia, y en cómo la historia acaba invariablemente dando la razón a los verdugos. En la 51, un tanque apunta a la casa, y en la 52, al impacto de la explosión que ha causado el disparo le sigue un delirio en el que remonta el tiempo en sentido inverso desde el presente hasta la llegada al campo. En la 53, despierta y tiene la sensación de que el tiempo se ha superpuesto en una escena ya vivida; escena que rebasa en la secuencia 54, en la que todo vuelve a empezar; tanto fuera, donde hay soldados que nuevamente se le llevan prisionero, reiniciando el bucle hacia adelante; como en su mente, donde se marchan porque ya ha cumplido pues, llegado a ese punto, el tiempo sigue en su retorno hacia atrás, a cuando se sabía inocente. Dada la magnitud del trauma, solo una radical reversión del tiempo es capaz de arrancarle del tiempo detenido del campo, al que había quedado fijado por el horror de la situación como los cadáveres ardiendo cuyas cenizas se posaban "sobre el tejado de los barracones, como si *ni siquiera los muertos* [el subrayado es mío[91]] estuvieran preparados para marcharse" (167).

[91] Retumba en esta frase la cita de Benjamin a la que aludiré en 7.2.4.1. y que da título a la siguiente novela de Juan Gómez Bárcena: *Ni siquiera los muertos*.

Desde el punto de vista de su densidad textual, considero que transita de un mundo 2.2 a un mundo 3.3, a medida que los grandes huecos iniciales de la acción y de la enciclopedia ficcional se van colmando hasta resultar en una secuencia coherente y en la imbricación de su enciclopedia con la del mundo real, de la que obtiene los datos históricos.

7.2.3.4. Clímax.

Respecto al cruce de los ejes espacial y temporal (cfr. *supra* 4.2: 135-136), el clímax de la novela, en mi opinión, se produce en ese momento final, cuando el tiempo cancelado se pone nuevamente en movimiento dentro de la mente del protagonista, sacudiendo el espacio atemporal en el que se había encerrado.

7.2.3.5. Mundos ficcionales.

Como se habrá podido observar, en su estructura hay cuatro mundos, el exterior realista y tres internos en la persona ficcional, que es a su vez el narrador: el de la memoria del campo –con condiciones epistémicas, deónticas y axiológicas diferentes que configuran una distopia-, el de un presente extraño con todas la modalidades alteradas anclado en un tiempo quieto, y el mundo en que se ve viviendo como Schneider.

El narrador, que por ser una segunda persona equiparable a la primera debía ser fiable, es contestado implícitamente por el testimonio de las personas ficcionales, en las que hay extrañeza pero no alarma ante su estado; mientras que él, si bien reacciona con aceptación a los límites físicos y mentales que le impone su percepción distorsionada de

la realidad y frente a los embates de los fragmentos de memoria que irrumpen en su conciencia, se siente alarmado y acosado por el mundo exterior, donde la vida sigue su curso sin tener en cuenta la enormidad de lo ocurrido; pues, como dice en la secuencia 49 al hablar de la culpabilidad: "Si es posible sufrir los mayores castigos por nada, entonces es la realidad la que se erige en culpable, la que deja de tener sentido". (168), y para él ha dejado, por tanto, de tenerlo, convirtiéndose en una pesadilla.

El dominio que le está oculto ahora no es Kanada, que permanece en el fondo de su memoria como lo conocido, sino el mundo externo del presente, en el que el tiempo se detiene o invierte su dirección y el espacio cambia de dimensiones según el momento; un mundo donde los detalles más minúsculos de los objetos y seres que tiene delante constituyen un motivo de asombro.

Nos encontraríamos, por consiguiente, ante una ficción enajenada, si bien la enajenación en este caso es al propio narrador autodiegético a quien pertenece, estando libres de ella las otras personas ficcionales; contrariamente a lo que acontece ordinariamente en este tipo de ficciones, en las que el narrador opera como desvelador de la alucinación. Se trata por tanto de una ficción enajenada inversa.

Hay en ella un mundo de las personas ficcionales cuyas modalidades son las del mundo natural y que responde a un campo de referencia externo como es el de la historia del Holocausto, y en ese sentido esta novela es también una novela histórica.

Ateniéndonos a su estructuración en mundos y dominios, dentro de ese mundo natural está el subjetivo del narrador, recluido en un espacio cada vez más pequeño y a la

vez más grande, puesto que ve los más mínimos detalles aumentados, constreñido a no salir de unas fronteras invisibles y detenido en el tiempo, hasta que este finalmente se mueve en un bucle inverso que pone fin a la situación. Es un mundo fantástico, sito en la mente del protagonista, con un tiempo y un espacio propios, amenazado por todo lo que proviene de un dominio, el exterior, en el que rigen otras normas deónticas, axiológicas y epistémicas; puesto que las suyas no son ya las de las otras personas ficcionales con las que se relaciona en el presente sino las que estaban vigentes en el campo de concentración y siguen rigiendo ahora su vida. En una doble situación de acoso, que torna su mundo aún más fantástico, se ve amenazado también por el recuerdo de Kanada cada vez que este irrumpe en el reducto de un presente en el que, aunque la losa del pasado es inamovible, intenta refugiarse en el olvido, lidiando en este caso no con un dominio oculto sino ocultado.

Y dentro de ese mundo del narrador hay a su vez otros dos: Kanada, que funciona como una distopía situada en un tiempo que es pasado y presente y, en cierto modo, prospección de un futuro que podría volver a ocurrir, porque ya hubo pirámides en otro tiempo; y el mundo del astrónomo y teólogo Schneider, amenazado por la inminencia de la reversión del tiempo y de la llegada del Apocalipsis; un mundo que es científico pero también fantástico, puesto que se enfrenta a un dominio desconocido, y tan febril como el del narrador, en el que este se ve en *mise en abîme* como en un espejo.

Cabría, no obstante, discutir si el mundo de Schneider se puede considerar fantástico, puesto que su angustia se debe más a la incertidumbre que al desconocimiento, ya que la reversión del tiempo es vista por él como posible desde sus cálculos científicos y el Apocalipsis no vendría de un dominio totalmente opaco, sino de uno amparado y

descrito por su fe, y estaríamos por tanto ante un realismo religioso análogo al realismo mágico y, en consecuencia, ante un mundo maravilloso.

La estructura de mundos en esta novela es, por tanto, la siguiente:

MUNDOS FICCIONALES EN *KANADA*
A: Mundo realista histórico de las personas ficcionales.
B: Mundo fantástico del narrador, donde el tiempo se detiene o se invierte y el espacio se agranda y se constriñe, y que contiene a su vez los mundos C y D.
C: El mundo distópico de Kanada. **D:** El mundo científico y fantástico [o maravilloso] de Schneider, amenazado por la reversión del tiempo y la inminente irrupción de un mundo apocalíptico (que constituye un nivel E dentro del D, pero no es desarrollado en la narración).

Figura 27

Por otra parte, si nos remontamos al ámbito pragmático, podemos observar que al lector se le plantea un reto epistémico, pues, aunque el autor va dando pistas, hasta la secuencia 40 no es posible saber de dónde viene el protagonista ni qué experiencias son las que le han afectado tanto, ni por qué se empeña en hacer tareas repetitivas y en apilar las cosas en pirámides, ni qué es Kanada.

7.2.3.6. Paradigmas temporales.

Respecto al tiempo, detecto seis paradigmas: el lineal básico, que rige en el mundo A, y los que aparecen en el mundo B (quieto, revertido en forma de cinta de Moebius, lineal invertido, palimpsesto, de bloque), o bien en C (quieto) o en D (revertido en forma de cinta de Moebius).

Pues por una parte tenemos un tiempo quieto, un tiempo cero, que se produce cuando el protagonista se detiene en medio de la habitación (cfr. secuencia 4) y a partir de ahí permanece inamovible ampliando apenas el radio de su acción, esperando no sabe qué (cfr. secuencia 37), mientras contempla como el tiempo del reloj sigue girando para los demás (cfr. secuencia 7). Se sitúa como los místicos (cfr. *supra* 3.1.8: 117) o como Johnny, el saxofonista de Cortázar (cfr. *El perseguidor*: 246), fuera del tiempo, o como decía Johnny "en el tiempo", en el auténtico tiempo si se tiene una concepción trascendente del mismo; si bien aquí no se trata tanto de la apertura hacia una dimensión más plena cuanto de la repetición desesperanzada de un único momento, del mismo día repetido al infinito (cfr. secuencia 29), en la misma línea de lo que les ocurre a varios personajes de algunos de los relatos del autor (cfr. *supra* 7.2.1: relatos 9, 12, 15) en los que el tiempo se desenvuelve linealmente pero formando un bucle repetitivo (situación que también se aprecia en el relato 11, donde los protagonistas han quedado congelados); como en el mundo hecho ciénaga de la novela de Samuel Beckett *Cómo es*, en el que el autor en un lenguaje entrecortado propugna la unión del útero con la tumba, en un texto cuya duración es cero, pues funciona como lo hace en matemáticas el concepto de límite, es decir, como la tortuga de Zenón, que siempre está llegando pero constantemente detenida por una recursividad infinita nunca alcanza el punto final que le permitiría avanzar. Este es también el tiempo que rige en Kanada.

Por otra parte está el tiempo invertido hasta un punto a partir del cual gira sobre sí mismo en forma de cinta de Moebius. Así lo describe Schneider en su mente y publicaciones, aunque en su peripecia vital permanece en un tiempo lineal, y lo vive el protagonista (cfr. secuencias 22, 25 y 51 a 54). Es el mismo que encontramos en otro de

los relatos de Cortázar (cfr. *Anillo de Moebius*: 45-52) o en los grabados de Escher (cfr. Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher*: 98-101; Escher, *Estampas y dibujos*: 12-13).

Compartiendo parte de la trayectoria de ese tiempo de Moebius está el tiempo lineal invertido, en el que como comentaba en mi resumen de las secuencias, la línea descendente no revierte en bucle sino que continúa hacia abajo (poniendo fin a la secuencia 54 y cerrando el libro). Es el tiempo reversible que postulaba el maestro Eckard (cfr. Gurevitch, "*El tiempo como problema de historia cultural"*: 276) y que puede encontrarse también en novelas como *Las espaldas de la tierra*, de Ana B. Nieto, ambientada en leyendas celtas en cuyo universo mítico el viaje al mundo de los muertos se produce navegando hacia la isla de la juventud, trayecto durante el cual la vida retorna gradualmente al pasado (cfr. Löffler, *The Voyage to the Otherworld Island in Early Irish Literatur*).

Aparece también el paradigma del tiempo concebido como un bloque (cfr. secuencia 15), que ya vimos en el relato 3 de *Los que duermen*, "La leyenda del rey Aktasar", y en la novela *Matadero cinco*, de Kurt Vonnegut, analizada en 6.3.

Y el del tiempo palimpsesto, en que bajo el presente se trasluce el pasado (cfr. las secuencias 29, 51, 53 y 54, en las que se produce la sensación de *déjà vu*); como ocurría en el relato 5 de *Los que duermen*, "el regreso", y vimos en la espiral posmoderna de *Austerlitz*, de W. G. Sebald (cfr. *supra* 3.3), y al final de *El nombre del mundo es bosque*, de Ursula K. Le Guin (cfr. *supra* 5.2.2). Este paradigma se extiende en realidad a toda la novela, como más adelante comentaré, pues en la realidad actual subyace el tiempo de Kanada, rescatado en una profusión de pequeños detalles, y sobre esa pirámide se edifica

luego, superponiendo extractos sucesivos, una alegoría con la que se abarca toda la historia humana.

PARADIGMAS TEMPORALES EN *KANADA*	
MUNDOS	TIEMPOS
A (Personas ficcionales)	Lineal
B (Narrador)	Quieto
	Revertido en bucle
	Revertido lineal
	De bloque
	Palimpsesto
C (Kanada)	Quieto
D (Schneider)	Lineal
	Revertido en bucle

Figura 28

Por otra parte, la memoria juega un papel importante en toda la novela, pues del mismo modo que Proust, en *En busca del tiempo perdido*, rescata a través de una magdalena todo el sabor del pasado, aquí el narrador protagonista rememora cada momento del campo a través de la multitud de pequeños detalles que le salen al paso: el humo de un cigarrillo, las cosas amontonadas, las plumas en el fuego, la sensación de hambre..., calcando, como antes comentaba, la situación de antaño en la actual como si la dibujase a partir de un palimpsesto.

7.2.3.7. Conclusión.

En mi opinión, Juan Gómez Bárcena hace con esta novela una aportación a la literatura del Holocausto tan valiosa como la de las obras testimoniales de Primo Levi (cfr. por ej. *Si esto es un hombre*) o Jorge Semprún (cfr. *supra* 6.2.2.1: 206), sin que en ningún caso se le pueda acusar de banalizar el tema, como viene ocurriendo en relación con otros autores[92], ya que la forma en que desde la cercanía de una segunda persona logra transmitirnos la vivencia de la víctima, sumergiéndonos en la rotura de su relación con el tiempo que sigue a su experiencia en el campo, es equiparable a la que consigue László Nemes en la película *El hijo de Saúl*, aceptada elogiosamente por los defensores de las distintas posiciones enfrentadas; en la que, como dice Elios Mendieta ("Sumergirse en el infierno: *El hijo de Saúl* y la crisis de la representación de la imagen": 268): "la cámara no abandonará al protagonista durante la práctica hora y media en que se prolonga el filme, por lo que Nemes pretende que el único punto de vista sea el de Saúl, y que el espectador observe lo mismo que este observa, por lo que el cineasta realiza una inmersión total y eficaz".

Además, al superponer como en un palimpsesto a los acontecimientos del Holocausto -sobrepuestos a su vez a las masacres de los incas- la posterior represión de Hungría por los soviéticos, construye una potente alegoría de la condición humana y de la dificultad para que tales atrocidades no vuelvan a repetirse. Análogamente, el personaje ficcional se convierte en símbolo tanto de las víctimas del Holocausto como de las de todas las opresiones.

[92] Cfr. sobre dicha polémica: Borshchak y Hernández García, "Ficción y realidad en *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell": 47-49; Mendieta Rodríguez, "El cine documental de Claude Lanzmann: el Holocausto contado a partir de *Shoah*": 172-173.

7.2.4. El tiempo acelerado en *Ni siquiera los muertos*.

7.2.4.1. Introducción.

Ni siquiera los muertos, que es por ahora la última obra publicada por Juan Gómez Bárcena, en 2020, es, como ahora analizaré, una magnífica combinación de novela histórica y realismo mágico.

Comienza con una cita de Walter Benjamin: "El Mesías viene no sólo como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo. Sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que *ni siquiera los muertos* [el subrayado es mío] estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y ese enemigo no ha dejado de vencer"[93], seguida de una cita de Donald Trump, en la que este afirma que el mundo es un lugar feroz y despiadado en el que todas las personas tratan de hacerte daño y la única opción es defenderte.

Con estas citas deja explícita la intención del libro: mostrar, como deseaba Benjamin (cfr. *supra* 3.1.9: 120-121), los momentos de la historia en los que destella la injusticia para iluminar con ellos un presente en el que luchar contra ella.

Sigue luego un íncipit en náhuatl, lengua autóctona de México, donde se sitúa la acción de la novela, en el que se indica que la historia que se va a contar es la de "cómo Juan persigue a Juan, desde las inmediaciones de Puebla hasta la frontera con los Estados

[93] Parte final de la VI de las *Tesis sobre la Historia* (cfr. Benjamin, *Iluminaciones*: 310-311).

Unidos de América, en un viaje que se prolonga cuatrocientas setenta y cinco leguas castellanas y otros tantos años" (11).

La novela, narrada en presente en tercera persona en un lenguaje que inicialmente imita al del siglo XVI y va evolucionando según avanza la acción, está estructurada en XIII extensos capítulos (de entre trece y treintaisiete páginas, con una media de veintiocho); precedidos de sumarios al estilo de los que aparecen en obras de esa época, en los que se procede a sintetizar cada una de las secuencias (entre ocho y veinte, con una media de doce) en que se divide el capítulo en una única frase o epígrafe. Efectúo a continuación un resumen siguiendo esa misma pauta, aunque utilizando frases más largas para intentar recoger no solo su contenido sino también su atmósfera.

7.2.4.2. Resumen.

I. (13-40): En la corte del visorrey [antigua palabra para virrey] del Virreinato de Nueva España, en época de Carlos I [según se deduce de la efigie del rey Carlos que aparece en una moneda utilizada en este capítulo y se corrobora explícitamente en el III, porque podría tratarse de otro Carlos], se plantean enviar a un hombre en busca de otro al que debe prender y el elegido es el exsoldado Juan de Toñanes. Dos escribanos le localizan en la humilde taberna que ahora regenta y le ofrecen la misión, extraoficial y bien pagada. Cuando se van, bebe recordando su mísera vida y el dolor por los apresamientos y muertes que tuvo que llevar a cabo. Piensa luego en su mujer india con la que ha encontrado algo parecido a la felicidad aunque no se atreve a reconocerlo; y, por la mañana, esperanzado por la posibilidad de ofrecerle una vida mejor, decide aceptar. Los escribanos apenas le dan detalles del indio Juan y de los lugares en que podrían

informarle de su paradero; diciéndole que quieren que lo traiga esposado o solo su cabeza pero, en cualquier caso, con el libro que lleva consigo. Se entrena en el granero tratando de recuperar la habilidad con la espada y, ayudado por su mujer, se sube al caballo que le han facilitado y se pone en camino. Mientras se aleja, siente sobre sí la mirada de su esposa, que lo mira:

> como se miran las cosas terribles que han sucedido y las más terribles aún que están por suceder; unos ojos de los que se ha evaporado toda voluntad y toda belleza, que han visto el horror y están llenos de él y son por tanto insoportables de mirar, o que tal vez han visto el horror y por eso mismo están vacíos y ese vacío es aún más insoportable. Ojos que ya no reflejan nada, que son lo que queda de la compasión cuando se le borra la fe; la libertad cuando se le resta la justicia; la voluntad cuando carece de manos y voz. La esperanza menos la esperanza (40).

II. (41-61): Mientras cabalga advierte los cambios que ha habido en el país, sintiendo que no pertenece a él pero tampoco a su lugar de origen y observando cómo en todas partes se cumple una misma ley: unos pocos hombres mandan y muchos obedecen y todo tiene dueño. Intenta convencerse de que en dos semanas habrá cumplido la misión. Cuando llega al monasterio que estaba buscando halla solo a un anciano que reza en las ruinas por los indios muertos por la peste, el cual se ofrece a informarle sobre el indio Juan. Le cuenta que le conoció al comienzo de la andadura de la Orden a que pertenece, la cual se asentó en el lugar asimilándose a la pobreza de los indios y tratando de comunicarse con ellos, cosa difícil por el desconocimiento de su lengua y que un fraile trataba de subsanar quemando gatos en un horno para representar el infierno. Aprendieron el náhuatl hablando con los niños, a los que luego enseñaron la doctrina y entre estos destacó Juan, que en breve tiempo aprendió latín y castellano, les hizo de traductor y él mismo predicó a los indios. Cuando los frailes decidieron quemar las imágenes de los dioses locales y los indígenas se resistieron, fueron los niños, capitaneados por Juan, los que denunciaron a sus propios padres, que fueron despojados de sus ídolos y azotados, salvo el de Juan que se ahorcó, sin que este mostrase pesar. Le enseña entonces un mural en el que el niño Juan aparece representado como Jesús entre los doctores. Cuando ya

está a punto de irse, el fraile le comenta que sabe que está buscándole para prenderle por cosas que se dice ha hecho y que a él le cuesta creer. Esa noche tiene una pesadilla en la que ve al niño Juan cubierto de vendas y con mirada febril entrando en su taberna y yendo a tocar a su esposa; pero es a él a quien toca y entonces se despierta.

III. (63-97): Cabalga por tierras desoladas por la peste que está acabando con los indios, escuchando contradictorias opiniones sobre la causa de la epidemia y preguntándose porqué aceptó la misión, que quizá no fue por el oro, que a veces es "la excusa que ciertos hombres se ponen a sí mismos para satisfacer otros muchos deseos que tienen pero no saben nombrar" (65). Al atravesar el paraje donde tuvo lugar el sitio de Tenochtitlan recuerda a los hombres a los que tuvo que matar en combate y piensa en que ahora mira a los muertos por la peste como sus capitanes miraban a aquellos muertos, como si fuesen números. La ciudad le parece un tablero de ajedrez en cuyo centro, antes próspero mercado, hay un loco que clama contra la futilidad de la vida. En el colegio franciscano de Santa Cruz le reciben ansiosos deseando que disipe ante el visorrey las acusaciones que han recaído sobre ellos por haber enseñado a leer a los indios, entre los que estuvo Juan, ahora hereje. Le muestran el convento, la biblioteca, un aula en la que los alumnos, que recitan a Cicerón, le recuerdan su propia infancia y le impulsan a imaginarse la de Juan. El director del colegio, ahora ciego, se muestra indignado por la conducta del indio Juan, que ha extendido la sedición como hicieron los bárbaros en Roma tras haber absorbido su cultura. Le cuenta que ponía en cuestión las enseñanzas recibidas y el estado de las cosas y que tradujo a escondidas la Biblia, causa por la que tuvo que huir, y desde entonces predica nuevas doctrinas entre los indios chichimecas. En el sermón previo a la cena, compara a los indios con la serpiente de la fábula de Esopo que

muerde al granjero que la ha acogido[94] y Juan piensa que sin duda el indio Juan se rebelaba ante discursos como ese. A la noche sueña con un caracol que camina por el filo de una espada y tal vez es él o el indio Juan. Vuelto al camino, ve a una mujer enferma muriendo de sed en el desierto y en su mirada la mirada de su esposa, que tal vez a esta hora está también muriéndose [mirada que el narrador describe con las mismas palabras que al final del cap. I].

IV. (99-135): Decide continuar adelante, aunque duda del sentido de su misión, porque una vez comenzada tampoco tendría sentido abandonarla y tiene que justificar ante sí mismo haberse embarcado en ella. Conversando en una taberna, un médico comenta que los indios son de distinta naturaleza, dado que la peste solo les afecta a ellos; un encomendero y un cura asienten, contradiciendo al Papa que había dicho que eran hombres no bestias, y concluyen en que son débiles como mujeres o niños e incapaces de apartarse de las erróneas creencias de sus ancestros, hasta el punto de inmolarse a indicación de un brujo para no seguir trabajando en una encomienda. Vuelve a cabalgar, sintiendo un desarraigo como el que atribuye al indio Juan, y se ve invadido por la fiebre; mientras el caballo galopa cada vez más veloz y le parece que lo hace no sobre un mapa sino sobre las páginas de un calendario. Tras sufrir una caída es rescatado por unos hombres que pasaban, y el médico que le atiende es el mismo que estaba antes en la taberna, pero diez años más viejo; el cual no le reconoce y repite las palabras que dijo antes el cura sobre la excelencia del vino, elegido por Cristo para el milagro de Caná y para la comunión. Sueña con el indio Juan, que le llama a seguirle. Prosiguiendo su viaje

[94] Corresponde a la fábula de Esopo "El labrador y la culebra" (*Las fábulas de Esopo,* XX: 17), popularizada por Samaniego en el siglo XIX como "El hombre y la culebra" (*Fabulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*, II-VII: 52), de la que hay también una variante indígena, la fábula mestiza tlaxcalteca *El coyote y la serpiente* (cfr. Martínez, *El coyote y la serpiente: Fábula mestiza tlaxcalteca*, *"*Fábula tlaxcalteca *El coyote y la serpiente*").

llega a la población de Zacatecas, rica en minas de plata. El cura titular no está en la iglesia sino en una taberna, emborrachándose y anotando las blasfemias que oye proferir a los jugadores, y le dice que lleva demasiado tiempo esperando a que alguien prenda por fin al indio Juan, cosa que ya intentaron otros antes. Le cuenta que estuvo allí, trabajando en la mina y arengando a los obreros, hasta que los propietarios le echaron y entonces se internó en tierra de chichimecas donde, como supo después, los adoctrina como Padre cristiano; y se queja de que el inquisidor, un espantapájaros como antes ha dicho, solo se haya interesado por el indio Juan, pese a los muchos desmanes que él lleva denunciados. En la guarnición, el capitán le cede remiso doce hombres y pone en duda que el indio Juan pueda haber sobrevivido entre los chichimecas en un diálogo que repite, aunque cambiando los papeles, el que tuvo Juan con los escribanos en el capítulo I. [Repeticiones de intratratextos como esta son frecuentes a lo largo de la obra]. Cuando pide ver a los prisioneros chichimecas le llevan a un cerro donde los han crucificado y allí encuentra a un moribundo con una cruz tatuada en el pecho que le llama Padre.

V. (137-162): Se pone en camino con los doce hombres, que desearían haber nacido antes para haber tomado parte en la conquista del Nuevo Mundo, como si eso hubiera podido cambiar su suerte. Temiendo que los indios puedan arrancarles la cabellera por sorpresa evitan encender fuego. Les ofrece cinco escudos de oro, tres al soldado negro, para que continúen. Encuentran un poblado abandonado y en él una iglesia con una imagen artesanal de Cristo. Cabalgando siempre hacia el norte, sus hombres, hambrientos y ateridos de frío, añoran sus aldeas de Castilla y Juan sueña con que el indio Juan le quiere decir algo. Les ofrece más oro, pero llega un momento en que ya no quieren seguir, le encañonan y se lo quitan; él exige que lo repartan a partes iguales con el negro y lo hacen, aunque motejándole por ello de rebelde y comparándole con el hombre al que

está buscando. Continúa solo hacia el norte, con un caballo, un arcabuz, algunos víveres y las monedas que le han dado del reparto. Duerme en una cueva en la que hay pinturas rupestres, pensando que Juan, con el que cada vez se siente más identificado, también debió estar allí. Harto de pasar frío enciende una hoguera y ve con horror que ha atraído a los indios; pero estos no le atacan, sino que vienen en procesión y se postran ante él llamándole Padre.

VI. (163-191): En el poblado le obsequian con comida y bebida y trata de comunicarse con ellos. Dentro de una choza le muestran un Cristo vestido con ropas que fueron del indio Juan y le invitan a ponérselas, lo que hace. Sentado en un sitial, trata de conseguir que le digan dónde encontrarlo. Entonces llega otro blanco, con ascendiente sobre ellos, que se apresura a pedirle papel y le explica que el Padre Juan cristianizó a aquellos indios y le convenció a él mismo, Diego de Daga, que había venido a prenderlo, para que se quedase allí. Le cuenta que de bravucón y pendenciero pasó a ser gustosamente discípulo y cuando el Padre decidió marcharse a continuar su evangelización le dejó el encargo de atender a aquellos indios. Juan contempla admirado la vida de la aldea, cuyos habitantes se muestran laboriosos y felices. Un indio mira asombrado al caballo en que vino Juan y, preguntado por él, comenta que pensaba que los caballos, de los que sabe por la caída de San Pablo, eran pájaros. Diego se pone a dibujar ansiosamente en las hojas de papel que le dio y le muestra la biblia del indio Juan, llena con otros dibujos que ha hecho él en los que se ve a los indios realizando las tareas de la aldea, a otros indios martirizados y el retrato del Padre Juan. Oyendo un ruido extraño, descubre un redil donde se arraciman indios mutilados por no haber querido someterse al dictado de Diego, y este defiende su actuación ante Juan citándole una retahíla de citas de la biblia. Esa noche Juan sale al galope del poblado, tras haber

intentado liberar a los cautivos, que aterrados han preferido continuar en su encierro. Antes ha visto ante la empalizada a una mujer con la mirada terrible descrita en el capítulo I.

VII. (193-231): Mientras cabalga no puede quitarse de la cabeza a los cautivos, preguntándose si la idea fue de Juan o de Diego, su seguidor. Mira la biblia del Padre y piensa en la promesa de construir un mundo mejor que este había formulado al marcharse. Recuerda lo que le dijo Diego que creen los indios sobre el tiempo: que es algo que se camina y que "el pasado es algo que se aleja y el futuro algo que se acerca y el presente algo que se intenta agarrar con las manos. Tierra y polvo y cielo: eso es todo cuanto existe" (195), y piensa que en su viaje ha recorrido no tiempo sino lugares, un malpaís que no se acaba nunca. Su caballo muere de agotamiento y, rendido por la sed, se acurruca leyendo frases de la biblia de Juan; entre otras: "no tenemos aquí ciudad permanente, sino que buscamos lo que está por venir" (199), y lo ve en sueños hablándole con una lengua que es una espada de doble filo. Oye pasos y relinchos. Rescatado por dos pastores que trabajan para un hacendado, se extraña de no saber discernir por sus rasgos, sombreros y manera de hablar si son españoles o indios. Tampoco ellos tienen claro si es o no un gachupín y se extrañan cuando, para no decir directamente que está buscando al indio Juan, les pregunta por las Siete Ciudades, diciéndole que son una antigua leyenda, pero que deducen que se referirá a las Trece Colonias, lugar próspero del norte, poblado por ingleses; también les extraña su ropa, más propia de un religioso que de un soldado. Cuando se decide a preguntarles si son indios le dicen que no pueden saberlo con certeza y le dan una extensa explicación sobre la mezcla de razas. La ciudad a la que ha llegado le asombra; es, tal vez, el mundo con el que soñaba el Padre, con hombres y mujeres de rasgos mezclados vestidos con ropas elegantes; una mujer le da una limosna, que es la

única que le sirve cuando quiere comprarse ropa: una moneda con la efigie de Carlos III [han pasado por tanto dos siglos]. Cuando muestra la foto del indio Juan, que creen es su criado, nadie le da razón de él hasta que un mendigo le dice que al Padrecito se lo llevaron a un calabozo. Pregunta en la cárcel, cuyo director se muestra desbordado por el exceso de presos y deseoso de que se lleve al menos a uno. La recorre inútilmente, hasta que unos presos se ofrecen a ayudarle por nada. Le enseñan la que fue su celda y le comentan que fue liberado tras estar allí un tiempo por mendigo, loco y revoltoso, pues clamaba por la igualdad entre los hombres, la abolición de la monarquía absoluta, contra la esclavitud y en favor de la ciencia, la técnica y la razón, mirando al futuro como si fueran las páginas de un libro ya escrito y propugnando echar a los conquistadores españoles para crear una nación; aunque también decía que tendría que irse al desierto porque los hombre no estaban preparados para escucharle. Al atravesar los pasillos de las mujeres ve la mirada terrible [que describe con las palabras del capítulo I] de una de ellas e intenta comprar su liberación, pero la mujer se escabulle.

VIII. (231-261): Tras abastecerse de ropa y provisiones y pagar la posada solo le quedan cinco monedas, insuficientes para comprar un caballo, por lo que se pone en camino a pie, tras haber preguntado sin éxito en el almacén, la sastrería y la posada si reconocían el retrato, para ellos el de un mendigo sin rostro. No se detiene porque siente que debe seguir recorriendo la ruta del Padre, al igual que continúa leyendo fragmentos de su biblia. En el camino le recoge una carreta guiada por un niño mercader. Desde ella, durante una tormenta interminable, ve desfilar parte de la historia de México: soldados transportando una cabeza cortada, que podría ser la del Padrecito, combates por la independencia, gritos de "Muera la tiranía", una gallina transformándose en águila y la voz del cochero que, repentinamente profunda, le dice que es el comienzo, no el final. Al

parar ve que el cochero es ya un viejo, que emprende el regreso nada más dejarle en tierra, alegando que está harto de competir con los gringos, cuyas diligencias viajan más deprisa y más barato, pues "contra los vecinos del norte, dice, contra los dólares, contra los números, contra la realidad, uno no puede hacer nada" (239). En una plaza desierta y asolada por el calor ve ondear una bandera en cuyo centro hay un águila rampante sobre un nopal, y unos niños le aclaran que es la bandera de México, "una tierra infinita, una tierra que solo parece acabar en los mapas" (241); lo que le recuerda las promesas del Padrecito: liberar a su pueblo de la ignorancia, de las cadenas de la esclavitud y de las cadenas de la metrópoli; pero cuando les enseña el retrato exclaman con reverencia que es el del Patrón y, creyéndole uno de sus cobradores o capataces, le ofrecen obsequiosos mesa y techo. Cuando reanuda su búsqueda, nadie puede orientarle sobre donde hallarle, dada la inmensa extensión de su hacienda, y Juan piensa, al alejarse, que "El pueblo también es el Patrón, sus habitantes son las manos encallecidas del Patrón, los zapatos manchado de fango del Patrón. También ellos pertenecen a la tierra, como mojones que nacen y mueren hincados al mismo suelo" (245), y que solo el perro, que echa a correr tras él, es libre, porque vive en el centro de su soledad de mendigo. Caminando, se le vuelven a hacer presentes las leyes universales que ya constató en el tramo inicial del viaje: que todas las cosas tienen propietario y aún las sobras de esas cosas hay que reunirlas con esfuerzo; sorprendido ve surgir un tren, y llega ante una fábrica, cuyas cadenas de montaje le recuerdan las de los indios que trabajaban en la misión de Diego; pero en ninguna parte puede localizar al Patrón, que siempre acaba de marcharse o no quiere recibirle; entretanto lee fragmentos de su biblia; entre otros "a todo aquel que tiene se le dará y le sobrará pero al que no tiene, aun lo que tiene se le quitará" (249). Cuando al fin consigue entrevistarse con el Patrón de una fábrica, este le dice que él no es el Patrón, que el Patrón, como Juan ahora, es alguien que nunca se ha rendido y que pasó de tener

solo sus manos trabajando en una fábrica de algodón a poseer un dominio sin límites. De camino a aquella fábrica, donde espera poder hallarle, traba conversación con un muchacho, que le cuenta que su familia fue expropiada de sus tierras por el Patrón y que ahora se dirige a rogarle trabajo, y se les van uniendo hombres y mujeres, que acaban siendo miles y que arengados por un Compadre gritan "¡Tierra y libertad!" y luego "¡Armas y pan!", y ante la fábrica, que es como una hoguera en torno a la cual gravitan las polillas, que a veces vuelan demasiado cerca del fuego (259), se desencadena un tiroteo entre las tropas federales y el pueblo; refriega en la que el Patrón resulta linchado y la fábrica arde ante los ojos de la multitud, que se mira aterrada, conscientes nuevamente de ser "otra vez hombres singulares y siervos" (261).

IX. (263-286): Comprueba que el ajusticiado no es el Patrón, aunque sea el patrón, y cuando les muestra el retrato todos exclaman que es el del Compadre, el cual "no tiene otra madre que la tierra ni otro padre que el sudor. Su nombre es el nombre de todos" (268) y "lidera la revolución desde siempre, desde mucho antes de que la revolución empezara. Puede que mucho antes de que el propio Compadre naciera" (*ibíd.*). Pero el sueño de la revolución, piensa Juan, se precipita ciego hacia el futuro, como un carruaje sin guía y hasta sin caballos, y más allá de las víctimas no hay nada, salvo el propio cadáver de la revolución. Va encontrando grupos de hombres en torno a hogueras, unas veces a favor de los campesinos, otras de los federales, comprobando que el camino de la revolución es como remontar un río a contracorriente, un río que a veces se separa "en bifurcaciones llenas de rabia y espuma y entonces la necesidad de decidir qué cauce es el correcto" (272), lo que da pie a linchamientos entre los propios sublevados; situación a la que encuentra justificación, como otras veces, en los versículos de la biblia. Siempre un par de semanas por detrás del Compadre, oye que hizo fusilar a una imagen de Cristo

acusándolo de estar con los caciques. Nuevos grupos de hombres en torno a hogueras, unos villistas, otros carrancista (cfr. *Atlas histórico mundial, II*: 99, 193). En una iglesia quemada, en la que el Compadre había dicho que "Dios no existía, que no era más que un sueño soñado por los ricos para alimentar las pesadillas de los pobres" (278), encuentra los cadáveres fusilados de tres sacerdotes, colgados con letreros en los que se dice que amaron respectivamente al diablo más que a la Iglesia, a la Iglesia más que a Cristo y a Cristo más que a los hombres. Ante un entierro que parece ser el del Compadre reflexiona con citas de la biblia sobre la necesidad de morir para dar fruto, pero resuelve que no puede ser aquel a quien busca, aunque lo reconocen en el retrato. Dicen que lo descabalgó su propio caballo y Juan piensa que "El Compadre era el caballo que el jinete de la revolución dejó de saber montar" (281). Tras enterrarle en silencio todos se han ido, incluida su viudita, y Juan, para seguir buscándolo, toma el caballo abandonado del muerto; mientras se va oye cantar corridos en cuyas letras intuye "historias sobre hombres y mujeres que mueren para que la verdad de su canción les sobreviva" (286).

X. (287-310): Recorre muchos pueblos en busca del Compadre y en todas partes le han enterrado pero siguen gritando vivas a la revolución y mueras al latifundio mientras continúan trabajando a pleno sol; hasta que un día decide volver donde el primer Compadre muerto y aposentarse en casa de su viudita, que le recibe como si fuera él, y en sus ojos ve la terrible mirada de desesperación que antes notó en otras mujeres. Trabaja en el huerto y es invitado a la taberna. Pero no se quita de la cabeza al Compadre. Insiste en preguntarle a ella detalles de su vida en común, y así sabe que una veces cogía como un soldado (primero con ansia y luego como un niño) y otras como un cura (demasiado suavemente), y que para tomarla como mujer mató de un tiro a su padre; pero que él, en cambio, le dice ella, es bueno, que no es de los que disparan sino de los que acogen las

balas. Esperanzado por la promesa del Gobierno de repartir tierras a la población, imagina un futuro para ellos con las mismas palabras que lo soñó en el capítulo I. Llega el reparto, pero solo les ofrecen parcelas de desierto y muchos hombres, desengañados, toman el camino del norte, de donde algunos han vuelto felices por la riqueza encontrada. Juan, que sueña con el Compadre crucificado, decide irse también al norte y lee pasajes de la biblia en los que encuentra una incitación a marcharse. Un ciego, que le reconoce en el camino, le dice que el Compadre no está muerto, que él lo ha visto con sus ojos de ciego.

XI. (311-340): En la estación, el tren no se detiene pero consigue subirse en marcha animado por hombres y mujeres que viajan en su techo y tienen una apariencia extraña, pues visten camisetas con letreros y llevan tatuajes, y que le dicen que van a los Estados Unidos, al norte, en ese tren al que llaman la Bestia porque es como una serpiente insaciable que ha destrozado los cuerpos de muchos que perecieron bajo sus ruedas al intentar subirse. Mientras observa a la gente que viaja en la cubierta, lee citas de la biblia sobre la sumisión de los siervos. Un hombre le dice que qué bien le quedó el retrato, pensando que es el de él, y Juan piensa que los rasgos efectivamente se le asemejan. Durante la noche, en medio del traqueteo del tren y el silbido del viento, oye el murmullo de conversaciones en las que los migrantes recuerdan sus lugares de origen y la vida que dejaron atrás, y "sus recuerdos parecen cosas sólidas, reales, contra las que podrían recostarse para dormir" (322). Ha oído muchas palabras que no conoce, como: televisión, narco, pollero. Antes de llegar a la estación saltan del tren. Por la vía un muchacho conduce a cinco mujeres que le siguen dócilmente, y Juan piensa que quizá es un pollero, alguien que las ampara bajo su ala. La ciudad, erizada de antenas y cruzada por veloces automóviles en todas direcciones, le parece un revoltijo de cemento y chatarra en el que se siente interpelado por anuncios gigantescos que no comprende; pero entonces le aborda

un hombre que dice le estaba esperando para llevarle con el Padrote. En su rostro ve Juan "las muchas muertes del Padre, sus muchos rostros, sus infinitas señales y huellas, sembradas en el camino como mudas de serpiente. Ve el calabozo del Padrecito. Ve la fábrica en llamas del Patrón. La tumba del Compadre. Se ve a sí mismo" (325). Él le dice que se llama Navaja y que se extraña de que se llame Juan, igual que el Padrote, del que cree que es hermano. Le cuenta su historia: que antes se llamaba Diego, que le debe todo al Padrote, el cual le mostró un dólar diciéndole que era un pasaporte por tratarse del primero que ganó al otro lado de la frontera y que multiplicó con las tres C: Consciencia, Convicción y Coraje; enumerándole luego más triadas de actitudes para convencerle de que dejase de lavar coches y le ayudara en su trabajo de proxeneta, al que había llegado tras desengañarse del comunismo y de la revolución y considerar que el mundo es un lugar terrible, describiéndolo con las palabras de Trump que figuran como cita al comienzo del libro. Luego Navaja le habla de las muchachas asesinadas a cientos en el desierto, cual víctimas de un sacrificio azteca. Dice que un día el Padrote decidió cruzar la frontera y le dejó heredero del negocio de prostitución y el encargo de ayudar a Juan, que algún día llegaría buscándolo, a que la cruzase también, pues allí posee hoteles e inversiones en valores; cosa extraña, le dice Navaja lo de los valores, que equivalen a hacer dinero con la pura imaginación, pero que él respeta porque sabe adaptarse. Atraviesan en coche la ciudad y Juan compara las casas de zinc y hojalata con las de madera y adobe de los pueblos que ha recorrido durante su viaje, preguntándose cuáles son peores, mientras cae la noche, poblada de sombras ominosas, y finalmente llegan a un edificio rotulado *Calipso*.

XII. (341-363): El bar del prostíbulo, en el que en una oscuridad interrumpida por flashes bailan mujeres agarradas a unas barras al ritmo de canciones machistas, le parece

"una caverna sacudida por el temblor de un fuego ceremonial y danzas tribales" (342), y piensa que si hubiera entrado allí a caballo exhortándoles a escapar, como hizo en la misión de Diego, no habrían osado moverse de allí, vencidas, como aquellos indios entonces, por la fatalidad y el terror a algo peor. En su cuarto, vuelve a leer pasajes subrayados de la biblia de Juan y aparece en su sueño una pirámide de mujeres muertas, semejante a una pirámide azteca [y a las que aparecen en su novela *Kanada*], sobre la que se sienta el Padrote. Llaman a la puerta y es una muchachita que le han enviado como regalo. Mientras beben tequila, ella le cuenta que llegó a esa ciudad, El Paso, impulsada, como antes lo hicieron sus familiares, por el anhelo de cruzar la frontera, pero que no traía bastante dinero y una amiga de su cuñada la ayudó a encontrar trabajo en una maquila, donde oyó hablar de otras muchachas que se ganaban la vida como prostitutas y que a menudo morían asesinadas. Pero un día fue su amiga la que desapareció por no haber podido entrar a tiempo en la maquila y más tarde apareció asesinada, y a ella le dieron un dinero por ser la persona más allegada a la difunta, con el que compró el pasaje a Estados Unidos. Pero fue engañada por el pollero, que en pleno desierto abandonó a las treinta mujeres que conducía ante un árbol engalanado con bragas ensangrentadas, dejándolas en manos de cinco forajidos que las violaron y robaron antes de ayudarlas a cruzar. Ella quedó tendida en el desierto sin poder moverse, a causa de la furia con que la habían penetrado al verla tan joven y bonita. Fue recogida por una camioneta, precariamente curada y contratada por el Padrote para trabajar en el bar *Calipso*. Pero no se siente una víctima, pues considera que víctimas son los y las que han muerto en el camino o son explotados sin otra alternativa. Cuando se desnuda, Juan le dice que no va a penetrarla y, ante su desconcierto, le habla de la fidelidad a otra mujer que le espera, aunque se dice a sí mismo que no sabe si piensa en su esposa, o en la viudita, o en la india que miraba horrorizada la empalizada donde estaban encerrados los indios en la misión de Diego.

Ella le acaricia la cara, diciéndole que no se parece a su hermano tanto como creía; y, cuando ya se ha ido, él recuerda la mirada del capítulo I, ahora en la cara de una mujer que muere en el desierto, como a punto estuvo de morir esta muchacha ahora atrapada en la red de prostitución.

XIII. (365-401): El muro es una valla de planchas de metal, que Juan atraviesa por una tubería de aguas fecales. Luego deberá recorrer un tramo de tierra de nadie y alcanzar el otro lado a través de otra tubería. Mientras espera a la noche sueña con el Padrote, que elegantemente vestido le llama sentado en un estrado que se alza sobre miles de hombres. Una vez al otro lado, se adentra en el desierto durante días guiándose por una brújula y, agotado y sediento, lee versículos de la biblia de Juan. Ve a lo lejos una carretera que es como una cicatriz en la tierra, y llega a una gasolinera con una cantina, en la que le exigen pagar si quiere agua. Afortunadamente lleva dinero. Allí bebe *cocacola* y come hamburguesas sin saber qué son y mira asombrado una pantalla en la que todos están concentrados. En la televisión aparece el Padre, ahora en la imagen de Trump, y una camarera le traduce sus palabras: está narrando la fábula de la serpiente que muerde a su salvador, identificándola con los migrantes, con la frontera, con México. La camarera le mira con la mirada terrible del capítulo I. Vomita cuanto ha comido y duerme en el suelo a la puerta de la cantina. Cuando despierta de un sueño en el que se ha visto caminando hacia una casa iluminada, ve que le han dejado una limosna. Un muchacho está haciendo autostop y él se le une, pero no sube al coche que ha parado, sino que retrocede hacia el sur, hasta que desde una camioneta una mujer que lleva gafas negras y una camiseta con el dibujo de un mexicano le pregunta a dónde va y le conmina a que suba. Ella conduce hacia el norte y atraviesan muchos pueblos, algunos de los cuales conservan en sus

nombres las huellas del pasado, y se adentra luego en la Jornada del Muerto[95], una zona desértica en la que tuvo lugar el ensayo de la bomba atómica. Pero a medida que avanzan son conscientes de los matojos de vida que florecen allí a pesar de todo y vislumbran una casa en el horizonte. Entonces ve que la mirada de la mujer ha cambiado: ya no es aquella mirada terrible de quien no podía escapar a ninguna parte, sino que al horror une la esperanza, la convicción de no querer volver atrás y la promesa de seguir adelante pero no a cualquier precio. En la puerta de la casa les espera un ser humano, un hermano futuro, que a medida que se acercan se va concretando en la abstracción del desierto, y es en ese momento cuando, al fin, el coche se detiene.

7.2.4.3. Estructura.

Perdóneseme lo extenso del resumen, pero tratándose de una novela tan densa no veía otra forma de dar cuenta fiel de su contenido para poder después analizarlo adecuadamente.

Como puede observarse, traza un arco espacial que va desde el sur de México hasta un poco más al norte de la frontera con los Estados Unidos de América, pero durante su recorrido temporal se producen tres enormes saltos en el tiempo, puesto que se inicia en el siglo XVI, recién terminada la conquista española; pero en el capítulo 7.º pasa, tras una galopada furiosa, al XVIII, el periodo de esplendor del Virreinato de Nueva España; en el 8.º, durante un tormentoso trayecto en carreta en el que va atravesando el tiempo a la vez que el espacio, desemboca en los comienzos del siglo XX; y en el 11.º, mientras

[95] El autor me comentó en una conversación que tuve con él cuando aún estaba escribiendo la novela que estaba sopesando llamarla *La Jornada del Muerto*, el lugar de muerte donde encuentran la vida en el que concluye, aunque el título finalmente elegido, *Ni siquiera los muertos*, procedente de la cita de Benjamin con que comienza, le resultaba igualmente atrayente y le costaba decidirse entre ambas opciones.

espera en una estación de tren desierta, llega un tren del siglo XXI que le traslada hasta el momento actual.

La trama nos presenta, pues, un viaje en el espacio que es simultáneamente un viaje en el tiempo, a lo largo del cual el personaje por medio del cual discurre el hilo de la narración, Juan de Toñanes, es coprotagonista pero sobre todo testigo de cuanto acontece, siendo el otro coprotagonista el pueblo de México, encarnado en las sucesivas transformaciones del indio Juan; hasta que progresivamente ambas personas ficcionales se funden en un único Juan, pues Toñanes es ya tan mexicano como el indio al que comenzó persiguiendo.

La narración, como antes comentaba, es en tercera persona; pero está constantemente enfocada en un personaje, describiendo sus acciones a la vez que deja traslucir sus pensamientos, pues el estilo indirecto se combina con el directo pero sobre todo con el indirecto casi oblicuo[96], en el que, pese a mantenerse las marcas sintácticas del nivel de la enunciación, los pensamientos que se manifiestan por parte del narrador heterodiegético no son los del autor implícito sino los del personaje, pues a partir del momento en que Juan de Toñanes hace su aparición a mitad del capítulo primero el narrador se solapa con él.

Es la misma manera de narrar que utiliza García Márquez en obras como *Cien años de soledad* o *Crónica de una muerte anunciada*, en las que el autor implícito queda eclipsado por los personajes (cfr. Reyes, *Polifonía textual*: 214-229).

[96] Para Graciela Reyes (*Polifonía textual*: 195-206) *oratio quasi obliqua* y para Antonio Garrido Domínguez (*El texto narrativo*: 275-277) *discurso cuasi indirecto*.

Por otra parte, la recurrente aparición de citas de la biblia, que van apuntalando el discurso de la dominación en los oprimidos, y de otras frases y párrafos que se repiten, constituye un buen ejemplo de lo que Bajtín (cfr. *supra* 2.2.2) señala a propósito de las voces que resuenan en otras como mundos subyacentes que configuran polifónicamente los discursos.

Desde un punto de vista intensional (cfr. *supra* 4.2), estas reiteraciones de voces internas, que originan un interesante juego de intertextos funcionando a su vez como intratextos, y otras como las del párrafo en que se describe la mirada terrible de la mujer, dan lugar a un ritmo repetitivo que hace resaltar la permanencia de los factores de opresión, configurando una jaula metafórica como la que señalaba Roger Bartra (*La jaula de la melancolía*) que encierra al pueblo mexicano, y que en un momento del relato se materializa cuando yendo en la carreta una gallina lucha contra los barrotes hasta convertirse en un águila.

7.2.4.4. Clímax.

Intensionalmente es de una gran originalidad en cuanto a la relación que se establece entre los ejes (cfr. *supra* 4.2: 135-136), pues no hay un juego entre el eje espacial y el temporal, sino entre dos ejes temporales; dado que no se da una intrusión del tiempo en el espacio, que se mantiene uniforme en su recorrido, sino del tiempo en el tiempo. Los momentos de clímax en que estas intrusiones se producen son subrayados con vibrantes metáforas: los caballos al galope, el tren de vapor, el tren eléctrico *la bestia*.

El clímax principal se produce cuando, al final de la novela, cesa la aceleración del tiempo y se funden los dos ejes temporales.

7.2.4.5. Paradigmas temporales.

Respecto al tiempo, en la macroestructura extensional encontramos una concepción lineal en la que una de las personas ficcionales con una dote alética diferente (cfr. *supra* 2.1.3.1) se mueve a distinta velocidad que las otras, de manera que puede abarcar en una vida las de sucesivas generaciones, condensándolas en un prototipo que reúne las características adquiridas por el pueblo mexicano a lo largo de su historia; epopeya que por analogía puede compararse a la de otros pueblos impulsados a la emigración, constituyendo por tanto un símbolo no solo del hombre y la mujer mexicanos sino también de todos los migrantes. Otro símbolo, dentro de este, es el de la mujer desesperada, cristalizada en una mirada pasiva, que sin embargo al final es la que, con la decisión de avanzar pero no a cualquier precio, toma la iniciativa que permite romper el fatalismo acumulado y vislumbrar una salida del túnel.

La concepción del tiempo que presenta -lineal y con flecha del tiempo ascendente- no es novedosa y se corresponde sin disonancias con el modelo estándar de la relatividad general (cfr. *supra* 3.2: 123-124). Pero los viajes en el tiempo que realiza el personaje no son posibles a día de hoy en el mundo real, aunque desde el punto de vista de las teorías cuánticas pudieran serlo quizá en un futuro (cfr. *supra* 3.2: 124-127). En cualquier caso, la narración no da ninguna explicación cienciaficcional que pudiera justificarlos, como por ejemplo la desconfiguración y reconfiguración cuántica mencionada por Kaku (cfr. *supra* 4.3: 141), por lo que solo pueden ser enfrentados por el personaje como fantásticos

o como maravillosos, según sea el grado de aceptación con que los perciba, aceptación que en este caso como ahora comentaré es plena. En cuanto viajes en el tiempo, cabría encuadrarlos en el tipo 1.º -simple medio para la trama- de la clasificación de Wittenberg (cfr. *supra* 4.3: 141-143) y en el 1.º -aquellos que muestran lo real en cuanto brecha de lo cotidiano- de la clasificación lacaniana que hace Fernández Gonzalo (cfr. *supra* 4.3: 143).

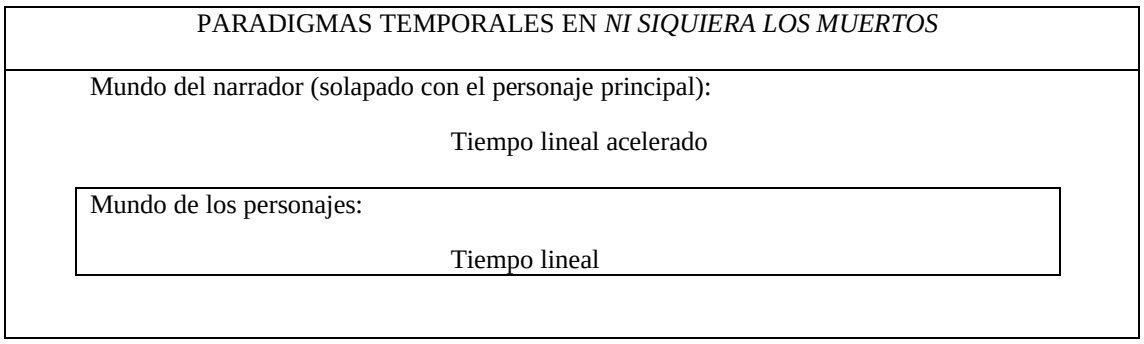

Figura 29

7.2.4.6. Mundos ficcionales.

Esta configuración temporal, en la que un personaje transita el tiempo a distinta velocidad de los demás, pero sin angustiarse por ello, nos permite encuadrar la novela como maravillosa (cfr. *supra* 2.3.3: 61-62); en la variante del realismo mágico (cfr. *supra* 2.3.7: 72), que combina un escenario cotidiano con la existencia de rupturas lógicas aceptadas; pues las restricciones de su macroestructura se corresponden en todos los aspectos con las del mundo real salvo por esta particularidad en la dote alética de una de las personas ficcionales, la cual se sorprende ante los cambios inesperados que percibe pero con calma y curiosidad, sin experimentar alarma. Se trata, por otra parte, de una novela histórica, dados los nombres de personajes y acontecimientos reales que aparecen

puntuando el relato, cuya presencia pone claramente de manifiesto que la enciclopedia del mundo ficcional se encuadra dentro de la del mundo real. Desde un punto de vista genérico nos encontramos pues ante una novela histórica maravillosa.

Es de resaltar también la existencia de un dominio oculto subyacente en la enciclopedia ficcional del que se van dando indicios en el mundo mental del narrador, común en este aspecto al de las otras personas ficcionales, a medida que se le revela mediante los reiterados intertextos de citas de la biblia y de otras voces que dibujan el contorno de una ideología dominante opresora.

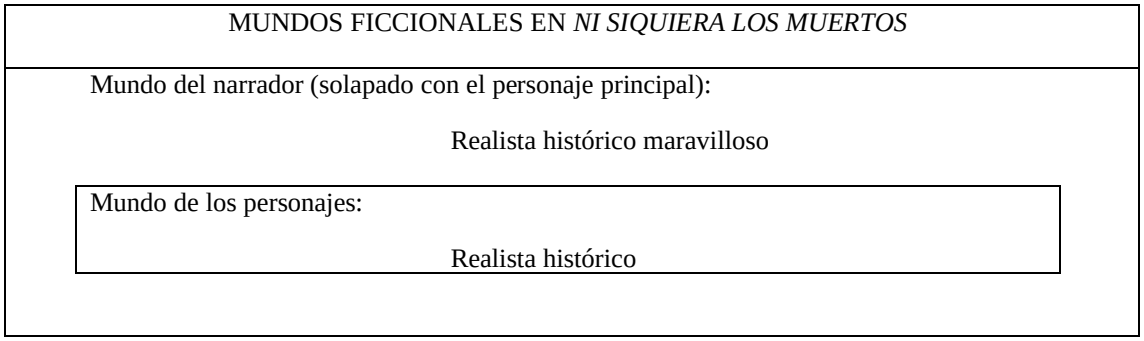

Figura 30

En lo que respecta a la densidad de la textura (cfr. *supra* 2.2.1), dado que los huecos que se producen a causa de las elipsis pueden llenarse cumplidamente con el conocimiento implícito que proporciona una enciclopedia del mundo ficcional coincidente en casi todos sus puntos con la del mundo real, cabe considerarla como una obra de tipo 3.3.

7.2.4.7. Conclusión.

Así pues, Juan Gómez Bárcena en esta novela, que inicialmente se presenta como una historia sencilla con una trama lineal, consigue mediante la sincronización de diferentes tiempos en un único personaje pintar un fresco vivo de la historia de México, así como darnos dos poderosos símbolos: el del migrante, encarnado en un mexicano o mexicana intemporal, y el de la persona explotada, presente en la mirada de profunda desesperación de una mujer cuya opresión es constante; poniendo de este modo ante el lector un espejo de la realidad como el que deseaba Auerbach (cfr. *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*), y removiendo las conciencias con la recuperación y aplicación al presente de aquellos momentos álgidos del pasado cuyas condiciones de gestación se revelan idénticas a las actuales, según proponía Benjamin (cfr. *supra* 3.1.9: 120-121) y el autor recogía, como propósito o como reto, en la cita inicial del libro.

CONCLUSIONES

8. Conclusiones y perspectivas de futuro.

8.1. Conclusiones

> "Los lectores tienen una invitación permanente para visitar o hacer uso de la inmensa biblioteca donde se conservan los reinos imaginarios".
>
> (Lubomír Doležel, Heterocósmica: 54)

En la primera parte de este trabajo he procedido a dar una panorámica de la Semántica Ficcional de Lubomír Doležel, una teoría que en mi opinión merece ocupar un lugar destacado tanto en su aspecto especulativo como a la hora de su aplicación al análisis literario.

He comenzado por examinar la ontología de los mundos ficcionales propuestos en el modelo de Doležel, viendo que son construcciones semióticas que se estipulan como mundos posibles que hallan su referencia en sí mismos. Están estructurados en macroestructuras y microestructuras, observables desde dos ámbitos: el extensional, referente a la configuración del contenido, y el intensional, dedicado a la configuración de la forma. La macroestructura extensional abarca la enciclopedia de los elementos posibles en ese mundo y las restricciones que lo rigen, en cuatro modalidades: alética, es decir lo que es posible, imposible o necesario; deóntica, o sea lo que está permitido, prohibido o es obligatorio; axiológica, es decir lo que es bueno, malo o indiferente; y epistémica, o sea lo que se conoce, lo que no se conoce y lo que se da por supuesto. Estas restricciones pueden aplicarse a todo el mundo ficcional, en cuyo caso se llaman codexales, o solo a una parte o dominio de él o bien estar referidas únicamente a una persona o grupo de personas, constituyendo su dote alética, deóntica, axiológica o epistémica. Las microestructuras extensionales son los componentes concretos de ese

mundo: las personas, objetos, acciones, estados, sucesos… que constituyen la historia que se narra. La macroestructura intensional es el texto en que se encarna el mundo ficcional; y las microestructuras intensionales la forma en que ese texto está configurado, abarcando tanto la autentificación del narrador, esto es su grado de credibilidad, como la designación o descripción concreta de las personas ficcionales y la dinámica de los huecos en la densidad de la textura, es decir lo que está explícito, implícito o ausente y el orden y extensión de tales variaciones. En las relaciones entre textos pueden producirse trasvases de microestructuras extensionales o intensionales, en cuyos casos hay intertextualidad, o de la macroestructura extensional (trasvasar la intensional sería duplicar el texto), lo que constituye una transducción del mundo, que si es íntegra se considera una traducción y si no es completa, ya sea porque se omitan las microestructuras que contiene o parte de ellas, en el caso de la transposición, porque se añadan microestructuras, en el caso de la expansión, o porque se altere el diseño, en el caso del desplazamiento, una reescritura.

En un segundo apartado, apoyándome en las teorías de Doležel, Pavel, Ryan, Popeanga y Ávila, he propuesto una tipificación de los mundos ficcionales en función de su densidad textual conjugando en dos ejes su hermetismo o transparencia y otra, con ayuda de Doležel, Genette, Ryan y Bajtín, basada en su susceptibilidad de encastramiento, que se revelará después como un útil instrumento para el análisis de obras literarias al posibilitar el mapeado de los dominios y mundos subordinados contenidos en su mundo ficcional.

He efectuado luego una clasificación de los mundos ficcionales narrativos, basándome en su macroestructura extensional y en las características del narrador y de

las personas ficcionales, aportación teórica con la que pretendo completar y matizar las ya existentes y añadir las categorías liminar y enajenada, que luego utilizaré.

Después me he adentrado en el estudio de las concepciones del tiempo, escudriñando su evolución en diversas culturas y viendo varios de los planteamientos filosóficos con que se ha abordado la cuestión, hasta desembocar en el estimulante panorama que proporciona su visión desde el punto de vista de la Física, para terminar con una mirada sobre sus características en la época posmoderna.

A continuación he abordado el uso del tiempo en la narrativa, tanto desde el punto de vista intensional, donde he analizado recursos como el de la duración y la teoría del cruce de los ejes espacial y temporal propuesta por Popeanga, como desde el extensional, desde el que he considerado microestructuras recurrentes en la narrativa como el viaje en el tiempo y, someramente, macroestructuras como las propuestas por Borges o Cortázar.

Provista de todas estas herramientas, he pasado en la segunda parte al análisis de obras concretas de tres autores que ejemplifican la plasmación literaria de concepciones del tiempo representativas de nuestra época.

En Ursula K. Le Guin he encontrado mundos realistas y uno realista histórico, maravillosos, de ciencia ficción, utópicos, distópicos y uno fantástico. En ellos el tiempo tiene un lugar importante, por ejemplo por su distinta duración según los dominios o por la creación de *novum* como el *ansible*, un dispositivo para la transmisión instantánea de información, o el *churten*, que permite el viaje instantáneo de naves tripuladas y da ocasión en uno de los relatos a una paradoja temporal. He analizado por extenso los

mundos contenidos en *El torno de cielo* y *El nombre del mundo es bosque*; el primero de ciencia ficción y maravilloso, con dos dominios en uno de los cuales el tiempo puede reescribirse; el otro de ciencia ficción, con tres dominios: uno natural con tiempo lineal, otro maravilloso con tiempo cíclico y el central distópico en que se confrontan ambas concepciones con repercusión en el mundo interno de una de las personas ficcionales, que pasa de vivir según el paradigma cíclico a hacerlo bajo un paradigma en zigzag y luego en espiral.

En Kurt Vonnegut he hallado una panoplia de mundos ficcionales (realistas, realistas históricos, de ciencia ficción, maravillosos, fantásticos, enajenados, autoficcionales y metaficcionales) presentados con una entrañable mezcla de humor y ternura y transidos de preocupación por las condiciones sociales y medioambientales del mundo que se avecina y por una experiencia bélica traumática. De él he analizado *Cronomoto*, una novela auto y metaficcional de ciencia ficción, en la que el tiempo se reescribe de manera idéntica durante diez años, y su obra más difundida, *Matadero Cinco*, también de ciencia ficción, donde el tiempo se fragmenta y disloca, ocasionando una movilidad incontrolada de la persona ficcional entre diferentes momentos de su vida, sacudidos algunos de ellos por la experiencia traumática de la guerra, hasta que puede verlo como un bloque desde otro planeta y elegir a voluntad en qué fragmentos posarse, convirtiendo la angustia que le atenazaba en serenidad.

En Juan Gómez Bárcena he localizado una intensa preocupación por el tiempo; que es un elemento sustancial en prácticamente todas sus obras comenzando por la tergiversación de la memoria en *El héroe de Duranza*, siguiendo por una panorámica de tiempos diversos en los relatos de *Los que duermen* (de bloque, congelado, en palimpsesto,

lineal, lineal en bucle repetitivo, revertido lineal, revertido en bucle circular, circular con movimiento inverso), por el contraste entre el tiempo que pasa y el tiempo lleno de los momentos álgidos en que llegan las cartas en *El cielo de Lima*, por el tiempo quieto, centrado en palimpsesto en la experiencia del campo de concentración, que finalmente revierte en un bucle hasta antes de que ocurriera, en *Kanada*, y por el tiempo que se mueve a dos velocidades distintas en *Ni siquiera los muertos*. Con él estructura una variedad de mundos en múltiples géneros (realista, realista histórico, cienciaficcional, utópico, distópico, maravilloso, fantástico, enajenado, enajenado inverso, de terror), a veces encastrados reiteradamente como en *El cielo de Lima* o gravitando unos sobre otros como en *Kanada*; otras con la simplicidad, no menos potente, de un único mundo maravilloso, realista en todos los aspectos salvo en el de que una persona ficcional posee una dote alética que le permite abarcarlo durante siglos sucesivos sin perder su identidad, situación que se nos muestra en *Ni siquiera los muertos*, novela en la que junto con *Kanada* he centrado mi análisis.

Una comparación entre los principales mundos ficcionales de los tres autores teniendo en cuenta su concepción del tiempo revela que en los de Ursula K. Le Guin hay dominios temporales simultáneos en conflicto en un mismo espacio: en *El torno del cielo* el armonioso devenir taoísta del tiempo frente a su reescritura voluntariosa, en *El nombre del mundo es bosque* el tiempo lineal chocando con el cíclico hasta convertirlo en espiral; en los de Kurt Vonnegut hay, en *Las sirenas de Titán* y *Matadero Cinco*, dominios temporales distintos en diferentes espacios cuya visión implica un cambio en la concepción del propio; y en los de Juan Gómez Bárcena hay, en *Kanada*, dominios temporales no simultáneos operando en un mismo espacio, la mente del protagonista en la que coexisten.

Pero todos ellos tienen en común el dar cuenta de la vivencia actual del tiempo: Ursula K. Le Guin lo hace con el tiempo en espiral y el tiempo en zigzag, que describe Jameson; Kurt Vonnegut con el tiempo fragmentado, en el que nos cuesta encontrar una continuidad o un sentido porque no lo vemos en bloque; Juan Gómez Bárcena mostrando cómo el tiempo puede quedar detenido en la mente de las víctimas siendo necesario un revulsivo para que eche a andar hacia un replanteamiento de la situación o incluso a correr en pos de una salida.

¿Para qué sirven los mundos de ficción? Para viajar por ellos y disfrutar y aprender como se disfruta y se aprende en los viajes a otros lugares. Habitar en mundos ficcionales tan bien construidos como los que nos presentan los tres autores aquí analizados dista mucho de ser un leve pasatiempo para trocarse internamente en una experiencia vivida y convertirse en una dimensión de nuestro conocimiento del mundo.

Así como Boecio proponía ir a la consolación por la filosofía, bien podemos decir que leyendo las obras aquí expuestas recibimos consolación por la literatura de la mano de escritores que se aproximan amistosamente a nosotros y con sus mundos creados nos animan de manera implícita a afrontar y mejorar la vida, pues, sin decirlo expresamente, Ursula K. Le Guin, imbuida de pensamiento taoísta, nos exhorta a vivir con atención el momento presente; Kurt Vonnegut, consciente de la necesidad de sobreponerse al dolor, a prestar atención a los momentos buenos, ya sean pasados o presentes; y Juan Gómez Bárcena, en la línea de lo que preconizaba Walter Benjamin, a prestársela a aquellos momentos del pasado que por su analogía con momentos malos del presente pueden impulsar nuestra conciencia y nuestra fuerza para luchar contra las situaciones injustas.

Los tres han sabido utilizar el valor de la literatura en sus vertientes fantástica y de ciencia ficción para expresar una postura moral de una forma no maniquea, sino con la integridad que proporciona el haber sabido reflejar a auténticos seres humanos.

Al final de este recorrido, en el que la teoría y la práctica han estado en constante diálogo, creo que los objetivos que me propuse al iniciar esta tesis (mostrar la validez de la semántica ficcional de Lubomír Doležel como marco explicativo y como herramienta de análisis literario; comprobar el uso de las concepciones del tiempo en la configuración de mundos ficcionales; y poner de manifiesto cómo Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena han sabido expresar en sus obras narrativas por medio de paradigmas temporales las inquietudes del mundo en que vivimos) han sido cumplidamente alcanzados. Al menos, confío en que haya sido así.

8. 2. Perspectivas de futuro.

Hay numerosos aspectos adicionales que me gustaría investigar. Por ejemplo:

- ✓ Analizar obras literarias de otros autores o autoras siguiendo el método de la Semántica Ficcional de Doležel. Elegí obras de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena por la idoneidad que encontré en novelas de cada uno de ellos para ilustrar la pertinencia de la configuración ficcional de las concepciones del tiempo como vehículo para dar cuenta de la desazón posmoderna respecto al tiempo y la memoria. Pero evidentemente hay novelas y relatos de muchísimos otros escritores y escritoras que podría haber analizado utilizando las herramientas que proporciona esta teoría, tarea en la que me emplearé en próximos trabajos.

- ✓ Estar atenta a nuevas publicaciones que desarrollen o apliquen este método. En este sentido, el panorama es prometedor. Por ejemplo, en el ámbito hispánico han aparecido recientísimamente dos artículos de la investigadora de la Universidad Complutense Eva Ariza ("Mito y ciencia ficción desde la semántica ficcional", "Mundos posibles de lo fantástico: una aproximación a la estructura de mundo"), basados en Doležel, Pavel y Eco; y en el anglosajón se ha publicado en 2019 un volumen de ensayos editado por Alice Bell y Marie-Laure Ryan en homenaje a Lubomír Doležel (*Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*), que contiene aportaciones teóricas de Ryan ("From Possible Worlds to Storyworlds") y otros autores y la aplicación, por parte de Christoph Bartsch ("Escape into Alternative Worlds and Time(s) in Jack London's *The Star Rover*") de los parámetros de la semántica ficcional al análisis de una obra literaria (ensayo al que aludí en 4.2.1.). Espero hallar muchos más casos.

- ✓ Analizar paradigmas temporales en otros autores o autoras, tanto clásicos como contemporáneos. En este sentido, me parecen especialmente prometedoras las obras de Philip K. Dick. Por ejemplo, en la película dirigida por Lee Tamahori *Next*, con guion de Gary Goldman basado libremente en el relato de Dick *The Golden Man*, aparece una concepción del tiempo en la que poder ver el futuro inmediato permite cambiarlo. Asimismo, indagaré preferentemente en las concepciones del tiempo que presentan escritores que son físicos de profesión. Por ejemplo: Salvador Bayarri, del que acabo de leer *El espejo del tiempo*, novela en la que una consciencia cooperativa que se halla dentro de un gran círculo de energía detecta la existencia de un mundo paralelo en el que el tiempo fluye en sentido inverso al suyo, separado por un espejo impenetrable, por lo que el pasado de uno es el futuro del otro y viceversa; pero también de autoras o autores con otras profesiones, como Miguel Ángel Pérez de Oca, ilustrador científico, en cuya novela *El silencio de las estrellas* el viaje espacial es también un viaje en el tiempo y resulta posible acceder a una quinta dimensión espacio-temporal; o Sabino Cabeza, psicoanalista, que en *Frontera oscura* muestra la odisea de dos tripulaciones para regresar a sus épocas de origen mediante la manipulación de un agujero negro.

- ✓ Analizar otros paradigmas, como el espacial. Esta línea de investigación, basada esta vez no en el tiempo sino en el espacio, me permitirá indagar, por ejemplo, en la construcción ficcional del mundo que aparece en la novela *La ciudad y la ciudad*, de China Miéville, donde dos espacios en dimensiones diferentes, correspondientes a dominios con distintas normas deónticas y axiológicas, se superponen compartiendo una misma dimensión temporal.

- ✓ Analizar aspectos distintos del tiempo en obras de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena, ahora que he accedido a sus universos ficcionales y estoy deseosa de volver a sumergirme en ellos. ¡Hay tantas otras pistas que me hubiera gustado seguir!

- ✓ Permanecer pendiente de las publicaciones científicas relacionadas con las concepciones del tiempo, un campo fascinante que está en continua expansión, así como de las interpretaciones filosóficas que puedan hacerse de los nuevos descubrimientos y de su reflejo en la literatura; tema que evidentemente no puede dejar de interesarme tras estos años de constante indagación al respecto.

- ✓ Seguir las nuevas publicaciones que vayan apareciendo de Juan Gómez Bárcena, pues confío en que habrá más y tendrán igual o mayor calidad. El problema de trabajar sobre un autor vivo es que su obra no está cerrada y en consecuencia solo se puede abarcar un tramo de la misma; pero, por supuesto, puedo escribir cuando llegue el momento artículos que complementen mi tesis ampliando el análisis sobre el uso que hace el autor de los paradigmas temporales y otros aspectos observados, así como sobre las nuevas facetas que vayan surgiendo en su obra.

María Luisa Hernández García

Madrid y Edimburgo, 15 de octubre de 2015 – 1 de agosto de 2021

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS[97]

AGUSTÍN, San ([398] 2012): *Las Confesiones*. Agustín Uña Juárez (trad.). Madrid: Tecnos.

ALFONSO X el Sabio ([1282] 1981): *Cantigas de Santa María*. Walter Mettmann (ed.). Vigo: Editións Xerais de Galicia. // (1985): *Cantigas de Santa María*. Versión castellana de José Filgueira Valverde (ed. y trad.). Madrid: Castalia.

ARISTÓTELES ([s. IV a.C.] 2009): *Categorías. Sobre la interpretación*. Jorge Mittelmann (ed. y trad.). Buenos Aires: Losada.

--- ([s. IV a.C.] 1995): *Física*. Guillermo R. de Echandía (ed. y trad.). Madrid: Gredos.

Atharva-Veda Samhita ([s. XII-X a.C.] 1905). William Dwight Whitney, Charles Rockwell Lanman (trads.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

ATWOOD, Margaret ([1985] 2017): *El cuento de la criada*. Elsa Mateo (trad.). Barcelona: Salamandra.

BALLARD, J. G. ([1965] 2009): *La sequía*. Luis Domènech (trad.). Barcelona: Debolsillo.

--- ([1966] 2013): *El mundo de cristal*. Manuel Manzano (trad.). Barcelona: RBA.

BARZYK, Fred (dir.) (1972): *Between Time and Timbuktu or Prometheus-5: A Space Fantasy* [película]. Boston: NET / WGBH-TV.

---; LOXTON, David (dirs.) (1980): *The Lathe of Heaven* [película]. Nueva York: WNET.

BASHO ([1662-1694] 2019): *Poesía completa*. Beñat Arginzoniz (trad.). Bilbao: El gallo de oro.

BAYARRI, Salvador (2019): *El espejo del tiempo*. Collado Villalba: Apache Libros.

BLAKE, William ([1789-1820] 1989): *The Complete Poems*. William Henry Stevenson (ed.). Londres: Longman.

[97] El presente apartado incluye las obras sobre las que he trabajado citadas en el texto, entre las que figuran -siguiendo el criterio expuesto por Muñoz-Alonso (*Cómo elaborar y defender un trabajo académico en humanidades: del Trabajo de Fin de Grado al Trabajo de Fin de Máster*: 116-118)- todas las anteriores a 1850.

El orden seguido es: 1) Alfabético de autor. 2) Año de la primera publicación (entre corchetes cuando no coincide con la de edición). 3) Alfabético de título.

BEATLES, Los (1967): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* [disco]. Londres: Capitol Records.

--- (1967): "With a Little Help from My Friends" [canción]. En *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* [disco]. Londres: Capitol Records.

BECKETT, Samuel ([1952] 2006): "Waiting for Godot". En *The Complete Dramatic Works*. Londres: Faber and Faber, 7-88.

--- ([1961] 2017): *Cómo es*. José Francisco Fernández (trad.). Valencia: JPM Ediciones.

BENFORD, Gregory ([1980] 2006): *Cronopaisaje*. Domingo Santos (trad.). Barcelona: Ediciones B.

BILLETER, Jean François ([2002] 2003): *Cuatro lecciones sobre Zhuangzi*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Madrid: Siruela.

BOECIO ([c. 524] 1997): *La consolacion de la filosofía*. Leonor Pérez Gómez (trad.). Madrid: Akal.

BORGES, Jorge Luis ([1940] 2013): "Las ruinas circulares". En *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 118-123.

--- ([1941] 2013): "El jardín de los senderos que se bifurcan", en *Cuentos completos*, 146-157. Barcelona: Debolsillo.

--- ([1949] 2013): "El Aleph", en *Cuentos completos*, 330-344. Barcelona: Debolsillo.

--- ([1975] 2013): "Utopía de un hombre que está cansado", en *Cuentos completos*: 484-490. Barcelona: Debolsillo.

--- (2009): *Poesías completas*. Barcelona: Destino.

--- (2013): *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo.

BRADBURY, Ray ([1953] 2020): *Fahrenheit 451*. Marcial Souto Tizón (trad.). Barcelona: Debolsillo.

CABEZA, Sabino (2020): *Frontera oscura*. Barcelona: Minotauro.

CALVINO, Italo ([1979] 2019): *Si una noche de invierno un viajero*. Esther Benítez (trad.). Madrid: Siruela.

CAMERON, James (dir.) (2009): *Avatar* [película]. Los Ángeles: 20th Century Fox.

CAPOTE, Truman ([1996] 2005): *A sangre fría*. Jesús Zulaika Goicoechea (trad.). Barcelona: Anagrama.

CARROLL, Lewis ([1865] 2016): *Alicia en el país de las maravillas*. Gabriel Juan López Guix (trad.). Barcelona: Planeta.

CÉLINE, Louis-Ferdinand ([1932] 2011): *Viaje al fin de la noche*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona: Edhasa.

--- ([1951] 2007): *Muerte a crédito*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona: Lumen.

--- ([1957] 1974): "D'un château l'autre". En *Romans* II. París: Gallimard, 1-299.

--- ([1960] 1974): "Nord". En *Romans* II. París: Gallimard, 301-707.

--- (1991): *Lettres à la N.R.F. 1931-1961*. Pascal Fouché (ed.). París: Gallimard.

CERVANTES, Miguel de ([1605-1615] 1940): "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha". En *Obras completas*, tomo 1. Ángel Valbuena Pratt (ed.). Madrid: Aguilar.

CICERÓN ([45 a.C.] 1970): *Sobre la naturaleza de los dioses*. Francisco de P. Samaranch (ed. y trad.). Buenos Aires: Aguilar.

CLEMENTS, Jonathan (ed.) ([2000] 2001): *La luna en los pinos: Haikus zen*. Jorge Viñes Roig, Francisco Hernánz, Samarpán Vicente (trads.). Móstoles: Gaia.

CONFUCIO ([s. VI-V a.C.] 2010): *El Chu-King (El libro canónico de la historia)*. Juan Bergua Bautista (ed. y trad.). Madrid: Ediciones Ibéricas.

CONRAD, Joseph ([1899] 2008): *El corazón de las tinieblas*. Dámaso López García (trad.). Madrid: Valdemar.

CORTÁZAR, Julio ([1951] 1976): "Carta a una señorita en París". En *Los relatos: 1. Ritos*. Madrid: Alianza Editorial, 31-40.

--- ([1951] 1976): "Lejana". En *Los relatos: 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 26-34.

--- ([1956] 1976): "Continuidad de los parques". En *Los relatos: 2. Juegos*. Madrid: Alianza Editorial, 7-8.

--- ([1959] 1976): "El perseguidor". En *Los relatos: 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 169-223.

--- ([1959] 1976): "Las babas del diablo". En *Los relatos: 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 124-138.

--- (1976): *Los relatos.* Tomo 1: *Ritos.* Tomo 2: *Juegos.* Tomo 3: *Pasajes.* Tomo 4: *Ahí y ahora.* Madrid: Alianza Editorial.

--- ([1980] 2003): "Anillo de Moebius". En *Obras completas*. Tomo 1: *Relatos*. Saúl Yurkievich (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 979-992.

--- (2003): *Obras completas*. Tomo 1: *Relatos*. Saúl Yurkievich (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

CRANE, Stephen ([1895] 2000): *La roja insignia del valor*. Jesús Zulaika Goicoechea (trad.). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

CRICHTON, Michael ([1990] 2018): *Parque jurásico*. Daniel Ricardo Yagolkowski (trad.). Barcelona: Debolsillo.

CHIANG, Ted ([1998] 2019): "La historia de tu vida". En *La historia de tu vida*. Luis García Prado (trad.). Madrid: Alamud, 79-121.

CHUANG TSE: cfr. ZHUANG ZI.

CHIRBES, Rafael (2019): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.

CHRISTIE, Agatha ([1939] 2015): *Diez negritos*. Orestes Llorens (trad.). Barcelona: Espasa.

DANTE ALIGHIERI ([1322] 2018): *Comedia*. José María Micó (trad.). Barcelona: Acantilado.

DELIBES, Miguel ([1981] 2018): *Los santos inocentes*. Barcelona: Destino.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal ([1632] 2016): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Alianza Editorial.

DICK, Philip K. ([1954] 1986): *The Golden Man*. Londres: Methuen.

--- ([1962] 2013): *El hombre en el Castillo*. Manuel Figueroa (trad.). Barcelona: Planeta.

--- ([1968] 2006): *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* César Terrón (trad.). Barcelona: Edhasa.

DŌGEN ([s. XIII] 2013): *Dogen's Genjo Koan*. Nishiari Bokusan *et al.* (eds. y trads.). Berkeley, California: Counterpoint.

DOSTOIEVSKI, Fedor ([1846] 2011): *El doble*. Juan López-Morillas (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

--- ([1869] 2018): *El idiota*. Juan López-Morillas (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

--- ([1880] 2011): *Los hermanos Karamázov*. Augusto Vidal Roget (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

DUMAS, Alejandro ([1844] 1987): *Los tres mosqueteros*. José Baeza (trad.). Barcelona: Juventud.

EKAI, Mumon ([s. XIII] 2008): *La puerta sin puerta: cuarenta y ocho koan*. Nyogen Senzaki, Paul Reps, Esteve Serra (trads.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

EMPÉDOCLES ([s. V a.C.] 1964): *Sobre la naturaleza de los seres. Las purificaciones*. José Barrio Gutiérrez (ed. y trad.). Madrid: Aguilar.

EPICURO ([s. IV-III a.C.] / [1995] 2021): *Obras completas*. José Vara (ed. y trad.). Madrid: Cátedra.

ESCHER, M. C. ([1959] 1991): *Estampas y dibujos*. Félix Treumund (trad.). Berlín: Taschen.

ESLAVA, Oscar (2018): *El futuro que hicimos*. Granada: Esdrújula.

ESOPO ([s. V a.C.] 1871): *Las fábulas de Esopo*. Eduardo de Mier (trad.). Madrid: José Astort y Compañía Editores.

ESQUILO ([s. V a.C.] 2010): *Prometeo encadenado*. Bernardo Perea Morales (trad.). Madrid: Gredos.

FRANK, Anne ([1947] 2003): *The Diary of Anne Frank: The Revised Critical Edition*. Arnold J. Pomerans (trad.). Nueva York: Doubleday.

FORSTER, E. M. ([1924] 2018): *Pasaje a la India*. José Luis López Muñoz (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

GAIMAN, Neil ([2001] 2012): *American Gods*. Mónica Faerna (trad.). Barcelona: Roca.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel ([1967] 1973): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.

--- (1975): *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés.

GOGOL, Nikolái ([1836] 2009): *La nariz*. Enrique Moya Carrión (trad.). Madrid: Gadir.

GÓMEZ BÁRCENA, Juan (2002): *El héroe de Duranza*. Vigo: Ir Indo/Fundación Caixagalicia.

--- (2003): "El chico de los Sánchez". En *XXII Certamen Literario José Hierro: poesía y relato breve*. Santander: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 63-82.

--- (2005): *El partido*. Santander: Publicaciones del Consejo Social de la Universidad de Cantabria.

--- (2006): "El libro de Adán". En *VIII Certamen literario de relato breve "Villa de Colindres"*. Colindres: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Colindres, 41-62.

--- (2007): "Doctrina de los ciclos". En *XXVI Certamen Literario José Hierro: poesía y relato breve*. Santander: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 9-42.

--- (2010): *Farmer Stop*. Madrid: Editorial Complutense.

--- (2011): *Hitler regala una ciudad a los judíos*. Santander: La Palabra Olvidada.

--- (2012): *Los que duermen*. Madrid: Salto de página.

--- (ed.) (2013): *Bajo treinta: antología de nueva narrativa española*. Madrid: Salto de página.

--- (2014): *El cielo de Lima*. Madrid: Salto de página.

--- (2017): *Kanada*. Madrid: Sexto Piso.

--- (2020): *Ni siquiera los muertos*. Madrid: Sexto Piso.

GORODISCHER, Angélica ([1983] 2000): *Kalpa imperial*. Barcelona: Gigamesh. // (2003): *Kalpa imperial: The Greatest Empire That Never Was*. Ursula K. Le Guin (trad.). Northampton, Massachusetts: Small Beer Press.

HAAS, Philip (dir.) (2002): *Lathe of Heaven* [película]. Nueva York: A&E Networks.

HAKUIN, Ekaku ([s. XVIII] 2010): *The Essential Teachings of Zen Master Hakuin*. Norman Waddell (trad.). Shambala.

HARRIS, Thomas ([1988] 2019): *El silencio de los corderos*. Montserrat Conill Marfa (trad.). Barcelona: Debolsillo.

HEINLEIN, Robert A. ([1941] 1999): "By his Bootstraps". En *The Menace from Earth*. Wake Forest, North Carolina: Baen Books.

--- ([1959] 2013): "All You Zombies". En *All You Zombies: Five Classic Stories by Robert A. Heinlein*. Nueva York: Spectrum Literary Agency.

HEMINGWAY, Ernest ([1952] 1993): *El viejo y el mar*. Lino Novás Calvo (trad.). Barcelona: Planeta.

HERÁCLITO ([s. VI-V a.C.] 1973): *Fragmentos*. Luis Farré (ed. y trad.). Buenos Aires: Aguilar.

HERSHMAN-LEESON, Lynn (dir.) (1997): *Conceiving Ada* [película]. London, Kentucky: Hotwire Productions.

HERÓDOTO ([c. 430 a.C.] 2006): *Historia*. Manuel Balasch (trad.). Madrid: Cátedra.

HESÍODO ([c. 700 a.C.] 2014): *Obras: Teogonía; Trabajos y días; Escudo.* José Antonio Fernández Delgado (ed. y trad.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

HILL, George Roy (dir.) (1972): *Slaughterhouse-Five* [película]. Nueva York: Universal Pictures.

HILTON, James ([1933] 1992): *Horizontes perdidos*. H. C. Granch (trad.). Barcelona: Plaza y Janés.

HOMERO ([c. s. VIII a.C.] 2014): *La Ilíada*. Emilio Crespo Güemes (trad.). Madrid: Gredos.

HORACIO ([s. I a.C.] 2007): *Odas. Canto secular. Épodos*. José Luis Moralejo (trad.). Madrid: Gredos.

HUGO, Victor ([1856] 2002): *Les contemplations*. París: Gallimard.

--- ([1866] 1980): *Les travailleurs de la mer*. París: Garnier/Flammarion.

HUSTVEDT, Siri (2019): *Recuerdos del futuro*. Aurora Echevarría Pérez (trad.). Barcelona: Seix Barral.

I Ching: El Libro de las Mutaciones. ([c. 1200 a.C.] 1977). Richard Wilhelm, D. J. Vogelmann (eds. y trads.). Barcelona: Edhasa.

IBN JALDÚN ([1377] 2008): *Introducción a la historia universal*. Francisco Ruiz Girela (trad.). Córdoba: Almuzara.

IRVING, Washington ([1819] 2020): "Rip van Winkle". En *La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos fantásticos*. Victoria León Varela (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 61-92.

JACKSON, Shirley ([1959] 2019): *La maldición de Hill House*. Carles Andreu (trad.). Barcelona: Minúscula.

JAMES, Henry ([1898] 2013): *Otra vuelta de tuerca*. José Luis López Muñoz (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

JEROME, Jerome K. ([1891] 2014): "La nueva utopía". En *La nueva utopía y otros relatos*. Mario Domínguez Parra (trad.). Barcelona: Batiscafo.

JIMÉNEZ, Juan Ramón ([1913] 2009): *Laberinto*. Madrid: Visor.

--- (2006): *Epistolario I (1898-1916)*. Alfonso Alegre Heitzmann (ed.). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

JUAN DE LA CRUZ, San ([1583] s/f.): *Subida al Monte Carmelo* [PDF, en línea]. En *www.portal.carmelitano.org: Santos carmelitas*. Roma: Portal Carmelitano. <https://www.portalcarmelitano.org/santos-carmelitas/juan-de-la-cruz/92-juan-de-la-cruz-obras-completas/1037-subida-al-monte-carmelo-pdf.html> [Consulta: 17/2/2021].

KAFKA, Franz ([1915] 2011): "La transformación" [*La metamorfosis*]. En *La transformación y otros relatos*. Ángeles Camargo, Bernd Kretzschmar (eds. y trads.). Madrid: Cátedra.

--- ([1925] 2008): *El proceso*. Miguel Sáenz (trad). Madrid: Nórdica.

--- ([1926] 2014): *El castillo*. Miguel Sáenz (trad). Madrid: Alianza Editorial.

KAWABATA, Yasunari ([1926] 2018): *La bailarina de Izu*. María Martoccia (trad.). Madrid: Austral.

--- ([1947] 2004): *País de nieve*. César Durán (trad.). Barcelona: Emecé.

KERTÉSZ, Imre ([1975] 2006): *Sin destino*. Judith Xantus (trad.). Barcelona: Acantilado.

KING, Stephen ([1977] 2013): *El resplandor*. Marta Isabel Guastavino Castro (trad.). Barcelona: Debolsillo.

--- ([2011] 2012): *11/22/63*. Gabriel Dols Gallardo, José Óscar Hernández Sendín (trads.). Barcelona: Plaza y Janés.

KLEE, Paul (1920): *Angelus Novus* [Dibujo a tinta china, tiza y acuarela sobre papel]. Jerusalén: Museo de Israel. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee-angelus-novus.jpg> [Consulta: 15/04/2021].

LANZMANN, Claude (dir.) (1985): *Shoah* [película]. París: Les Films Aleph.

LAO TSE ([c. s. VI a.C.] / [1997] 2020): *Tao Te Ching: Un libro sobre el Camino y la Virtud (Versión de Ursula K. Le Guin)*. Jacinto Pariente (trad.). Badalona: Koan.

LE FANU, Joseph Sheridan ([1872] 2016): *Carmilla*. Luis Alberto de Cuenca (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

LE GUIN, Ursula K. ([1964] 1995): "Rocannon's World". En *Worlds of Exile and Illusion*. Nueva York: ORB. // (2008): *El mundo de Rocannon*. Elena Rius (trad.). Barcelona: Edhasa, 1-112.

--- ([1966] 1995): "Planet of Exile". En *Worlds of Exile and Illusion*. Nueva York: ORB. // (2007): *Planeta de exilio*. Javier Palacios (trad.). Barcelona: Edhasa, 113-212.

--- ([1967] 1995): "City of Illusions". En *Worlds of Exile and Illusion*. NuevaYork: ORB. // (1999): *Ciudad de las ilusiones*. Rubén Masera (trad.). Barcelona: Edhasa, 213-370.

--- ([1968] 2012): "A Wizard of Earthsea". En *The Earthsea Quartet*. Londres: Penguin Books, 9-168. // (2011): "Un mago de Terramar". Matilde Horne (trad.). En *Historias de Terramar*. Barcelona: Minotauro, 9-219.

--- ([1969] 2002): *The Left Hand of Darkness*. Londres: Gollancz. // (2008): "La mano izquierda de la oscuridad". Francisco Abelenda (trad.). En *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. Barcelona: Minotauro, 575-872.

--- ([1971] 2008): *The Lathe of Heaven*. Nueva York: Scribner. // (2017): *La rueda celeste*. Miguel Antón (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- ([1971] 2012): "The Tombs of Atuan". En *The Earthsea Quartet*. Londres: Penguin Books, 169-300. // (2011): "Las tumbas de Atuan". Matilde Horne (trad.). En *Historias de Terramar*. Barcelona: Minotauro, 221-383.

--- ([1973] 2012): "The Farthest Shore". En *The Earthsea Quartet*. Londres: Penguin Books, 301-478. // (2011): "La costa más lejana". Matilde Horne (trad.). En *Historias de Terramar*. Barcelona: Minotauro, 385-613.

--- ([1973] 2015): "The Ones Who Walk Away from Omelas". En *The Wind's Twelve Quarters* & *The Compass Rose*. Londres: Gollansz, 254-262. // (2013) "Los que se marchan de Omelas". María Elena Rius (trad.). En *Las doce moradas del viento*. Barcelona: RBA, 320-329.

--- ([1974] 2015): "The Day Before the Revolution". En *The Wind's Twelve Quarters* & *The Compass Rose*. Londres: Gollansz, 263-280. // (2013) "El día anterior a la revolución". María Elena Rius (trad.). En *Las doce moradas del viento*. Barcelona: RBA, 330-350.

--- ([1974] 2002): *The dispossessed*. Londres: Gollancz. // (2008): "Los desposeídos". Matilde Horne (trad.). En *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. Barcelona: Minotauro, 9-424.

--- (1975): "The New Atlantis". En *The Wind's Twelve Quarters* & *The Compass Rose*. Londres: Gollansz, 304-331. // (1977): "La nueva Atlántida". Joaquín Adsuar Ortega (trad.). En SILVERBERG, Robert (ed.): *La nueva Atlántida*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 9-38.

--- ([1975] 2015): "The Wind's Twelve Quarters". En *The Wind's Twelve Quarters* & *The Compass Rose*. Londres: Gollansz, 1-280. // (2013): *Las doce moradas del viento*. Rius, María Elena (trad.). Barcelona: RBA.

--- ([1976] 2016): "Orsinian Tales". En *The Complete Orsinia: Malafrena, Stories and Songs*. Nueva York: The Library of America, 357-525. // (1985): *Países imaginarios*. Carlos Gardini, Eduardo Sierra (trads.). Barcelona: Edhasa.

--- ([1976] 2015): *The Word for World is Forest*. Londres: Gollancz. // (2008): "El nombre del mundo es bosque". Matilde Horne (trad.). En *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. Barcelona: Minotauro, 425-573.

--- ([1976] 2004): *Very Far Away from Anywhere Else*. Nueva York: Harcourt.

--- ([1978] 2018): *The eye of the Heron*. Nueva York: Tor Books. // (2007): *El ojo de la garza*. Horacio González Trejo (trad.). Barcelona: Edhasa.

--- ([1979] 2016): "Malafrena". En *The Complete Orsinia: Malafrena, Stories and Songs*. Nueva York: The Library of America, 1-347. // (1985): *Malafrena*. Carlos Gardini (trad.). Barcelona: Edhasa.

--- ([1980] 2005): *The Beginning Place*. Nueva York: Tor Teen. // (1990): *El lugar del comienzo*. José B. Arconada, Daniel Laks (trads.). Barcelona: Minotauro.

--- ([1982] 2015): "The Compass Rose". En *The Wind's Twelve Quarters* & *The Compass Rose*. Londres: Gollansz, 283-561. // (1987): *La rosa de los vientos*. Esther Donato, Ángela Pérez (trads.). Barcelona: Edhasa.

--- ([1983] 1988): *Solomon Leviathan's Nine Hundred and Thirty-First Trip Around the World*. Alicia Austin (il.). Nueva York: Philomel Books. // (1991): *El viaje de Salomón*. (No consta trad.). Madrid: Debate.

-- ([1985] 2016): *Always Coming Home*. Londres: Gollancz. // (2005): *El eterno retorno a casa*. Hernán Sabaté (trad.). Barcelona: Edhasa.

--- ([1987] 1990): *Buffalo Gals and Other Animal Presences*. Londres: Penguin Books.

--- (1988): *A visit from Dr. Katz*. Ann Barrow (il.). Londres: Collins.

--- ([1990] 2012): "Tehanu". En *The Earthsea Quartet*, 479-691. Londres: Penguin Books. // (2011): "Tehanu". Margaret Chodos Irvine (trad.). En *Historias de Terramar*. Barcelona: Minotauro, 615-858.

--- ([1991] 2004): *Searoad: Chronicles of Klatsand*. Boulder, Colorado: Shambhala.

--- ([1994] 2005): *A Fisherman of the Inland Sea: Stories*. Nueva York: Harper. // (1996): *Un pescador del mar interior*. Ana Quijada (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- ([1994] 2005): "Another Story or a Fisherman of the Inland Sea". En *A Fisherman of the Inland Sea: Stories*. Nueva York: Harper, 159-207. // (1996): "Otro relato o Un pescador del mar interior". Ana Quijada (trad.). En *Un pescador del mar interior*. Barcelona: Minotauro, 173-224.

--- ([1994] 2005): "Dancing to Ganam". En *A Fisherman of the Inland Sea: Stories*. Nueva York: Harper, 115-157. // (1996): "Bailando hasta Ganam". Ana Quijada (trad.). En *Un pescador del mar interior*. Barcelona: Minotauro, 127-172.

--- ([1994] 2005): "The Shobies' Story". En *A Fisherman of the Inland Sea: Stories*. Nueva York: Harper, 81-113. // (1996): "La historia de los Shobis". Ana Quijada (trad.). En *Un pescador del mar interior*. Barcelona: Minotauro, 91-125.

--- (1995): *Four Ways to Forgiveness*. Nueva York: Harper Prism. // (2013): *Cuatro caminos hacia el perdón*. Ana Quijada (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- (1996): *Unlocking the Air and Other Stories*. Nueva York: Harper Collins // (1998): *Las llaves del aire*. Ana Quijada (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- (1996): *Worlds of Exile and Illusion (Three Complete Novels of the Hainish Series in one volume: Rocannon's World, Planet of Exile, City of Illusions)*. Nueva York: ORB.

--- (2000): *The Telling*. Londres: Gollancz. // (2002): *El relato.* Estela Gutiérrez Torres (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- (2001): *The Other Wind*. Nueva York: Harcourt. // (2011): "En el otro viento". Borsani, Franca (trad.). En *Historias de Terramar*. Barcelona: Minotauro, 859-1117.

--- ([2002] 2003): *The Birthday of The World and Other Stories* Nueva York: HarperCollins. // (2004): *El cumpleaños del mundo y otros relatos*. Estela Gutiérrez (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- ([2002] 2015): "The Wild Girls". En *The Unreal and the Real: Selected Stories. Vol. 2: Outer Space, Inner Lands.* Londres: Gollancz, 205-238. // (2020): *Las niñas salvajes*. Arrate Hidalgo (trad.). Barcelona: Virus.

--- ([2003] 2005): *Changing Planes*. Nueva York: Ace Books. // (2005): *Planos paralelos*. Manuel Manzano, Carme López (trads.). Barcelona: Minotauro.

--- (2003): *The Catwings Collection*. S. D. Schindler (il.). Nueva York: Scholastic. // (2019): *Las aventuras de los gatos alados*. Barcelona: Flamboyant.

--- ([2004] 2006): *Gifts*. Nueva York: Harcourt. // (2021): *Los dones*. Rafael Marín (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- ([2006] 2008): *Voices*. Nueva York: Harcourt. // (2008): *Voces*. Miguel Antón (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- (2007): *Powers*. Nueva York: Harcourt. // (2009): *Poderes*. Alexander López Lobo (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- ([2008] 2010): *Lavinia*. Londres: W & N. // (2009): *Lavinia*. Manuel Mata (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- (2008): *Los mundos de Ursula K. Le Guin (Los desposeídos, El nombre del mundo es bosque, La mano izquierda de la oscuridad)*. Francisco Abelenda (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- (2011): *Historias de Terramar (edición completa)*. Franca Borsani (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- (2012): *The Earthsea Quartet (A Wizard of Earthsea, The Tombs of Atuan, The farthest Shore, Tehanu)*. Londres: Penguin Books.

--- (2012): *Finding My Elegy: New and Selected Poems 1960-2010.* Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

--- ([2012] 2014): *The Unreal and the Real: Selected Stories. Vol. 1: Where on Earth*. Londres: Gollancz.

--- ([2012] 2015): *The Unreal and the Real: Selected Stories. Vol. 2: Outer Space, Inner Lands*. Londres: Gollancz.

--- (2015): *Later in the Day: Poems 2010–2014*. Oakland, California: PM Press.

--- (2016): *The Complete Orsinia: Malafrena, Stories and Songs*. Nueva York: The Library of America.

--- (2016): *The Found and the Lost: The Collected Novellas of Ursula K. Le Guin*. Nueva York. Saga Press.

--- (2018): *So Far So Good: Poems 2014–2018*. Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press.

LEIBNIZ, Gottfried ([1721] 1981): *Monadología*, edición trilingue. Julián Velarde Lombraña, (trad.). Oviedo: Pentalfa Ediciones.

LEVI, Primo ([1947] 2013): *Si esto es un hombre*. Pilar Gómez Bedate (trad.). Madrid: Austral.

LITTELL, Jonathan ([2006] 2007): *Las benévolas.* María Teresa Gallego Urrutia (trad.). Barcelona: RBA.

LONDON, Jack ([1915] 2003): *The Star Rover*. Nueva York: Modern Library. // (1997): *El peregrino de las estrellas*. Fernando Valera (trad.). Madrid: Valdemar.

LOVECRAFT, Howard Phillips ([1928] 2012): *La llamada de Cthulhu*. Javier Calvo (trad.). Barcelona: Alpha Decay.

--- ([1936] 2004): *En las montañas de la locura*. Francisco Torres Oliver (trad.). Madrid: Valdemar.

LUCAS, George (dir.) (1977): *Star Wars* [película]. Los Ángeles: Lucasfilm.

LUCRECIO ([s. I a.C.] 1968): *De la naturaleza*. Domingo Plácido Suárez (ed.); Abate Marchena (trad.). Madrid: Ciencia Nueva.

McCARTHY, Cormac ([2007] 2019): *La carretera*. Luis Murillo Fort (trad.). Barcelona: Random House.

MACHADO, Antonio ([1903] 1977): *Soledades*. Rafael Ferreres (ed.). Madrid: Taurus.

--- ([1912] 1975): "La tierra de Alvargonzález". En *Poesías completas*. Manuel Alvar (ed.). Madrid: Austral, 171-191.

--- (1975): *Poesías completas*. Manuel Alvar (ed.). Madrid: Austral.

Mahabharata ([s. III a.C.] 1986). Julio Pardilla (trad.). Barcelona: Edicomunicación.

MAIMÓNIDES ([1190] 2008): *Guía de perplejos*. David Gonzalo Maeso (trad.). Madrid: Trotta.

MARTIN, George R. R. ([1996] 2002): *Canción de hielo y fuego 1: Juego de tronos.* Cristina Macía (trad.). Barcelona: Gigamesh.

MARTINEZ, Mario Iván (2002): *El coyote y la serpiente. Fábula mestiza tlaxcalteca* (fragmentos) [vídeo, en línea]. 9 feb. 2002. México: Mario Iván Martínez. <https://www.youtube.com/watch?v=F9xCtLjOi4M> [Consulta: 15/04/2021].

--- (2020): "Fábula tlaxcalteca *El coyote y la serpiente*" (versión completa) [vídeo, en línea]. En INETV: *Presentación de títeres con Mario Iván Martínez (actor y cuentacuentos)*, 19 abr. 2020. México: Instituto Nacional de Estadística. <https://www.youtube.com/watch?v=z-ZRaXGy4fo> [Consulta: 15/04/2021].

MARTÍNEZ, Yaiza (2018): *Tratado de las mariposas*. Madrid: Tigres de Papel.

MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael ([2006] 2015): *Infierno nevado*. Gijón: Sportula.

--- (2008): *Rojo alma, negro sombra*. Madrid: 451 Editores.

MATHESON, Richard ([1975] 2005): *En algún lugar del tiempo*. Madrid: La factoría de ideas. [A su vez guion de la película homónima dirigida por SZWARC, Jeannot, en 1980, cfr. *infra*].

MIÉVILLE, China (2009): *The City and The City*. Londres: Pan Macmillan.

MISHIMA, Yukio ([1949] 2002): *Confesiones de una máscara*. Andrés Bosch (trad.). Madrid: Espasa.

--- ([1983] 2004): *La corrupción de un ángel*. Guillermo Solana (trad.). Barcelona: Caralt.

MISTRAL, Gabriela (2003): *Selected Poems of Gabriela Mistral: A hundred and sixty-three of Mistral's poems, in Spanish and English*. Ursula K. Le Guin (trad.). Albuquerque, Nuevo México: University of New Mexico Press.

MODIANO, Patrick ([1997] 2016): *Dora Bruder*. Marina Pino (trad.). Madrid: Austral.

MORENO [SERRANO], Fernando Ángel; DÍAZ, Gabriel (2019): *El cielo bajo el suelo*. Málaga: El transbordador.

MORO, Tomás ([1516] 2011): *Utopía*. Emilio García Estébanez (trad.). Madrid: Akal.

MURAKAMI, Haruki ([1987] 2005): *Tokio Blues*. Lourdes Porta Fuentes, Junichi Matsuura (trads.). Barcelona: Tusquets.

--- ([1994] 2008): *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Lourdes Porta Fuentes (trad.). Barcelona: Tusquets.

--- ([2009] 2012): *1Q84*. Gabriel Álvarez Martínez (trad.). Barcelona: Tusquets.

NEMES, László (2015): *El hijo de Saúl* [película]. Budapest: Laokoon Filmgroup.

NIETO, ANA B. (2021): *Las espaldas de la tierra*. Madrid: Amazon Publishing.

NIETZSCHE, Friedrich ([1900] 2005): *Poemas, edición bilingüe*. Virginia Careaga, Txaro Santoro (eds. y trads.). Madrid: Hiperión.

NEWTON, Isaac ([1687] 2011): *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Eloy Rada García (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

ORTEGA, Ekaitz (2017): *Mañana cruzaremos el Ganges*. Málaga: El transbordador.

OVIDIO ([8 d.C.] 2005): *Metamorfosis*. Antonio Ramírez Verger, Fernando Navarro Antolín (trads.). Madrid, Alianza Editorial.

PARMÉNIDES ([s. VI a.C.] 2000): *Fragmentos*. José Antonio Míguez (trad.). Barcelona: Folio.

PÉREZ GALDÓS, Benito ([1873] 2015): *Trafalgar*. Madrid: Alianza Editorial.

--- ([1873-1912] 2020): *Edición completa de los 46 Episodios Nacionales* [electrónico: Kindle]. Madrid: Bolchiro.

--- ([1887] 1975): *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Hernando.

PÉREZ DE OCA, Miguel A. (2017): *El silencio de las estrellas*. Sevilla: Premium.

PITÁGORAS ([s. VI-V a.C.] 2020): *Pitágoras esencial: todo es número, armonía y alma*. Abraham Miguel Pérez (ed. y trad.). Vilassar de Dalt: Montesinos.

POE, Edgar Allan ([1839] 1998): *La caída de la casa Usher*. Domingo Santos (trad.). Madrid: Unidad Editorial, 3-24.

PLATÓN ([s. V-IV a.C.] 2013): *Cratilo*. Atilano Domínguez (ed. y trad.). Madrid: Trotta.

--- ([s. V-IV a.C.] 1972): "Fedón, o de la inmortalidad del alma". En *Diálogos: Fedón, o de la inmotalidad del alma, El banquete, o del amor, Gorgias, o de la retórica*. Luis Roig De Lluis (ed. y trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 9-82.

--- ([s. V-IV a.C.] 2015): *Parménides*. Guillermo R. de Echandía (ed. y trad.). Madrid: Alianza Editorial.

--- ([s. V-IV a.C.] 2011): *Timeo*. Francisco Lisi Bereterbide (ed. y trad.). Madrid: Gredos.

PLOTINO ([s. III] 2003): *Enéadas*. Jesús Igal (trad.). Barcelona: RBA.

PLUTARCO ([90-117 d.C.] 2004): *Obras morales y de costumbres (Moralia) XI: Tratados platónicos y Tratados antiestoicos*. M.ª Ángeles Durán López, Raúl Caballero Sánchez (eds. y trads.). Madrid: Gredos.

PROUST, Marcel ([1913-27] 2008): *En busca del tiempo perdido*. Pedro Salinas (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

PYNCHON, Thomas ([1973] 2002): *El arco iris de la gravedad*. Antoni Pigrau (trad.). Barcelona: Tusquets.

RACINE, Jean ([1677] 2017): *Fedra*. Rafael Gómez Pérez (trad.). Madrid: Rialp.

RAMIS, Harold (dir.) (1993): *Atrapado en el tiempo* [película]. Los Ángeles: Columbia Pictures.

REVERTE, Javier ([1996] 2003): *El sueño de África*. Barcelona: Plaza y Janés.

RODDENBERRY, Gene *et al.* (1966-1969): *Stark Trek: la serie original* [saga fílmica]. Nueva York: National Broadcasting Company.

ROETHKE, Theodore ([1958] 1961): *Words for the Wind: The Collected Verse of Theodore Roethke*. Bloomington: Indiana University Press.

ROTHKO, Mark (1951): *Green, Red on Orange* [óleo sobre tela]. En GOLDING, John ([2000] 2003): *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandisnsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Jorge Fondebrider (trad.). Madrid/México: Turner/Fondo de Cultura Económica, 128.

RUSHDIE, Salman ([1988] 2018): *Los versos satánicos*. José Antonio Miranda Vidal (trad.). Barcelona: Debolsillo.

SAMANIEGO, Félix María de (1817): *Fabulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*. Valencia: Manuel Muñoz y Compañía.

SCOTT, Ridley (dir.) (1979): *Alien* [película]. Los Ángeles: 20th Century Fox.

SCOTT, Walter ([1820] 2013): *Ivanhoe*. Antonio Lastra Meliá, Ángeles García Calderón (trads.). Madrid: Cátedra.

SEBALD, W. G. ([2001] 2006): *Austerlitz*. Miguel Sagaseta de Ilúrdoz (trad.). Barcelona: Anagrama.

SEMPRÚN, Jorge (1963): *Le grand voyage*. París: Gallimard.

--- (1967): *L'évanouissement*. París: Gallimard.

--- (1980): *Quel beau dimanche!* París: Grasset.

--- (1994): *L'écriture ou la vie*. París: Gallimard.

--- ([2001] 2003): *Le mort qu'il faut*. París: Gallimard.

SE-MA, Ts'sieng [SIMA Qian] ([s. II-I a.C.] 2015): *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien. Traduction complète*. Édouard Chavannes, Yves Hervouet, Jacques Pimpaneau, Max Kaltenmark (trads.). París: Éditions You Feng.

SHAKESPEARE, William ([1604] 2020): *Otelo*. Ángel Luis Pujante (trad.). Madrid: Austral.

SMITH, Ali ([2016] 2020): *Otoño*. Magdalena Palmer (trad.). Madrid: Nórdica.

SMITH, Cordwainer ([1975] 2014): *Norstrilia (first complete publication)*. Rockville, Maryland: Phoenix Pick. // (2007): *Norstrilia*. Carlos Gardini (trad.). Barcelona: Ediciones B.

--- ([1975] 2017): *The Best of Cordwainer Smith (short sf stories)*. Rockville, Maryland: Phoenix Pick.

SÓFOCLES ([401 a.C.] 2010): *Edipo en Colono*. Bernardo Perea Morales (trad.). Madrid: Gredos.

--- ([c. 418 a.C.] 2010): *Electra*. Assela Alamillo Sanz (trad.). Madrid: Gredos.

--- ([441 a.C.] 2014): *Antígona*. Assela Alamillo Sanz (trad.). Madrid: Gredos.

SOSEKI, Musō ([s. XIV] 2000): *Diálogos en el sueño*. Pedro Castro Sánchez (trad.). Madrid: Miraguano.

STOKER, Bram ([1897] 2011): *Drácula*. Francisco Torres Oliver (trad.). Madrid: Austral.

STOWE, Harriet Beecher ([1852] 2007): *La cabaña del tío Tom*. Carme Manuel (trad.). Madrid: Cátedra.

SUSANN, Jackeline ([1966] 2016): *Valley of the Dolls*. Nueva York: Grove Press.

SZWARC, Jeannot (dir.) (1980): *En algún lugar del tiempo* [película]. Richard Matheson (guionista). Nueva York: Universal Pictures.

TABUCCHI, Antonio ([1994] 2012): *Sostiene Pereira*. Carlos Gumpert, Xavier González Rovira (trads.). Barcelona: Anagrama.

TAMAHORI, Lee (dir.) (2007): *Next* [película]. Gary Goldman *et al.* (guionistas). Los Ángeles: Paramount Pictures.

TAYLOR, Katherine Kressmann ([1938] 2000): *Paradero desconocido*. Carmen Aguilar (trad.). Barcelona: RBA.

The Upanisads ([c. 800-400 a.C.] 2001): F. Max Müller (ed. y trad.). Londres: Routledge.

THOREAU, Henry David ([1854] 2013): *Walden*. Marcos Nava (trad.) Madrid: Errata Naturae.

TOLKIEN, John R. R. ([1954-55] 2016): *El señor de los anillos*. Matilde Horne (trad.). Barcelona: Minotauro.

TOMAS DE AQUINO, Santo ([1274] 2014): *Suma teológica mínima: los pasajes filosóficos esenciales de la Suma teológica de Santo Tomás de Aquino*. Peter Kreeft (ed. y trad.). Madrid: Tecnos.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo ([1941] 1993): *El hostal de los dioses amables*. Barcelona: Juventud.

--- ([1987] 1989): *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona: Plaza y Janés.

TUCÍDIDES ([s. V a.C.] 1989): *Historia de la guerra del Peloponeso*. Antonio Guzmán Guerra (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

TWAIN, Mark ([1889] 2016): *Un yanqui en la corte del rey Arturo*. Juan Fernando Merino Peláez (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Upanisads = cfr. *The Upanisads*.

VALENTE, José Ángel (2006): *Obras completas. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

VAQUERIZO, Eduardo (2012): *Danza de tinieblas*. Gijón: Sportula.

VAROUFAKIS, Yanis ([2020] 2021). *Otra realidad*. Alexandre Casanovas López (trad.). Bilbao: Editorial Deusto.

VILA-MATAS, Enrique (2003): *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.

VILLENEUVE, Denis (dir.) (2016): *La llegada* [película]. Los Ángeles: Paramount Pictures.

VONNEGUT, Kurt ([1952] 2012): "Player Piano". En *Kurt Vonnegut Novels and Stories 1950-1962*. Nueva York: The Library of America, 1-307. // (2017): *La pianola*. José Manuel Álvarez Flórez (trad.). Paracuellos del Jarama: Hermida Editores.

--- ([1954] 2012): "Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow". En *Kurt Vonnegut Novels and Stories 1950-1962*. Nueva York: The Library of America, 748-762.

--- ([1959] 2012): "The Sirens of Titan". En *Kurt Vonnegut Novels and Stories 1950-1962*. Nueva York: The Library of America, 309-532. // (2006): *Las sirenas de Titán*. Aurora Bernárdez (trad.). Barcelona: Minotauro.

--- ([1961] 2012): "Harrison Bergeron". En *Kurt Vonnegut Novels and Stories 1950-1962*. Nueva York: The Library of America, 763-769.

--- ([1961] 1991): *Canary in a Cat House*. Nueva York: Buccaneer Books.

--- ([1961] 2012): "Mother Night". En *Kurt Vonnegut Novels and Stories 1950-1962*. Nueva York: The Library of America, 533-709. // (1994): *Madre Noche.* J. C. Guiral (trad.). Barcelona: Plaza y Janés.

--- ([1962] 2012): "*2BR02B*". En *Kurt Vonnegut Novels and Stories 1950-1962*. Nueva York: The Library of America, 770-777.

--- ([1963] 2010): *Cat's Cradle*. Nueva York: Dial Press. // (1994): *Cuna de gato*. Ángel Luis Hernández Francés (trad.). Barcelona: Plaza y Janés.

--- (1965): *God Bless You, Mr. Rosewater or Pearls before Swine*. Nueva York: Delacorte Press. // (1987): *Dios le bendiga, Mr. Rosewater o Echando margaritas a los cerdos.* Amparo García Burgos (trad.). Barcelona: Anagrama.

--- (1968): *Welcome to the Monkey House*. Nueva York: Delacorte Press. // (1974): *Bienvenidos a la casa del mono*. Julieta Diéguez (trad.). México: Extemporáneos.

--- (1968): "Fortitude". En *Playboy*, XV: 99-100, 102, 106, 217-218. // ([1991] 1992): "Fortaleza". En *Frankenstein insólito* (*The Ultimate Frankenstein*). Byron Preiss (ed.), Francisco Rodríguez de Lecea (trad.). Barcelona: Timun Mas, 77-95.

--- ([1969] 2000): *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade*. Londres: Vintage. // (2014): *Matadero Cinco o La cruzada de los niños*. Margarita García de Miró (trad.). Barcelona: Anagrama. // (2020): *Matadero cinco o la cruzada de los niños* (cómic). Ryan North (redactor), Albert Monteys (il.), Oscar Palmer (trad.). Bilbao: Astiberri. // (2021): *Matadero cinco: la cruzada de los niños*. Miguel Temprano García (trad.). Barcelona: Blackie Books. // Para la versión cinematográfica cfr. HILL.

--- (1971): *Happy Birthday, Wanda June.* Nueva York: Delacorte Press.

--- *et al.* (1972): *Between Time and Timbuktu or Prometheus-5: A Space Fantasy*: *Based on materials by Kurt Vonnegut, JR.* Nueva York: Delacorte Press [Corresponde al guion de la película homónima dirigida por BARZYK; en el que colaboraron, entre otros, Kurt Vonnegut, Fred Barzyk, David O'Dell, David R. Loxton, Bob Elliott y Ray Goulding].

--- ([1973] 1992): *Breakfast of Champions or Goodbye, Blue Monday*. Nueva York: Vintage. // (1999): *El desayuno de los campeones.* Cecilia Ceriani, Txaro Santoro (trads.). Barcelona: Anagrama.

--- ([1974] 1999): *Wampeters, Foma and Granfalloons*. Nueva York: Dial Press. // (1977): Guampeteros, fomas y granfalunes. Marcelo Covián (trad.). Barcelona: Grijalbo.

--- (1976): *Slapstick or Lonesome No More*. Nueva York: Delacorte Press. // (2014): *Payasadas o ¡Nunca más solo!* Carlos Gardini (trad.). Buenos Aires: La bestia equilátera.

--- (1979): *Jailbird*. Nueva York: Dial Press. // (1980): *Pájaro de celda*. José Manuel Álvarez Flórez, Ángela Pérez Gómez (trads.). Barcelona: Argos Vergara.

--- (1981): *Palm Sunday*. Nueva York: Delacorte Press.

--- ([1982] 2006): *Deadeye Dick*. Nueva York: Doubleday. // (1983): *El francotirador*. Ana María de la Fuente (trad.). Barcelona: Plaza y Janés.

--- (1985): *Galápagos.* Nueva York: Vintage. // (2009): *Galápagos.* Rubén Masera, Francisco Abelenda (trads.). Barcelona: Minotauro.

--- ([1987] 2009): *Bluebeard.* Nueva York: Knopf. // [2018]: *Barbazul.* Gemma Rovira (trad.). Paracuellos del Jarama: Hermida Editores.

--- ([1990] 2000): *Hocus Pocus*. Nueva York: Vintage. // (1991): *Birlibirloque*. Ramón Buenaventura (trad.). Madrid: Alfaguara.

--- (1991): *Fates Worse Than Death.* Nueva York: Putnam'Sons.

--- ([1997] 1999): *Bagombo Snuff Box.* Nueva York: Putnam'Sons.

--- ([1997] 1998): *Timequake*. Londres: Jonathan Cape. // (2015): *Cronomoto*. (No consta trad.). Barcelona: Malpaso.

--- ([1999] 2010): *God Bless You, Dr. Kevorkian*. Nueva York: Seven Stories Press.

--- (2000): *Kurt Vonnegut: Images and Representations*. Marc Leeds, Peter J. Reed (eds.). Westport, Connecticut: Greenwood Press.

--- ([2005] 2007): *A Man Without a Country*. Londres: Bloomsbury Publishing. // (2006): *Un hombre sin patria*. Daniel Cortés Corona (trad.). Barcelona: Planeta.

--- ([2008] 2009): *Armageddon in Retrospect*. Nueva York: Vintage.

--- (2009): *Look at the Birdie.* Nueva York: Dial Press. // (2010): *Mira al pajarito*. Jesús Gómez Gutiérrez (trad.). Madrid: Sexto Piso.

--- (2011): *While Mortals Sleep*. Nueva York: Vintage. // (2011): *Mientras los mortales duermen*. Jesús Gómez Gutiérrez (trad.). Madrid: Sexto Piso.

--- ([2012] 2013): *We Are What We Pretend to Be*. Nueva York: Vanguard Press.

--- (2013): *Sucker's Portfolio*. Seattle: Amazon Publishing. // (2013): *La cartera del cretino*. Ramón de España (trad.). Barcelona: Malpaso.

--- (2013) *If This Isn't Nice, What Is? Advice to the Young*. Nueva York: Seven Stories Press. // (2014): *Que levante mi mano quien crea en la telequinesis: y otros mandamientos para corromper a la juventud.* Ramón de España (trad.). Barcelona: Malpaso.

--- (2014): *Kurt Vonnegut Drawings*. Nanette Vonnegut (ed.). Los Ángeles: Museum of Contemporary Art of Los Angeles (MOCA).

--- (2017): *Complete Stories*. Nueva York: Seven Stories Press. // (2018): *Cuentos completos*. (No consta trad.). Barcelona: Malpaso.

WALPOLE, Horace ([1764] 2008): *El castillo de Otranto*. José Luis Moreno Ruiz (trad.). Madrid: Valdemar.

WELLS, H. G. ([1895] 2015): *La máquina del tiempo*. Rodolfo Martínez, (trad.). Gijón: Sportula.

--- ([1905] 2000): *Una utopía moderna*. Jorge A. Sánchez Rottner (trad.). Barcelona: Anaxas.

WINKLER, Josef ([2001] 2003): *Natura morta*. Miguel Sáenz (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

ZAMIÁTIN, Evgueni Ivánovich ([1921] 2011): *Nosotros*. Alfredo Hermosillo, Valeria Artemyeva (trads.). Madrid: Cátedra.

ZEMECKIS, Robert (dir.) (1985): *Regreso al futuro* [película]. Nueva York: Universal Pictures.

ZENÓN DE ELEA ([s. V a.C.] 1967): *Zeno of Elea: a text with translation and notes*. H. D. P. Lee (trad.). Amsterdam: Hakkert.

ZHUANG ZI ([c. s. IV a.C.] / [1996] 2010): *Zhuang Zi 'Maestro Chuang Tse'*. Iñaki Preciado Idoeta, (ed. y trad.). Barcelona: Kairós.

FUENTES SECUNDARIAS[98]

ADORNO, Theodor W. ([1955] 1962): *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Manuel Sacristán (trad.). Barcelona: Ariel.

AGAMBEN, Giorgio ([2013] 2015): *Pilate and Jesus*. Adam Kotsko (trad.). Stanford, California: Stanford University Press.

ALAZRAKI, Jaime ([1990] 2001): "¿Qué es lo neofantástico?". En ROAS, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 265-282.

ALONSO, Dámaso ([1950] 1952): *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Gredos.

ALOY, Jorge Omar (2016): "Las condiciones de posibilidad de Kurt Vonnegut para construir el discurso ficcional sobre la masacre de Dresde en Matadero cinco". En *Káñina: Revista de Artes y Letras,* XL.1. San José: Universidad de Costa Rica, 33-39.

ARIZA, Eva (2020): "Mito y ciencia ficción desde la semántica ficcional". *En Amaltea. Revista de mitocrítica*, 12. Madrid: Ediciones Complutense, 5-12. <http://dx.doi.org/10.5209/amal.66667> [DOI].

--- (2021): "Mundos posibles de lo fantástico: una aproximación a la estructura de mundo". En *Revista Signa*, 30. Madrid: UNED, 363-390. <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/1446> [Consulta: 29/7/2021].

ATTEBERY, Brian (2016): "Chronology". En *The Complete Orsinia.* Nueva York: The Library of America, 559-573.Bar

AUDUBERT, Rosa C. (2009): "Intertextualidad, urdimbre y trama en la Égloga III de Garcilaso y Las Hilanderas de Velázquez". En *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 13. Valencia: Universitat de València. <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/16_Audubert_Rosa.pdf> [Consulta: 25/1/2020]

[98] El presente apartado incluye las obras y otras referencias con las que he trabajado citadas en el texto, exceptuadas -siguiendo el criterio expuesto por Muñoz-Alonso (*Cómo elaborar y defender un trabajo académico en humanidades: del Trabajo de Fin de Grado al Trabajo de Fin de Máster*: 116-118)- todas las anteriores a 1850, que figuran en *Fuentes primarias*.

El orden seguido es: 1) Alfabético de autor. 2) Año de la primera publicación (entre corchetes cuando no coincide con la de edición). 3) Alfabético de título.

AUERBACH, Erich ([1946] 1993): *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Ignacio Villanueva, Eugenio Ímaz (trads). México: Fondo de Cultura Económica.

--- ([1952] 1969): "Philology and Weltliteratur". Edward Said, Maire Said (trads. del alemán al inglés). En *The Centennial Review*, XIII. Lansing: Michigan State University Press.

AUGÉ, Marc ([1992] 2000): *Los no lugares: espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Margarita Mizraji (trad.). Barcelona: Gedisa.

ÁVILA, Francisco Javier (2006): "Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo". En *Analecta malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 29.1. Málaga: Universidad de Málaga.

AZNAR, Mario (2019): *En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62646/> [Consulta: 31.07.2021].

BACHELARD, Gaston ([1960] 2011): *La poética de la ensoñación*. Ida Vitale (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN, Mijaíl M. ([1963] 2012): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

--- ([1965] 1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Julio Forcat, César Conroy (trads.). Barcelona: Barral.

BARNHILL, David (2010): "Spirituality and Resistance: Ursula Le Guin's *The Word for World is Forest* and the Film *Avatar*". En *Journal for the Study of Religion, Nature & Culture*, 4.4. Delaware, Ohio: International Society for the Study of Religion, Nature, and Culture. 478-498. <https://web-b-ebscohost-com.bucm.idm.oclc.org/ehost/detail/detail?vid=0&sid=d317a2b6-f6e5-4f98-9708-1adced7ad3ad%40sessionmgr102&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=59540248&db=aph> [Consulta: 31/07/2021].

BARTRA. Roger (1987): *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. Barcelona: Grijalbo.

BARTSCH, Christoph ([2015] 2019): "Escape into Alternative Worlds and Time(s) in Jack London's *The Star Rover*". En BEL, Alice; RYAN, Marie-Laure (eds.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

BÄUMER, Bettina ([1975] 1979): "La percepción empírica del tiempo en la tradición de la India". Sánchez-Bravo, Antonio (trad.). En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Salamanca: Sígueme, 89-97.

BAL, Mieke ([1985] 2009): *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Javier Franco (trad.). Madrid: Cátedra.

BEL, Alice; RYAN, Marie-Laure (eds.) (2019): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

BELAVAL, Yvon (ed.) ([1974] 1980): *La filosofía en el siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI.

BENJAMIN, Walter ([1929-40] 2019): *Iluminaciones*. Jordi Ibañez Fanés (ed.), Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.

BERGSON, Henri ([1907] 1985): *La evolución creadora*. María Luisa Pérez Torres (trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

BLOCH, Ernst ([1968] 2019): *Ateísmo en el cristianismo*. José Antonio Gimbernat (trad.). Madrid: Trotta.

BLOOM, Harold (ed.) ([1985] 1986): *Modern Critical Views: Ursula K. Le Guin*. Nueva York: Chelsea House Publishers.

--- ([1994] 2014): *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt. // (1995) *El canon occidental*. Damián Alou (trad.). Barcelona: Anagrama.

BOHM, David ([1998] 2001): *Sobre la creatividad*. Alicia Sánchez (trad.). Madrid: Kairós.

BOLAÑOS DE MIGUEL, Aitor (ed.) (2014): *'Metahistoria' 40 años después: ensayos en homenaje a Hayden White*. Logroño: Sinindice.

BONET LUZ, Teresa (2008): *Bases anatómicas y fisiológicas del sueño* [En línea]. En *mural.uv.es*. Valencia: Servei d'Informàtica de la Universitat de València. <http://mural.uv.es/teboluz/index2.html> [Consulta: 26/06/2021].

BOOTH, Wayne ([1961] 1974): *La retórica de la ficción*. Jesús Fernández Zulaica, Aurelio Martínez Benito (trads.). Barcelona: Bosch.

--- ([1974] 1986). *Retórica de la ironía*. Santiago Gubern Garriga-Nogués (trad.). Madrid: Taurus.

BORSHCHAK, Olga; HERNÁNDEZ GARCÍA, María Luisa (2016): "Ficción y realidad en *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell". En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 31.1. Madrid: Ediciones Complutense, 39-54. <https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n1.51655> [DOI].

BROOKE-ROSE, Christine ([1991] 1995): "Historia-palimpsesto". Juan Gabriel López Guix (trad.). En ECO, Umberto *et al.*: *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 143-158.

BUTLER, Judith ([1990] 2011): *El género en disputa*. María Antonia Muñoz (trad.). Barcelona: Paidós.

--- ([2020] 2021): *La fuerza de la no violencia*. Marcos Pablo Mayer (trad.). Barcelona: Paidós.

CÁLAMO LIBRERÍA (2017): "Premios Cálamo 2017" [entrada de blog, en línea]. En *www.calamo.com*. Zaragoza: Cálamo Librería. <https://www.calamo.com/premios-calamo-2017--6> [Consulta: 20/04/2021].

CALINESCU, Matei ([1987] 2003): *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia,* kitsch, *postmodernismo*. Francisco Rodríguez Martín (trad.). Madrid: Tecnos/Alianza Editorial.

CALL, Lewis (2007): "Postmodern Anarchism in the Novels of Ursula K. Le Guin". En *Substance*, 113.36-2. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press. 87-105. <https://doi.org/10.1353/sub.2007.0028> [DOI].

CAMPRA, Rosalba ([1981] 2001): "Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión". En ROAS, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 153-191.

CANALES, Jimena (2015): *The Physicist and the Philosopher*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

CASANOVA, Julián (2020): *Una violencia indómita: El siglo XX europeo*. Barcelona: Crítica.

CENTRO RAMÓN PIÑEIRO PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES (2002): *Informe de Literatura 2002*. [PDF en línea]. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Educación e Universidade de la Xunta de Galicia. <http://www.cirp.es/rec2/informes/upload/ver/inf2002/Informe_Literatura_2002.pdf> [Consulta: 20/4/2021].

CESERANI, Remo ([1997] 2009): *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.

CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

COYAUD, Maurice ([1978] 2005): *Hormigas sin sombra: el libro del haiku*. Mario Campaña (trad.). Barcelona: DVD ediciones.

CRITTENDEN, Charles (1991): *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects.* Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

CURRY, Arwen (dir.) (2018): *Worlds of Ursula K. Le Guin* [película documental]. Nueva York: Grasshopper.

--- (2020): "Introducción". En LE GUIN: *Las niñas salvajes*. Arrate Hidalgo (trad.). Barcelona: Virus.

CHENG, Anne ([1997] 2002): *Historia del pensamiento chino*. Anne Hélène Suárez Girard (trad.). Barcelona: Bellaterra.

CHENG, François ([1979] 2004): *Vacío y plenitud*. Amelia Hernández, Juan Luis Delmont (trads). Madrid: Siruela.

DEBITA, Gabriela (2019): "The Otherworlds of the Mind: Loci of Resistance in Ursula K. Le Guin's *The Word for World Is Forest* and *Voices* (Book II of the Annals of the Western Shore)". En *Cultural Intertexts*, 9. Cluj-Napoca: "Dunarea de Jos" University of Galati Faculty of Letters. 46-67. <https://www.proquest.com/docview/2394346522?accountid=14514> [Consulta: 31/07/2021].

DELEUZE, Gilles ([1966] 2017): *El bergsonismo*. Pablo Ires (trad.). Buenos Aires: Cactus.

DERRIDA, Jacques ([1967] 2014): *L'écriture et la différence*. París: Points/Seuil.

DENZINGER, Heinrich ([1854] 1963): *El magisterio de la Iglesia: manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Daniel Ruiz Bueno (trad.). Barcelona: Herder.

DÍEZ COBO, Rosa María (2006): *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Valencia: Publications de la Universitat de València.

DOLEŽEL, Lubomír ([1976] 1999): "Mundos narrativos". Martínez Lorente, Joaquín (trad.). En *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 149-158.

--- ([1984] 1999): "El mundo ficcional de Kafka". Joaquín Martínez Lorente (trad.). En *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 199-224.

--- (1995): "Fictional Worlds: Density, Gaps and Inference". En *Style*, 29.2. State College, Pensilvania: Penn State University Press. <https://www.jstor.org/stable/42946278> [Consulta: 14/12/2019] // (1996): "Mundos de Ficción: densidad, vacíos e inferencias" (no consta trad.). En POZUELO YVANCOS, José María; VICENTE GÓMEZ, Francisco (eds.): *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21 a 24 noviembre, 1994)*. Tomo 1. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 13-26.

--- ([1998] 1999): *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Félix Rodríguez (trad.). Madrid: Arco/Libros.

ECO, Umberto ([1979] 1981): *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Ricardo Pochtar (trad.). Barcelona: Lumen.

--- *et al.* ([1992] 1995): *Interpretación y sobreinterpretación*. Juan Gabriel López Guix (trad.). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

El diario montañés (2006): "Patricia Suárez gana el Certamen de Relato Corto *Villa de Colindres*" [en línea]. En *www.eldiariomontanes.es, Noticias/Cultura,* 19 en. <https://www.eldiariomontanes.es/pg060119/prensa/noticias/Cultura/200601/19/DMO-CUL-094.html> [Consulta: 20/04/2021].

El diario montañés (2007): "Juan Gómez Bárcena y Pablo Escribano, Premios *José Hierro*" [en línea]. En *www.eldiariomontanes.es, Noticias/Cultura,* 18 may. <https://www.eldiariomontanes.es/prensa/20070518/cultura/juan-gomez-barcena-pablo_20070518.html> [Consulta: 20/04/2021].

El Mundo (2009): "La cooperativa Crape suspende pagos por una deuda de 10 millones" [en línea]. En *www.elmundo.es: Castilla y León*, 06 mar. <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/06/castillayleon/1236369062.html> [Consulta: 20/04/2021].

ELIADE, Mircea ([1949] 2011): *El mito del eterno retorno*. Ricardo Anaya (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

ERNST, Bruno ([1978] 1990): *El espejo mágico de M. C. Escher*. Ignacio León (trad.). Berlín: Taschen.

FARRELL, Susan ([2008] 2014): *Critical Companion to Kurt Vonnegut: A Literary Reference to His Life and Work*. Nueva York: Chelsea House Publishers.

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2016): *Guía perversa del viajero en el tiempo*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

FERRATER MORA, José (1971): *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.

FORTIER, Paul A. (1969): "Ostrovsky, Erika *Céline and his Vision (Book Review)*". En *Comparative Literature*, 21. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 183-185. <https://www.dukeupress.edu/comparative-literature> [Consulta: 18.04.2021].

FREESE, Peter (2012): "The Critical Reception of Kurt Vonnegut". En *Literature Compass*, 9.1. Hoboken: Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 1-14. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2011.00862.x> [DOI].

FREESE, Peter (2009): "Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* or How to Storify an atrocity", en BLOOM, Harold (ed.): *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kurt Vonnegut's* '*Slaughterhouse-Five'*. Nueva York: Infobase Publishing, 17-32.

FREGE, Gottlob ([1892] 1973): "Sobre el sentido y la denotación". Thomas Moro Simpson (trad). En SIMPSON, Thomas Moro (ed.): *Semántica filosófica: problemas y discusiones*. Madrid: Siglo XXI.

FRENZEL, Elisabeth ([1962] 1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Carmen Schad de Caneda (trad.). Madrid: Gredos.

FINK, Eugen ([1992] 2019): *La filosofía de Nietzsche*. Alberto Ciria (trad.). Barcelona: Herder.

FOSTER, Hal *et al.* ([1983] 2015): *La posmodernidad*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Kairós.

FOUCAULT, Michel ([1971] 2018): *El orden del discurso*. Alberto González Troyano (trad.). Madrid: Austral.

FUNDACIÓN ANTONIO GALA PARA JÓVENES CREADORES (2008): "juan-gomez-barcena-gana-el-premio-internacional-crape-de-cuentos" [entrada de blog, en línea]. En *www.fundacionantoniogala.org*. Córdoba: Fundación Antonio Gala. <https://www.fundacionantoniogala.org/juan-gomez-barcena-gana-el-premio-internacional-crape-de-cuentos> [Consulta: 20/04/2021].

--- (2009): "juan-gomez-barcena-gana-el-premio-ramon-j-sender-de-narrativa" [entrada de blog, en línea]. En *www.fundacionantoniogala.org*. Córdoba: Fundación Antonio Gala. <https://www.fundacionantoniogala.org/juan-gomez-barcena-gana-el-premio-ramon-j-sender-de-narrativa> [Consulta: 20/4/2021].

--- (2015): "juan-gomez-barcena-gana-el-premio-ciudad-de-alcala-2015-con-el-cielo-de-lima" [entrada de blog, en línea]. En *www.fundacionantoniogala.org*. Córdoba: Fundación Antonio Gala. <https://www.fundacionantoniogala.org/juan-gomez-barcena-gana-el-premio-ciudad-de-alcala-2015-con-el-cielo-de-lima> [Consulta: 20/4/2021].

--- (2017): "juan-gomez-barcena-obtiene-el-premio-de-las-letras-ciudad-de-santander" [entrada de blog, en línea]. En *www.fundacionantoniogala.org*. Córdoba: Fundación Antonio Gala. <https://www.fundacionantoniogala.org/juan-gomez-barcena-obtiene-el-premio-de-las-letras-ciudad-de-santander> [Consulta: 20/4/2021].

GARDET, Louis ([1975] 1979): "Puntos de vista musulmanes sobre el tiempo y la historia". Antonio Sánchez-Bravo (trad.). En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*, 223-245. Salamanca: Sígueme.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio ([1996] 2008): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

--- (ed.) (1997): *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco/Libros.

--- (2011): *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana.

GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París: Seuil.

--- (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil.

--- (1983): *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.

--- (1987): *Seuils*. París: Seuil.

GOLDING, John ([1959] 1993): *El cubismo: una historia y un análisis, 1907-1914*. Adolfo Gómez Cedillo (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

--- ([2000] 2003): *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandisnsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Jorge Fondebrider (trad.). Madrid/México: Turner/Fondo de Cultura Económica.

GOTT, J. Richard ([2001] 2003): *Los viajes en el tiempo y el universo de Einstein*. Luis Enrique de Juan (trad.). Barcelona: Tusquets.

GREEN, Brian ([2004] 2016): *El tejido del cosmos*. Javier García Sanz (trad.). Barcelona: Crítica.

GREIMAS, Algirdas Julien ([1966] 1986): *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France.

--- ([1970]) 2012): *Du sens I*. Paris: Seuil.

--- ([1983] 2012): *Du sens II*. Paris: Seuil.

GULLÓN, Ricardo (1980): *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.

GUREVITCH, Aarón Y. ([1975] 1979): "El tiempo como problema de historia cultural". Antonio Sánchez-Bravo (trad.). En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Salamanca: Sígueme, 260-281.

HAAR, Michel ([1974] 1980): "Nietzsche". En BELAVAL, Yvon (ed.): *La filosofía en el siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI.

HARSHAW, Benjamin ([1984] 1997): "Ficcionalidad y campos de referencia". Contreras, Eugenio, (trad.). En GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.): *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco/Libros, 123-157.

HART, Kevin ([2004] 2013): *Postmodernism*. Londres: Oneworld Publications.

HEARN, Lafcadio (1910): *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan*. Leipzig: Tauchnitz.

HEIDEGGER, Martin ([1927] 2003): *Ser y tiempo*. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga (trad.). Madrid: Trotta.

--- ([1962] 2003): *Tiempo y ser*. Félix Duque, Manuel Garrido, José Luis Molinuevo (trads.). Madrid: Tecnos.

HERNÁNDEZ GARCÍA, María Luisa (2015): *El Cielo de Lima de Juan Gómez Bárcena: su poética de la ficción.* [Trabajo fin de Máster]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38054/> [Consulta: 31.07.2021].

--- (2017): "La novela como juego: del ensayo a la narrativa en Gonzalo Torrente Ballester". En *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, 15. Vigo: Universidade de Vigo, 181-200.

--- (2019): "Terror y écfrasis en *Rojo Alma, Negro Sombra* de Ismael Martínez Biurrun". En *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 7.1. Madrid: Universidad Complutense, 1-9. <https://www.ucm.es/siim/jaclr-volume7-issue1> [Consulta: 31.07.2021].

--- (2020): "Facetas de la melancolía en la novela *Otoño* de Ali Smith". En *Cuadernos de Investigación Filológica*, 48. Logroño: Universidad de la Rioja, 85-95. <http://doi.org/10.18172/cif.4520> [DOI].

HERRIGEL, Eugen ([1948] 2012): *Zen en el arte del tiro con arco*. Juan Jorge Thomas (trad.). Móstoles: Gaia.

HJELMSLEV, Louis ([1943] 1974): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. José Luis Díaz de Liaño (trad.). Madrid: Gredos.

HOVANEC, Carol P. (1989): "Visions of Nature in *The Word for World Is Forest*: A Mirror of the American Consciousness". En *Extrapolation (pre-2012)*, 30.1. Brownsville, Texas: University of Texas. 84. <https://www.proquest.com/docview/234913808?accountid=14514> [Consulta: 31/07/2021].

HUTCHEON, Linda (1989): "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History". En O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert C. (eds.): *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 3-32.

INDIJ, Guido (ed.) (2014): *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La Marca Editora.

ISER, Wolfgang ([1976] 1987): *El acto de leer: teoría del efecto estético*. J. A. Gimbernat, Manuel Barbeito (trads.). Madrid: Taurus.

JAMESON, Fredric ([1984] 1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. José Luis Pardo Torío (trad.). Barcelona: Paidós.

--- ([1992] 1995): *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Noemí Sobregués, David Cifuentes (trads.). Barcelona: Paidós.

--- ([1998] 1999): *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Manantial.

JOLIVET, Jean ([1969] 1974). *La filosofía medieval en Occidente*. Lourdes Ortiz (trad.). Madrid: Siglo XXI.

JOHNSTON, Laura (1999): "*Orr* and *Orwell*: Le Guin's *The Lathe of Heaven* and Orwell's *Nineteen Eighty-Four*". En *Extrapolation*, 40.4. Wooster, Ohio: Collier Printing Co. 351-354. <www.proquest.com/scholarly-journals/orr-orwell-le-guins-lathe-heaven-orwells-nineteen/docview/1304238626/se-2?accountid=14514> [Consulta: 31/07/2021].

JULLIEN, François ([2001] 2005): *Del* tiempo*: elementos de una filosofía del vivir*. Miguel Lancho (trad.). Madrid: Arena Libros.

JURADO, Cristina (2018): "*Worlds of Ursula K. Le Guin*, la película que tardó diez años en rodarse: entrevista con Arwen Curry". En JURADO, Cristina (ed.): *Supersonic: especial Ursula K. Le Guin,* 2018-II. Málaga: Cerbero, 384-391.

KAGAME, Alexis ([1975] 1979): "Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento bantú". En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad.). Salamanca: Sígueme, 98-130.

KAISER, Stefan *et al.* (2001): *Japanese: A Comprehensive Grammar*. Londres: Routledge.

KAKU, Michio ([2008] 2018): *Física de lo imposible*. Javier García Sanz (trad.). Barcelona: Penguin.

KANT, Emmanuel ([1781] 1973): *Crítica de la razón pura*. José Perojo (trad.). Buenos Aires: Losada.

KAUFMANN, Walter Arnold ([1950] 1974): *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

KINDER, Hermann; HILGEMANN, Werner ([1966] 1971): *Atlas histórico mundial*. Tomo II: *De la revolución francesa a nuestros días*. Antón Dieterich Arenas (trad.). Madrid: Istmo.

KING, Stephen; Magistrale, Tony (2019): "Stephen King: El terror posee un atractivo que no varía demasiado en el tiempo". En *WMagazín* [en línea], 22 may. <https://wmagazin.com/relatos/stephen-king-el-terror-posee-un-atractivo-que-no-varia-demasiado-en-el-tiempo/> [Consulta: 31/07/2021].

--- ([2000] 2003): *Mientras escribo*. Jofre Homedes Beutnagel (trad.). Barcelona: Debolsillo.

KRIPKE, Saul A. ([1972] 1985): *El nombrar y la necesidad*, Margarita M. Valdés (trad.). México: Universidad Nacional Autónoma.

LA TORMENTA EN UN VASO (2014): "Tres libros de cuentos ganan los VII Premios Tormenta" [entrada de blog, en línea]. En *latormentaenunvaso.blogspot.com*, 10/01/2014. <http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2014/01/tres-libros-de-cuentos-ganan-los-viii.html> [Consulta: 20/04/2021].

La voz de Asturias (2017): "El escritor argentino Pedro Mairal, premio Tigre Juan de narrativa" [en línea]. En *www.lavozdeasturias.es: Noticia/Cultura*, 13 nov. <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/oviedo/2017/11/13/escritor-argentino-pedro-mairal-premio-tigre-juan-narrativa/00031510601224079492678.htm> [Consulta: 20/04/2021].

LANZACO SALAFRANCA, Federico (2000): *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.

LARRE, Claude ([1975] 1979): "Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento chino". En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad). Salamanca: Sígueme, 37-66.

LAS LIBRERÍAS RECOMIENDAN (2014): "Premios Sintagma 2014" [entrada de blog, en línea]. En *www.laslibreriasrecomiendan.com: Noticias*, 26 dic. 2014. <https://www.laslibreriasrecomiendan.com/premios-sintagma-2014/> [Consulta: 20/4/2021].

LE GUIN, Ursula ([1979] 1992): *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Nueva York: HaperCollins. // (2020): *El idioma de la noche: ensayos sobre fantasía y ciencia ficción*. Irene Vidal, Ana Quijada (trads.). Barcelona: Gigamesh.

--- ([1997] 2020): "Introducción". En LAO TSE: *Tao Te Ching: un libro sobre el Camino y la Virtud (Una versión de Ursula K. Le Guin)*. Jacinto Pariente (trad.). Badalona: Koan, 11-12.

--- ([1997] 2020): "Fuentes". En LAO TSE: *Tao Te Ching: Un libro sobre el Camino y la Virtud (Una versión de Ursula K. Le Guin)*. Jacinto Pariente (trad). Badalona: Koan, 113-116.

--- (2004): *The Wave in the Mind: Talks and Esays on the Writer, the Reader and the Imagination*. Boulder, Colorado: Shambhala. // (2018): *Contar es escuchar: sobre la escritura, la lectura y la imaginación*. Martin Schifino (trad.). Madrid: Círculo de Tiza.

---; NAIMON, David ([2018] 2020): *Conversaciones sobre la escritura*. Núria Molins Galarza (trad.). Barcelona: Alpha Decay.

LEEDS, Marc ([1994] 2016): *The Vonnegut Encyclopedia*. Nueva York: Delacorte.

LE GOFF, Jacques ([1977] 1983): *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Mauro Armiño (trad.). Madrid, Taurus.

LIPMAN, Jean (1976): *Calder's Universe*. Nueva York: Avery Publishing.

LUPACK, Barbara Tepa (1994): *Take Two: Adapting the Contemporary American Novel to Film*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

LÖFFLER, Christa Maria (1983): *The Voyage to the Otherworld Island in Early Irish Literatur*. Salzburgo: Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik.

LYOTARD, Jean François ([1984] 2014): *La condición postmoderna*. Mariano Antolín Rato (trad.). Madrid: Cátedra.

LLOYD, Geoffrey E. R. ([1975] 1979): "El tiempo en el pensamiento griego". En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad.). Salamanca: Sígueme, 131-168.

MANDEL, Ernest ([1972] 1999): *Late Capitalism*. Londres: Verso Books.

MARCOLONGO, Andrea ([2016] 2017): *La lengua de los dioses*. Teófilo Lozoya, Juan Rabasseda (trads.). Madrid: Taurus.

MARTÍNEZ BONATI, Félix ([1978] 1997): "El acto de escribir ficciones". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 159-179.

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (1973): *Historia de la filosofía: filosofía moderna y contemporánea*. Madrid: Ismo.

MARVIN, Thomas F. (2002): *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

MAS TORRES, Salvador (2018): *Epicuro, epicúreos y el epicureísmo en Roma*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

McHALE, Brian ([1992] 2001): *Constructing Postmodernism*. Nueva York: Routledge.

MENDIETA RODRÍGUEZ, Elios (2016): "El cine documental de Claude Lanzmann: el Holocausto contado a partir de *Shoah*". En *Revista de Filología Románica (N.º Especial: Reflejos de la Segunda Guerra Mundial en la literatura y las artes, II)*, 33. Madrid: Ediciones Complutense, 165-174. <https://doi.org/10.5209/RFRM.55869> [DOI].

--- (2018): "Sumergirse en el infierno: el hijo de Saúl y la crisis de la representación de la imagen". En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18.2. Madrid: Ediciones Complutense, 261-275. <https://doi.org/10.5209/ARAB.58412> [DOI].

MEZIANE, Abdelmajid ([1975] 1979): "La percepción empírica del tiempo en los pueblos del Maghreb". En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad.). Salamanca: Sígueme, 246-259.

MIRÓ, Joan; TAILLANDIER, Yvon ([1958] 2017): *I work like a Gardener*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

MORENO [SERRANO], Fernando Ángel; LÓPEZ PELLISA, Teresa (eds.) (2009): *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción.* Madrid: Asociación Cultural Xatafi.

--- (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal-Editions.

--- (2011): "Introducción". En ZAMIÁTIN, Evgueni Ivánovich: *Nosotros*. Madrid: Cátedra.

--- (2017): *La ideología de Star Wars*. Madrid: Guillermo Escolar Editor

MUFTI, Aamir R. (1998): "Auerbach in Istanbul: Edward Said, Secular Criticism, and the Question of Minority Culture". En *Critical Inquiry*, 25.1. Chicago: The University of Chicago Press, 95-125. <https://www.jstor.org/stable/1344135> [Consulta: 20.04.2021].

MULLER, Richard A. (2016): *Ahora: La física del tiempo*. Martínez Arribas, Francisco (trad.). Barcelona: Pasado y Presente.

MUÑOZ-ALONSO, Gemma (2015): *Cómo elaborar y defender un trabajo académico en humanidades: del Trabajo de Fin de Grado al Trabajo de Fin de Máster*. Madrid: Bubok.

MURPHY, Cath (2012): "Great Book, Crap Film: 5 Adaptations That Truly Suck" [en línea]. En *www.LitReactor.com*, 9 abr. Los Angeles: LitReactor Magazine. <https://litreactor.com/columns/great-book-crap-film-5-adaptations-that-truly-suck> [Consulta: 29/08/2016]

NEHER, André ([1975] 1979): "Concepto del tiempo y de la historia en la cultura judía". En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad). Salamanca: Sígueme, 169-190.

NIETZSCHE, Friedrich ([1882] 1984): *La gaya ciencia*. Pedro González Blanco (trad.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.

--- ([1883-85] 1978): *Así habló Zaratustra*. Andrés Sánchez Pascual (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

OÑORO, Cristina (2013): *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor.

OSTROVSKI, Erika (1967): *Céline and his Vision*. Nueva York: New York University Press/London University Press.

PALACIO, Felisa (2020): "*Ni siquiera los muertos*, de Juan Gómez Bárcena, finalista en el premio de las librerías de Madrid" [en línea]. En *El Faradio* [periódico nativo digital], 28 nov. 2020. <https://www.elfaradio.com/2020/11/27/ni-siquiera-los-muertos-de-juan-gomez-barcena-finalista-en-el-premio-de-las-librerias-de-madrid/> [Consulta: 20/04/2021].

PALENCIA-ROTH, Michael (1983): *Gabriel García Márquez (la línea, el círculo y la metamorfosis del mito)*. Madrid: Gredos.

PANIKKAR, Raimundo ([1975] 1979): "Tiempo e historia en la tradición de la India". En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad.), Salamanca: Sígueme, 67-88.

PÁTTARO, Germano ([1975] 1979): "La concepción cristiana del tiempo". En RICOEUR, Paul *et al.*: *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad). Salamanca: Sígueme, 191-222.

PAVEL, Thomas G. ([1986] 1989): *Fictional Worlds*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PÉREZ NAVARRO, Daniel (2016): "El sable láser de Rey: los cuentos siempre vuelven" [en línea]. En *C. Reseñas, reflexiones, artículos… sobre narrativa*. 2 may. *www.ccyberdark.net*. <https://www.ccyberdark.net/2811/el-sable-laser-de-rey-los-cuentos-siempre-vuelven/> [Consulta: 31/07/2021].

POZUELO YVANCOS, José María ([1993] 2010): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

POZUELO YVANCOS, José María; VICENTE GÓMEZ, Francisco (eds.) (1996): *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21 a 24 noviembre, 1994)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

PRECIADO IDOETA, Iñaki ([1996] 2010): "Notas". En ZHUANG ZI: *Zhuang Zi 'Maestro Chuang Tse'*. Barcelona: Kairós.

PROPP, Vladimir ([1928] 1977): *Morfología del cuento*. Lourdes Ortiz (trad.). Madrid: Fundamentos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* [versión 23.4, en línea]. <https://dle.rae.es> [Consulta: 29/7/2020].

REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual: La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

RICOEUR, Paul (1955): *Histoire et vérité*. París, Seuil.

--- *et al.* ([1975] 1979): *Las culturas y el tiempo*. Antonio Sánchez-Bravo (trad.). Salamanca: Sígueme.

RIFFATERRE, Michael (1990): *Fictional Truth*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico.* Madrid: Arco/Libros.

--- (2001): "La amenaza de lo fantástico". En ROAS, David (ed.): *Teorías de lo fantástico.* Madrid: Arco/Libros, 7-44.

ROJO, Alberto ([2013] 2019): *Borges y la física cuántica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

RORTY, Richard ([1991] 1995): "El progreso del pragmatista". Juan Gabriel López Guix (trad.). En ECO, Umberto (ed.): *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 104-126.

--- ([2000] 2020): *Filosofía y futuro*. Javier Calvo, Ángela Ackermann (trads.). Barcelona: Gedisa.

ROTHKO, Mark ([2005] 2007): *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Miguel López-Remiro (ed.); Jesús Carrillo Castillo, Eduardo García Agustín (trads.). Barcelona: Paidós.

ROVELLI, Carlo ([2009] 2018): *El nacimiento del pensamiento científico: Anaximandro de Mileto*. Antoni Martínez Ríu (trad.). Barcelona: Herder.

--- ([2014] 2015): *La realidad no es lo que parece*. Juan Manuel Salmerón Arjona (trad.). Barcelona: Tusquets.

--- ([2014] 2016): *Siete breves lecciones de física*. Francisco J. Ramos Mena (trad.). Barcelona: Anagrama.

--- ([2014] 2018): *¿Y si el tiempo no existiera?* María Pons Irazazábal (trad.). Barcelona: Herder.

--- ([2017] 2018): *El orden del tiempo*. Francisco J. Ramos Mena (trad.). Barcelona: Anagrama.

RTVE (2014): "Juan Gómez Bárcena, Premio El Ojo Crítico de RNE de Narrativa por su novela *El cielo de Lima*" [en línea]. En *14 HORAS*, 25.11.2014. <https://www.rtve.es/radio/20141125/juan-gomez-barcena-premio-ojo-critico-rne-narrativa-su-novela-cielo-lima/1054662.shtml> [Consulta: 20/4/2021].

RUIZ-LAPUENTE, Pilar (2011): *El enigma de la realidad: las entidades de la física desde Aristóteles a Einstein*. Barcelona: Gedisa.

RUSSEL, Bertrand ([1919] 2015): *Introduction to Mathematical Philosophy*. Londres: Andesite Press.

RYAN, Marie-Laure (1984): "Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue". En *Style*, 18.2. Fayetteville: University of Arkansas, 121-139.

--- (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

--- (1991): "Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction". En *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 31-47. // (1997): "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". Antonio Ballesteros González (trad.). En GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 181-205.

--- (2019): "From Possible Worlds to Storyworlds". En BELL, Alice; RYAN, Marie-Laure (eds.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 62-87.

SAID, Edward ([1978] 2018): *Orientalismo*. Cristobal Pera, Enrique Benito Sole (trads.). Barcelona: Debolsillo.

--- (1984): "Reflections on Exile" [en línea]. En *www.Granta.com: Essays & Memoir*, 9 oct, Londres: Granta. <https://granta.com/reflections-on-exile/> [Consulta: 20.04.2021].

SAUSSURE, Ferdinand de ([1916] 1971): *Curso de lingüística general*. Charles Bally, Albert Sechehaye (eds.); Amado Alonso (trad.). Buenos Aires: Losada.

SAVATER, Fernando (1995): *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel.

SAVI, Melina Pereira (2021): "Looking to Ursula K. Le Guin's *The Word For World is Forest* to Find Ways to Respond to the Dilemmas of the Anthropocene". En *Ilha do Desterro*, 74.1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina . 533-551. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e75377> [DOI].

SEARLE, John R. ([1969] 1980). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Luis M. Valdés Villanueva (trad.). Madrid: Cátedra.

SECO, Manuel *et al.* ([1999] 2011): *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar/Santillana.

SCHMIDT, Siegfried J. ([1984] 1997): "La auténtica ficción es que la realidad existe: modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura". Paloma Tejada Caller (trad.). En GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 207-238.

SCHOLZ, Dieter; THOMPSON, Christina (eds.) (2008): *The Klee Universe*. Berlin: Hatje Cantz.

SCIENCE FICTION AWARDS DATABASE (2012-2021): "Nebula Awards 1970" [Sección de sitio web]. En *www.sfadb.com: Nebula Awards*. Oakland, California: The Locus Science Fiction Foundation (LSFF). <http://www.sfadb.com/Nebula_Awards_1970> [Consulta: 3/5/2021].

SPAGNUOLO NANNI, Alejandra (2019): "La música en la *shoá*: análisis de su papel durante el holocausto a partir del testimonio de algunos de sus supervivientes". En CID, Alba; FIGUEIRAS, Carla; REYNA MUNIAIN, Facundo (eds.): *Los géneros de la memoria*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. <https://www.torrossa.com/it/resources/an/4628106> [Consulta: 24/6/2021].

SUVIN, Darko ([1979] 1984): *Metamorfosis de la cienciaficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. Federico Patán López (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

SWALES, Martin (1978): *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

TASCHEK, William W (1993): "Review of *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects* by Charles Crittenden". En *Philosophical Review*. 102.4. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 608-611. <https://www.jstor.org/stable/2185693> [Consulta: 6/10/2020].

THE HUGO AWARDS (s/f): "1970 Hugo Awards" [Sección de sitio web]. En *The Official Site of The Hugo Awards*: *Hugo Awards by Year*. Sunnyvale, California: The World Science Fiction Society (WSFS). <http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1970-hugo-awards/> [Consulta: 3/5/2021].

--- (s/f): "1973 Hugo Awards" [Sección de sitio web]. En *The Official Site of The Hugo Awards*: *Hugo Awards by Year*. Sunnyvale, California: The World Science Fiction Society (WSFS). <http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1973-hugo-awards/> [Consulta: 3/5/2021].

THORNE, Kip S. ([1994] 2010): *Agujeros negros y tiempo curvo*. Javier García Sanz (trad.). Barcelona: Crítica.

TODOROV, Tzvetan ([1970] 2001): "Definición de lo fantástico". En ROAS, David (ed. y trad.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 47-64.

--- ([1970] 2001): "Lo extraño y lo maravilloso". En ROAS, David (ed. y trad.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 65-81.

TOMACHEVSKI, Boris ([1928] 1982): *Teoría de la literatura*. Fernando Lázaro Carreter (ed.); Marcial Suárez (trad.). Madrid: Akal.

VATTIMO, Gianni *et al.* ([1983] 2011): *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

VILLANUEVA, Darío (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.

--- (2006): *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Marenostrum.

WATERSTONE, Richard ([1995] 1996): *India*. Mónica Rubio (trad.). Barcelona: Debate.

WATSON, Ian (1975): "Le Guin's Lathe of Heaven and the Role of Dick: The False Reality as Mediator". En *Science Fiction Studies*, 5.2-1. Greencastle, Indiana: SF-TH Inc. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/5/watson5art.htm> [Consulta: 31/07/2021].

WATTS, Philip (2009): "Rewriting History: Céline and Kurt Vonnegut". En BLOOM, Harold (ed.): *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kurt Vonnegut's* '*Slaughterhouse-Five'*. Nueva York: Infobase Publishing, 33-44.

WHITE, Donna (1999): *Dancing with Dragons: Ursula K. Le Guin and the Critics.* Columbia, Carolina del Sur: Camden House.

WHITE, Hayden ([1992-2008] 2010): *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. María Inés La Greca *et al.* (trads.). BuenosAires: Prometeo.

WITTENBERG, David (2013): *Time Travel: The popular philosophy of Narrative*. Nueva York: Fordham University Press.

WOLF, Sergio (2001): *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

WRIGHT, Georg Henrik von (1968): *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action, With a Bibliography of Deontic and Imperative Logic.* Amsterdam: North Holland.

ANEXOS

ANEXO 1

UNA INTERPRETACIÓN DIFERENTE

Umberto Eco en *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo* (274-306) analiza la novela corta de Alphonse Allais *Un drame bien parisien*, que él mismo transcribe en su Apéndice 1 (*ibíd.* 309-313). En ella los dos integrantes de un matrimonio, que se llevan mal a causa de los celos, reciben sendas cartas en las que se les informa de que su cónyuge se va a encontrar con un amante en un baile de carnaval que se va a celebrar próximamente y deciden ir para cerciorarse. En dicho baile, dos enmascarados que responden a las características descritas se encuentran y al quitarse más tarde las máscaras se sorprenden de encontrarse con alguien desconocido, pero aprovechan la ocasión para intimar. El incidente sirve de revulsivo al matrimonio para llevarse bien desde entonces y la historia acaba felizmente "para todo el mundo menos para los otros".

Eco encuentra ilógico el desarrollo de la trama, pues no halla explicación a que la pareja de enmascarados no se conozca, cuando lo que cabía esperar es que se tratase de los protagonistas, ni tampoco a que lo ocurrido les haya servido a estos de lección para curar sus celos; y piensa que los otros a que se alude al final de la historia son los lectores, decepcionados por no poder encontrarle sentido.

Difiero de su punto de vista, pues a mí sí me parece que hay una explicación lógica de los acontecimientos:

Tanto él como ella se habían citado en el baile con su amante, de quien sabían qué disfraz iba a llevar, pero se enteran de que su cónyuge va a ir también al baile disfrazado precisamente de esa manera y deciden ir de incógnito, o sea con un disfraz que no es el que tenían convenido con su amante, para observar qué ocurre.

La amante de él y el amante de ella acuden al baile y al final de la noche se marchan juntos, creyendo cada uno que el otro es su amante y llevándose una sorpresa cuando descubren que es alguien desconocido.

Mientras, los protagonistas, escondidos tras otros disfraces, quedan convencidos de que su cónyuge no ha acudido al baile como les habían hecho sospechar, puesto que solo había una persona con el disfraz esperado, sin duda su propio amante con quien había quedado en verse y que ha acabado yéndose con otro, que por casualidad iba disfrazado de la misma manera en que él o ella habían previsto hacerlo.

Los "otros", que quedan defraudados por el resultado del desenlace, son los autores de los anónimos, cada cual creyendo que él o ella se iban con un amante sin que, bien porque no hubiera dado crédito a su anónimo y por tanto no estuviera allí bien porque no le importase, el cónyuge reaccionara violentamente ante la infidelidad como estaban esperando que ocurriese; y comprobando que, en cualquier caso, a partir de ese momento el matrimonio, contra lo que tenían previsto, había dejado de tener celos.

No veo pues aquí dos mundos incompatibles, como postulaba Eco, sino un único mundo, con seis personas ficcionales:

- El esposo, que iba a ir al baile disfrazado de templario y va de otra cosa.
- La esposa, que iba a ir disfrazada de piragua congoleña y va de otra cosa.
- La amante del esposo, que va al baile disfrazada de piragua congoleña.
- El de la esposa, que va al baile disfrazado de templario.
- El informante del esposo, que le dijo que su mujer iría disfrazada de piragua.
- El de la esposa, que le dijo que su marido iría disfrazado de templario.

Lo único que resulta extraño, pero no inverosímil, en este mundo ficcional, cuyos parámetros modales y espaciotemporales son por lo demás canónicamente realistas, es que ambas parejas de amantes opten por un mismo tipo de disfraz; y digo tipo porque ni siquiera se dice que se trate de disfraces idénticos. Tal vez caracterizarse de templario fuera usual en los carnavales. Lo de que coincidan dos personas en disfrazarse de algo tan sumamente imaginativo como una piragua congoleña sí parece más raro, pero quizá no lo sea tanto si tenemos en cuenta que la novela, publicada en el periódico parisino *Le Chat Noir* en 1890, está ambientada en plena época del *art nouveau*, tan amante de la naturaleza y los motivos exóticos.

No se trataría por tanto, desde mi punto de vista, de un mundo ficcional autoanulante, como los descritos en el apartado 2.1.5.1 (32-33) de este trabajo, según la definición que de los mismos da Doležel en *Heterocósmica* (233-240); si bien esto no impide que se pueda considerar un ejemplo de cooperación textual, en la línea propugnada por Eco, dado que para encontrarle sentido a la historia es absolutamente necesario el concurso de un lector al rescate que complete en su imaginación los huecos que el narrador ha dejado deliberadamente abiertos con su elipsis de lo que hacen los personajes.

ANEXO II: Clasificación de los géneros narrativos

TIPOS DE FICCIÓN	Modalidades de la macroestructura diferentes de las del mundo real			Dominio opaco para narrador	Escenario temporal anterior	Escenario temporal futuro o alternativo	Narrador réplica del autor	Personas ficcionales réplicas de reales	Narrador alarmado	Personas ficcionales alarmadas	Narrador fiable
	Aléticas	Epistémicas	Deónticas y axiológicas								
Realista	No	No	No	-	-	No	-	-	-	-	-
" histórica	No	No	No	-	Sí	No	-	Sí	-	-	-
Prospectiva	-	Sí	-	-	-	Sí	-	-	-	-	-
" científica	Sí	Sí	-	-	-	Sí	-	-	No	No	-
" social	-	Sí	Sí	-	-	Sí	-	-	-	-	-
" " utópica	-	Sí	Sí	-	-	Sí	-	-	-	No	-
" " distópica	-	Sí	Sí	-	-	Sí	-	-	-	Sí	-
" " ucrónica	-	Sí	Sí	-	Sí	Sí	-	Sí	-	-	-
Maravillosa	Sí	-	-	No	-	-	-	-	No	No	Sí
Fantástica	Sí	Sí	-	Sí	-	-	-	-	Sí	Sí	Sí
Enajenada	Sí	Sí	-	No	-	-	-	-	No	Sí	Sí
Liminar	Sí	Sí	-	Sí	-	-	-	-	Sí	Sí	No
Terror	-	-		-					Sí	-	-
Autoficción	-	-	-	-	-	-	Sí	Sí	-	-	No

EJEMPLOS

Realista	*Fortunata y Jacinta / Los santos inocentes / Crematorio*
" histórica	*Trafalgar*
Prospectiva	*Los desposeídos*
" científica	*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? / Parque jurásico*
" social	*La mano izquierda de la oscuridad*
" " utópica	*Utopía / Horizontes perdidos / El futuro que hicimos*
" " distópica	*Fahrenheit 451 / El cuento de la criada / Mañana cruzaremos el Ganges*
" " ucrónica	*El hombre en el castillo / Danza de tinieblas / El cielo bajo el suelo*
Maravillosa	*El señor de los anillos / La Ilíada / Cien años de soledad*
Fantástica	*En las montañas de la locura / La transformación*
Enajenada	*Don Quijote de la Mancha / Alicia en el País de las Maravillas*
Liminar	*El proceso / Una vuelta de tuerca*
Terror	*Carmilla / La maldición de Hill House*
Autoficción	*Recuerdos del futuro / París no se acaba nunca*

Anexo III

ACERCA DEL LIBRO DE LAS MUTACIONES

Dice la antigua sabiduría china

que al AFÁN CREATIVO sigue la RECEPTIVIDAD,

a la receptividad el DIFÍCIL COMIENZO,

al difícil comienzo la INEXPERIENCIA,

a la inexperiencia el RECIBIR ALIMENTO,

al recibir alimento el ENFRENTARSE,

al enfrentarse la LUCHA COORDINADA,

a la lucha coordinada la SOLIDARIDAD,

a la solidaridad la FUERZA DE LO PEQUEÑO,

a la fuerza de lo pequeño el SABER ESTAR,

al saber estar la PAZ,

a la paz la ESTABILIDAD,

a la estabilidad la CONVIVENCIA CÍVICA,

a la convivencia cívica el PODER,

al poder la DISCRECIÓN,

a la discreción la ENTREGA ENTUSIASTA,

a la entrega entusiasta el LIDERAZGO,

al liderazgo el PROMOVER CAMBIOS,

al promover cambios el CRECIMIENTO,

al crecimiento la CONTEMPLACIÓN,

a la contemplación la UNIÓN,

a la unión la ORNAMENTACIÓN,

a la ornamentación la RUINA,

a la ruina el VOLVER A EMPEZAR,

al volver a empezar LO INESPERADO,

a lo inesperado la FUERZA DE LO GRANDE,

a la fuerza de lo grande la ALIMENTACIÓN,

a la alimentación la SOBRECARGA,

a la sobrecarga el RIESGO,

al riesgo la PASIÓN,

a la pasión la MOTIVACIÓN,

a la motivación la DURACIÓN,

a la duración la RETIRADA,

a la retirada la GRANDEZA,

a la grandeza el PROGRESO,

al progreso la OSCURIDAD,

a la oscuridad los LAZOS FAMILIARES,

a los lazos familiares el ANTAGONISMO,

al antagonismo los OBSTÁCULOS,

a los obstáculos la LIBERACIÓN,

a la liberación las PÉRDIDAS,

a las pérdidas el fomento de lo útil y las GANANCIAS,

a las ganancias el EXCESO,

al exceso la SEDUCCIÓN,

a la seducción la ACUMULACIÓN,

a la acumulación el ASCENSO,

al ascenso la PREOCUPACIÓN,

a la preocupación la FILOSOFÍA,

a la filosofía la REVOLUCIÓN,

a la revolución el ALIMENTO,

al alimento el MOVERSE,

al moverse la QUIETUD,

a la quietud el PROGRESO SOSEGADO,

al progreso sosegado la UNIDAD,

a la unidad la PLENITUD,

a la plenitud el VIAJAR,

al viajar la TOLERANCIA,

a la tolerancia la ALEGRÍA,

a la alegría la DISPERSIÓN,

a la dispersión la RESTRICCIÓN,

a la restricción la INTEGRIDAD,

a la integridad la ADAPTACIÓN,

a la adaptación el LOGRO

y al logro un NUEVO ANHELO.

María Luisa Hernández García

(Poema compuesto en 2001 tras leer el I Ching *o* Libro de las mutaciones[1] *y reflexionar sobre su contenido y en cómo nombrar los diferentes estados que va describiendo).*

[1] Cfr. *I Ching: El Libro de las Mutaciones*, versión completa del chino al alemán, con comentarios, por Richard Wilhelm; traducción al español, con presentación y notas, de D.J. Vogelmann; prólogos de C.G. Jung, Richard Wilhelm y Hellmut Wilhelm. Barcelona: Edhasa, 1977.

RESÚMENES

RESUMEN

Semántica ficcional y concepciones del tiempo: mundos y paradigmas temporales en la narrativa de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena.

La presente tesis persigue tres metas, que se entrelazan en un triple objetivo: 1) Mostrar la validez y fecundidad de la semántica ficcional de Lubomír Doležel como marco explicativo y como método de análisis de obras literarias. 2) Comprobar el uso del tiempo y el papel esencial que pueden desempeñar sus concepciones en la configuración de mundos ficcionales. 3) Poner de manifiesto cómo tres escritores contemporáneos de ciencia ficción y fantasía, Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena, han sabido expresar en sus obras narrativas por medio de paradigmas temporales las inquietudes del mundo en que vivimos.

Comienza con una exposición de la semántica ficcional tal como se presenta en la obra de Doležel *Heterocósmica*, completando el marco de indagación con los planteamientos de otros autores como Eco, Iser, Pavel, Ryan, Harshaw, Genette, Bajtín, Pozuelo Yvancos, Garrido Domínguez, Ávila y Popeanga. Se procede en apartados posteriores a una propuesta de tipificación de los mundos ficcionales según la densidad de su textura y a una clasificación genérica de los mundos narrativos en la que se postulan dos nuevas categorías (la enajenada y la liminar), efectuada a partir de la semántica ficcional y tomando en consideración en lo referente a la configuración y definición de los fantásticos, maravillosos y de ciencia ficción las teorías de Moreno Serrano, Todorov, Roas, Campra y Alazraki.

Sigue un breve recorrido por las preguntas y respuestas sobre el tiempo que ha ido dando la filosofía en diferentes épocas y culturas, centrándose en algunas de ellas, concretamente en el pensamiento tradicional chino, japonés, hindú, bantú, griego, judío, cristiano y musulmán, analizando después el paso del concepto de tiempo medieval al moderno y su desarrollo en la cultura contemporánea occidental, con especial hincapié en su imbricación con los descubrimientos actuales de la física, y acabando con una breve consideración de la mirada posmoderna sobre el tiempo y la memoria; donde afloran el tiempo fragmentado, la espiral posmoderna y el tiempo en zigzag, postulado por Jameson.

Se pasa luego a analizar el tiempo como elemento imprescindible de la narrativa, tanto en el ámbito extensional como en el intensional, mostrando cómo en el extensional las condiciones espacio-temporales forman parte ineludible del escenario en el que han de desarrollarse las historias, de las restricciones modales que lo configuran; y en algunas ocasiones el tiempo constituye también un elemento de la trama o de alguno de sus componentes, como la posibilidad de caer en la nostalgia, en toda clase de ficciones, o los viajes en el tiempo –de los que se analizan las clasificaciones establecidas por Kaku, Fernández Gonzalo y Wittenberg- en las de ciencia ficción, pudiendo además configurar cualitativamente el mundo del relato o del poema; y cómo en el intensional sin su concurso tanto la estructuración de los huecos, que todo mundo ficcional requiere en la conformación de su densidad, como la de las pistas que permiten construir el dominio de lo implícito adolecerían de una grave falla si no pudiesen contar con el recurso de las elipsis, analepsis y prolepsis; destacando la relevancia de un rasgo como la duración en la conformación de los mundos ficcionales y el actual predominio del eje espacial sobre el temporal.

Con estas herramientas hermenéuticas se procede después a desentrañar los mundos ficcionales y los paradigmas temporales con que los han configurado en la obra narrativa de Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut y Juan Gómez Bárcena, con especial incidencia en el análisis de *La rueda celeste* y *El nombre del mundo es bosque* de Le Guin, *Cronomoto* y *Matadero Cinco* de Vonnegut, y *Los que duermen*, *El cielo de Lima*, *Kanada* y *Ni siquiera los muertos* de Gómez Bárcena.

Finaliza con una comparación de las concepciones del tiempo que presentan estos autores y con las tres conclusiones a que se aspiraba al inicio de la tesis: que la semántica ficcional se revela como un fecundo marco teórico y un método eficaz de análisis literario, que las concepciones del tiempo juegan un importante papel en la macroestructura de los mundos ficcionales y que la conjunción de las obras de los tres autores que se han analizado es representativa del actual imaginario colectivo sobre el tiempo, a la par que demuestra el valor de la literatura de fantasía y ciencia ficción para estimular implícitamente a los lectores a afrontar la realidad al haber sabido construir por medio de paradigmas temporales mundos de ficción en los que habitan auténticos seres humanos. Siguen tres anexos que contienen, respectivamente, un planteamiento alternativo sobre una cuestión planteada por Eco a propósito de la ilogicidad de *Un drame bien parisien* de Alphonse Allais, el esquema de la clasificación de los géneros narrativos propuesta y un poema en el que se describe el fluir del tiempo en el *I Ching*.

PALABRAS CLAVE: Semántica ficcional, géneros narrativos, tiempo, mundos ficcionales, ciencia ficción, Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut, Juan Gómez Bárcena.

ABSTRACT

Fictional Semantics and Time Conceptions: Wolds and Temporal Paradigms in the Narrative Work of Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut and Juan Gómez Bárcena.

The present doctoral thesis has three aims that configure a triple objective: 1) Highlight the worthwhileness of Lubomír Doležel's fictional semantics as a theoretical frame and its fruitfulness as a method of literary analysis. 2) Verify time's use in narrative and the essential role that time conceptions can play in the configuration of fictional worlds. 3) Point out the way in which three contemporary science fiction and fantasy writers, Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut and Juan Gómez Bárcena, have achieved to express the current world concerns in their narrative works using temporal paradigms.

The thesis begins with the exposition of the fictional semantics theory as presented in Doležel's essay *Heterocosmica*, whose frame is completed with approaches of other authors like Eco, Iser, Pavel, Ryan, Harshaw, Genette, Bajtín, Pozuelo Yvancos, Garrido Domínguez, Ávila and Popeanga. Afterwards, a typification of fictional worlds by their textual density and a classification of narrative worlds genres with the addition of two new category (alienated and liminal) are worked out from the fictional semantics paradigms, taking also into consideration theories of Moreno Serrano, Todorov, Roas, Campra and Alazraki about the configuration and definition of fantastic, marvelous and science fiction worlds.

Thereafter, a brief survey of the questions and answers about time which have been formulated by philosophers along different epochs and cultures is displayed, emphasizing those of Chinese, Japanese, Hindu, Bantu, Greek, Jewish, Christian and Muslim traditional thinkings; analyzing later the transition of medieval to modern concept of time and its evolution in the contemporary western culture, with special emphasis in its imbrication with physics research findings; finalizing this part with a brief consideration about the postmodern look at time and memory, where there are found fragmented time, postmodern spiral and, as postulated by Jameson, zigzag time.

Afterwards, time is analyzed as an indispensable element of narrative fiction, both in extensional and intensional fields; showing how in the extensional field the spatiotemporal conditions are an inescapable part of the modal restrictions of the worldbuilding, and also in some cases time constitute an element of the plot or of some of its components like the possibility of falling into nostalgia, in all kind of fictions, or time travels –whose classifications by Kaku, Fernández Gonzalo and Wittenberg are displayed- in science fiction narrations, and can also configure qualitatively the story or poem world; and how in the intensional field the structuration of the gaps that every fictional world requires in the conformation of its density and the clues that permit the construction of the implicit domain would be hindered without the recourse of ellipsis, analepsis and prolepsis, analyzing also the relevance of a trait like duration in the conformation of fictional worlds and the current predominance of the spatial axis over the temporal one.

Employing these hermeneutic tools, the fictional worlds of Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut and Juan Gómez Bárcena's narrative works and the temporal paradigms

with which they have been configured are untangled, particularly those of *The Lathe of Heaven* and *The Name for the World is Forest* from Le Guin, *Timequake* and *Slaughterhouse Five* from Vonnegut, and *Those Who Sleep*, *The Sky Over Lima*, *Kanada* and *Not even the dead* from Gómez Bárcena.

The thesis ends with a comparison of the time conceptions of these authors and with the three aimed conclusions, namely that fictional semantics is a fruitfulness theoretical frame and an efficacious method of literary analysis, that time conceptions play an important paper in the macrostructure of fictional worlds and that the conjunction of the works of the three analyzed authors is representative of the current time imaginary, at the same time that demonstrate the fantastic and science fiction literature value to stimulate implicitly the readers to affront reality, because of their ability to build with temporal paradigms fictional worlds inhabited by convincing human beings. Then there are three annexes, which respectively contain an alternative approach to a topic posed by Eco about Alphonse Allais's *Un drame bien parisien* illogicality, the schema of the proposed narrative genre classification, and a poem in which time flow as exposed in the *I Ching* is described.

KEY WORDS: Fictional semantics, narrative genres, time, fictional worlds, Science Fiction, Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut, Juan Gómez Bárcena.