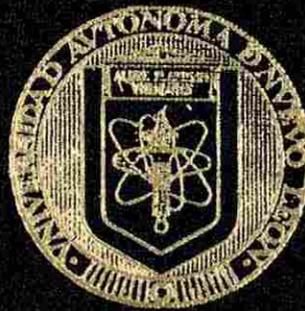


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*La novela virtual: Intertextualidad y Posmodernismo
La Cita Neobarroca*

Tesis que para obtener el grado de
Maestría en Letras Españolas

Presenta
Catalina Martínez García

Directora de tesis: Dra. Lidia Rodríguez Alfaro

Cd. Universitaria San Nicolás de los Garza, N. L.
Diciembre de 2003

2003

TM

Z7125

FFL

2003

.M379

Catalina Martínez García



1020149855



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Universidad Autónoma De Nuevo León

Facultad de Filosofía y Letras



La novela virtual: Intertextualidad y Posmodernismo
La Cita Neobarroca

Tesis que para obtener el grado de
Maestría en Letras Españolas
presenta

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Catalina Martínez García

Directora de tesis: Dra. Lidia Rodríguez Alfano

Cd. Universitaria San Nicolás de los Garza, N.L., Diciembre de 2003

982 908

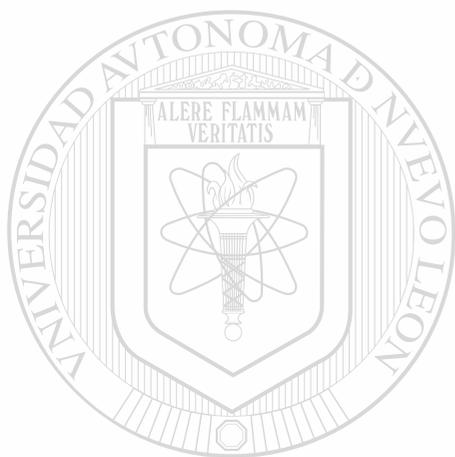
TH

Z7125

FFL

2003

.M379



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



FONDO
TESIS

APROBACIÓN DE MAESTRÍA

Director (a) de Tesis: Lidia Rodríguez Alfano

Sinodales

Firma

Dra. Lidia Rodríguez Alfano

Mtra. Ma. Eugenia Flores Treviño

Mtra. Tzitel Pérez Aguirre

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Mtro. Rogelio Cantú Mendoza
Subdirector de Posgrado de Filosofía y Letras

Índice

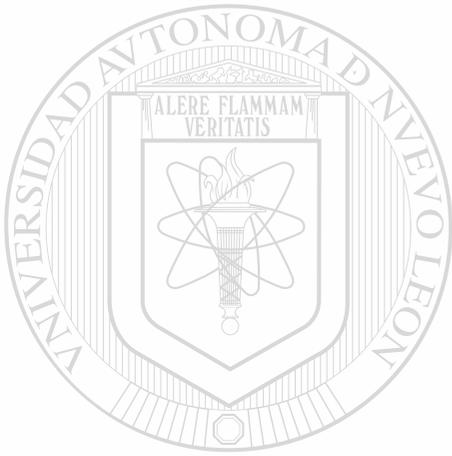
	Página
Dedicatoria.	3
Agradecimientos.	4
Introducción.	5
Capítulo 1. Ubicación de la obra de Sainz en movimientos literarios del siglo XX: Onda y Posmodernismo.	10
1.1. La narrativa de la Onda.	12
1.2. La literatura posmoderna.	17
1.3. Aportaciones de Gustavo Sainz a la novela posmoderna.	25
Capítulo 2. Intertextualidad.	31
2.1. Polifonía y dialogismo.	31
2.2. Tipos de trascendencia textual.	41
2.3. Silepsis e interpretante y personificación alegórica.	44
Capítulo 3. Elementos neobarrocos en <i>La novela virtual</i>	56
3.1. Límite y exceso.	58
3.2. Exceso y antidotos.	61
3.3. Detalle y fragmento.	62
3.4. Poética de lo informe y lo inestable.	64
3.5. Desorden y caos.	69
3.6. Una teoría de la significación.	73
3.7. Distorsión y perversión.	76
3.8. La cita neobarroca.	78
Conclusiones.	91
Bibliografía.	103
Anexo Referencias de Gustavo Sainz.	108

Dedicatoria

Para mi padre Francisco Alejandro (+)

porque también la ausencia

es importante



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Agradecimientos

Toda mi gratitud a las personas que hicieron posible

la realización de esta tesis:

mi gratitud para Gustavo Sainz,

y mi directora de tesis, la Dra. Lidia Rodríguez

y para Josefina, sabiendo

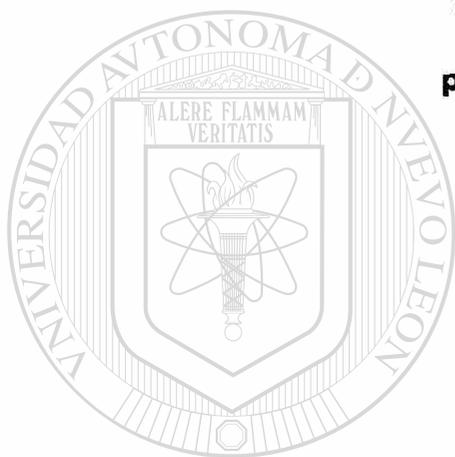
que sin su invaluable ayuda no sería

posible la realización de este proyecto

y para todas

mis alumnas y alumnos por su

comprensión y paciencia



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

I n t r o d u c c i ó n

é debate era una casa y eso era un campanario y allí había un hotel
aquí un valle, un risco, una hondonada
por allí cerca tenía que estar el *Árbol del Bien y del Mal*
una creación continua a partir de nada y volviendo a nada
el significado era nuevo o no lo había
una nueva creación o ninguna
novela o nada
La novela virtual

...

Gustavo Sainz

En la actualidad ha imperado la indefinición y falta de consistencia en las referencias a la literatura posmoderna. Hasta hoy, este término alude a características de todas las artes y aun a diversas posturas filosóficas y sociológicas. Mediante esta concepción de posmodernismo se intenta dar una explicación demasiado amplia a toda manifestación de la vida cultural y social del mundo de hoy. La razón de la presente tesis es aportar la definición de características propias de la literatura del posmodernismo, ya

que el mismo Gustavo Sainz en *La novela virtual* propone una serie de criterios para definir o delimitar las características de la literatura posmoderna.

Por tanto, el objetivo es identificar esas características literarias de lo posmoderno y analizar los elementos literarios que hacen de la novela de Gustavo Sainz un discurso posmoderno. Con este fin, en la presente tesis se identifican los elementos literarios que, según algunos autores, definen la literatura posmoderna. Con base en propuestas del posmodernismo la

pregunta de investigación es: ¿Cuáles son los recursos del discurso posmoderno que incluye Gustavo Sainz en *La novela virtual*?

Por otra parte, la investigación parte de una presuposición acerca de que la intertextualidad es el recurso posmoderno que más destaca en el estilo de Sainz en *La novela virtual*. Con base en ello se plantea otra pregunta para ser respondida a través del trabajo de tesis: ¿Cuáles son las formas de intertextualidad que se manifiestan en *La novela virtual* que se somete a estudio?

Con el fin de guiar la búsqueda de la respuesta a esta pregunta de investigación, se planteó la siguiente hipótesis de trabajo: dado que el reflejo del posmodernismo es muy fuerte en *La novela virtual* de Gustavo Sainz, un análisis semiológico será el más indicado para definir las formas en que se

manifiesta la intertextualidad como rasgo distintivo del neobarroco, según Calabrese.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

La presente tesis constituye una revisión del tema de la intertextualidad como rasgo del posmodernismo. Se advierte al lector que la convención en torno al uso de las comillas y otras marcas de tipografía es como sigue: las comillas sencillas (") se utilizan en la referencia a conceptos; las comillas dobles ("") indicarán citas textuales dentro del texto y la letra *cursiva* en nombres de libros y extranjerismos.

En el trabajo de investigación, el modelo metodológico será el planteado por Omar Calabrese en correlación con la propuesta de varios autores de la semiótica en los que se revisa el concepto de intertextualidad son entre otros: Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Gérard Genette y Hans-George Ruprecht y, principalmente, Riffaterre. Por otra parte, en el concepto de posmodernismo se retoman las propuestas de Jean-Francois Lyotard, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, Hal Foster y su concepto de pastiche, Laurent Jenny y sus *collages* verbales, Paul Ricoeur, Michael Foucault y Hans-Georg Gadamer. Con todo una base importante del análisis parte de Omar Calabrese.

En el capítulo uno, se ubica la obra de Gustavo Sainz en los movimientos literarios del siglo XX; algunas características de la literatura de la Onda que, como afirma Alfredo Pavón, es:

el reclamo de un nuevo lenguaje – mezcla de caló urbano y anglicismo – una especie de subdialecto irrespetuoso, burlón, defensivo, monosilábico en gran medida, donde campea a sus anchas una voz permisiva y desmadrosa, antiolemne, irreverente, coloquial, desafiante

De la literatura posmoderna, por su parte, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez enlistan algunas de las características de la narrativa posmoderna: “la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la antitotalidad” y al final de ese capítulo se menciona algunas aportaciones que Gustavo Sainz ha hecho a la novela posmoderna.

En el capítulo dos, se revisa el concepto de intertextualidad con base en algunos autores, entre ellos, Bajtin, para quien la intertextualidad se relaciona con la 'polifonía', el 'dialogismo' y el modelo 'carnavalesco' en la estructura de la novela. Por su parte, Julia Kristeva en su libro *Semiótica 1*, afirma que "Todo texto se construye como mosaico de citas" de modo que todo texto se transforma en otro texto, de manera que "en lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble".

Para Gérard Genette el objeto de la poética no es el texto, sino el architexto: conjunto de las categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- a las que pertenece cada texto singular; redefiniendo su propio concepto, nos dice que el objeto de la poética es la transtextualidad, o la trascendencia textual del texto. Y

por último Michael Riffaterre expone su teoría de la silepsis intertextual al definir el texto literario como un conjunto de presuposiciones de otros textos, que obliga al lector a interpretarlo en función de otro texto del cual es incompatible.

En el capítulo tres, se toma como texto principal *La era neobarroca* de Omar Calabrese y sus conceptos como límite y exceso, detalle y fragmento, distorsión y perversión. Estos últimos servirán para fundamentar la teoría de Calabrese en relación a la literatura neobarroca, teoría en donde se expresa esta necesidad de romper las normas y tender al límite en la búsqueda de un

nuevo tipo de narrativa, de un nuevo género literario que no se identifica con ninguno de los precedentes, sino que los subsume y los vuelca en un gigantesco pastiche. Es la existencia de un género que reconoce las marcas de los géneros tradicionales e inventa sucesiva un súper género, el límite de todos los géneros.

La definición de que la intertextualidad y la cita neobarroca son un género frecuente en la narrativa de la novela posmoderna, y que un buen ejemplo de ello es *La novela virtual* de Gustavo Sainz, podría ser una aportación más a la teoría de la crítica literaria actual.

La revisión de conceptos tan significativos como el posmodernismo y la intertextualidad en la crítica literaria es una tarea exhaustiva que necesita varios años de trabajo intenso para poder agotar el tema. Una de las labores

que a futuro se podría seguir la pista en *La novela virtual* será revisar el lenguaje con características de oralidad en los correos electrónicos del personaje de la joven universitaria; y otra, podrá ser analizar el funcionamiento de la elipsis como una cualidad diferente del narrar (o no narrar) en la novela posmoderna.

Capítulo 1. Ubicación de la obra de Sainz en movimientos literarios del siglo XX: Onda y Posmodernismo

El propósito de ubicar la obra de Gustavo Sainz en su contexto literario nos lleva a considerar que su innovadora creación responde al dinamismo del arte en general y de la literatura en particular que caracterizó al siglo XX. En principio, se puede decir que la narrativa mexicana del siglo pasado e inicios del presente, como José Joaquín Blanco y otros lo han mencionado, ha sido influida por factores sociales, culturales y económicos y además por los intercambios culturales impulsados por la globalización.

En México los escritores, inmersos en la problemática de pobreza e ignorancia, en un país donde el índice de alfabetización es bajo, donde no se tiene la costumbre de leer como un modo de conocer el mundo y de conocerse a sí mismo, han podido descubrir realidades que de otra manera

sería difícil imaginar o siquiera identificar como existentes en un lugar donde, en silencio, la corrupción y la pobreza se ocultaron durante los casi setenta años en que un partido hegemónico gobernó al país.

En paralelo con ese dinamismo en la sociedad al despertar del siglo XX, en la literatura mexicana se adoptaron los movimientos de la vanguardia y el modernismo. Enseguida apareció la novela de la Revolución y la de temas rurales y campesinos, seguida por la creación con la ciudad como tema central. Después, nuestros autores pasaron a contribuir en el Boom hispanoamericano; pero al agotarse su novedad, hubieron de trascender sus

recursos y buscar nuevas formas expresivas. Así surgió la mirada distinta de nuestra literatura que dio lugar a nuevos movimientos igualmente creativos. Como dice Paul Ricoeur, para mediados y finales del siglo XX, el modelo narrativo de la novela hispanoamericana en general (y nosotros añadiríamos, la mexicana en particular) ha pasado de la prefiguración del pasado que da el orden de la acción, a la configuración de la actualidad, en el orden de la narración que se da “como disputa por el sentido presente y que postula la concurrencia del sujeto y el relato” (Ortega, 1997: 551).

Específicamente, la obra de Gustavo Sainz ha sido clasificada por distintos autores en forma muy diversa. Enseguida anotamos algunas referencias en libros, tesis y disertaciones sobre su trabajo literario:

- John Brushwood propone un paralelismo entre la innovación de la narrativa, en autores donde incluye a Sainz y el cambio en la política mexicana.

- Fabianne Bradu ubica a Gustavo Sainz, al lado de Salvador Elizondo y Fernando del Paso, como exponentes de una nueva narrativa dentro de la novela mexicana contemporánea.

- Franklin J. Inojosa es autor de una tesis donde cataloga a *Compadre Lobo* de Sainz como prototipo de la ‘novela-bolero’ hispanoamericana; Lina Melero analiza en esta creación novelesca el tema de la noche; y Williams y Rodríguez profundizan en la concepción de ‘lector ficticio’ que, en esa misma novela observa a los personajes como seres igualmente ficticios reales del pasado (real o inventado) del narrador. esto es, en cuanto el narrador establece una cierta intimidad con este ‘lector ficticio’, al crear líneas de

comunicación directa con él. Al respecto, en el texto de *Compadre Lobo* aparece la pregunta del narrador: “¿Notan cómo las teclas de mi máquina saltan gozosas, en cuanto comienzo a hablar de Amparo Carmen Teresa Yolanda?” (Sainz, 1977: 179).

- Pilar Ramírez, en *La Princesa del Palacio de Hierro*, establece un nexo entre la mujer, la creación novelesca y la sociedad; y en la misma novela, Nathalie Le Buil realiza un acercamiento al lenguaje, al relacionarlo con el proceso creador, la escritura; y Mariana Pool Madrigal ve en ella un acercamiento a *Hasta no verte Jesús mío*, de Poniatowska, en cuanto ambos relatos manifiestan la imagen de un dios limitado.

Ahora bien, dos acercamientos de la crítica literaria sobre la obra de Sainz destacan de modo que en los apartados siguientes nos ocupamos de ellos con mayor profundidad: la narrativa de la Onda y el posmodernismo en el arte.

1.1. La narrativa de la Onda

José Joaquín Blanco (1981:96-97), considera que el impulso más renovador y vigoroso de la nueva narrativa mexicana se debe a los escritores, Gustavo Sainz (1940), con su novela *Gazapo* en 1965, y a José Agustín (1944). A ambos los clasifica en la narrativa de la Onda. Afirma que los autores de este movimiento literario eran jóvenes, la mayoría alrededor de los veinte años: Parménides García Saldana René Avilés Fabila, Vicente

Leñero, Héctor Manjarrez, Xorge del Campo, Margo Giantz, Dámaso Murúa, Gerardo de la Torre, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, entre los más importantes y que todos ellos se reunieron en torno a la fundación de la editorial Era, aún prestigiosa, para tener un foro donde publicar sus trabajos.

El propósito de esta organización de jóvenes escritores, fue protestar contra la imagen de monstruos sagrados de la generación anterior: Rulfo, Castellanos, Paz, Revueltas, Yáñez, Arreola, Garro, Fuentes, etc. Contra su complejidad, novedad y profundidad de ideas, contra su ruralismo universalizador, contra su intertextualidad tan literaria, tan de la alta cultura europea. Contra la pulcritud técnica narrativa, contra la riqueza y rigor en el manejo del lenguaje.

Algunos de ellos proponían temas de los conflictos de la 'brecha generacional' entre los jóvenes y la vieja moral conservadora, contra la cultura capitalista fundada en el trabajo y el consumo material. Su intertextualidad era con "ciertos rasgos provenientes de la cultura popular norteamericana: el rock, el desprejuiciamiento sexual, la droga, los mundos marginales de los 'chavos de onda', y el creciente odio contra la represión". (1981: 97)

En forma antinómica, Alfredo Pavón asevera que "la literatura de la Onda representa, por un lado, el júbilo desenfrenado hacia el placer; y por otro lado, la caída en estados límite de la conciencia y la existencia humana.

La entonación va desde la ironía, la sátira, el sarcasmo y la burla irreverente hasta el humor negro más ácido y brutal contra toda ley, norma, regla o costumbre tradicionales” (2000: 18). Lo más distintivo es la “incorporación de las jergas, idiolectos, expresiones lingüísticas del habla de los jóvenes de Onda como código narrativo. Los autores escriben como los ‘chavos’ se comunican entre ellos, e intentan hacer de la literatura un ejercicio menos literario, más bien un esfuerzo de comunicación de primera intención” (Ibidem: 18). Cuarenta años de distancia, la recepción de esa inmediatez del lenguaje hace necesario ayudarse de diccionarios especializados (Diccionario chingolés, Madre academia, Picardía mexicana) o de estudios sociológicos.

Afirma Alfredo Pavón, que el nuevo lenguaje es una:

– mezcla de caló urbano y anglicismo – una especie de subdialecto irrespetuoso, burlón, defensivo, monosilábico en gran medida, donde campea a sus anchas una voz permisiva y desmadrosa, antiolemne, irreverente, coloquial, desafiante (Ibidem).

Oficiantes como José Agustín, René Avilés Fabila, Héctor Manjarrez, Parménides García Saldaña, Xorge del Campo, Margo Glantz, Dámaso Murúa y Gerardo de la Torre escriben como hablan, hablan como escriben, produciendo así un “entrecruzamiento de discursos que burla el orden vigente y da fe de una realidad dispersa y fragmentada” (Ibidem).

A pesar de su actitud, aparentemente desdeñosa ante complejidades simbólicas sociológicas para contextualizarlos, la Onda elabora sus narraciones y relatos “en un dibujo complejo de simbologías y alegorías anti

miticas, que tienen referentes múltiples en la literatura culta y a la vez en la cultura popular contemporáneas" (2000: 18).

Ahora bien, en referencia a la época posterior a la Onda, Alfredo Pavón considera que estos escritores, entre quienes podemos incluir a Gustavo Sainz

Experimentan la mezcla de todos los géneros y subgéneros literarios. Crean vínculos entre alta cultura y cultura popular, entre literatura difícil y ligera. Hacen gravitar sus textos en la fluidez de un lenguaje rico y pulcramente diseñado. El lenguaje llega a ser el protagonista, el tema, el ritmo y la medida de la intensidad e intencionalidad, dentro de un neobarroco que es un perfil del fin de siglo mexicano. (Ibidem: 20).

A diferencia de lo visto en el inciso anterior, John S. Brushwood (1973:45), afirma que el reto de la obra de Sainz, *Gazapo* fue a la narrativa tradicional, especialmente en el lenguaje y además a los valores convencionales ya que revela la vida de los jóvenes mexicanos urbanos de los años sesenta. Este autor, menciona que todas las novelas de Sainz "son

novelas de la ciudad de México", a excepción de *La novela virtual* que se desarrolla en un *College* al noreste de Estados Unidos y que además "en todas reta a los convencionalismos lingüísticos" como lo podemos comprobar en *La novela virtual* y por último "en todas existe una fuerte dosis de sentido del humor" (Ibidem: 46). La crítica que este autor le hace a Sainz es que sus novelas no muestran diferencias importantes entre unas y otras, sin embargo, considera que la única novela que se puede clasificar en La Onda es *Gazapo*, siendo además la precursora de todas las otras novelas de Gustavo Sainz.

En efecto, el mismo Gustavo Sainz cree no ser parte del movimiento de la Onda, dado que, afirma, que su obra no fue seleccionada por Margo Glantz, en 1970, dentro del libro *Onda y Escritura en México*, (Correo electrónico enviado por Sainz a la autora de la presente tesis, el 26 de enero de 1998) y añade:

creo que mis libros y los de José Agustín y algunos otros, aparecimos en el momento en que apareció en occidente la llamada cultura adolescente, los beatles, godard y todo eso. Y que nuestros libros, sobre todo nuestros primeros libros fueron la expresión narrativa de ese fenómeno social.

www.gsainz@indiana.edu

Atendiendo a lo anterior, en el presente trabajo sobre la obra de Sainz solamente se recogen algunas de las propuestas sobre la Onda. De José Joaquín Blanco, su acercamiento a la introducción, en las obras literarias, de la ironía, la sátira, el sarcasmo y la burla y aun el humor negro, características presentes en *La novela virtual*. Además del entretejimiento, en el texto de la narración, de jergas e idiolectos, de extranjerismos,

muestras del habla coloquial, y, en el habla de la joven que se comunica mediante el correo electrónico, de expresiones del habla juvenil universitaria. ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

En cambio, otros elementos de la intertextualidad resultan, como afirma Pavón, complicados; su interpretación amerita la ayuda de enciclopedias que ayuden al lector a descifrar las citas introducidas con o sin advertencia. Así, se admite, con Pavón, cuando asevera que estos autores del tardío siglo XX “establecen en el relato nexos entre alta cultura y cultura popular, entre la literatura complicada y la ligera, y que en sus obras el lenguaje llega a ser el protagonista, dentro de un movimiento neobarroco” (2000:20).

1.2. La literatura posmoderna

En este apartado, considerando que la obra de Sainz ha sido ubicada constantemente dentro de la literatura posmoderna, se presenta una definición inicial de 'posmodernismo' y de las características que este movimiento filosófico imprimió en la literatura, sobre todo en la narrativa; y, en cada caso, señalamos su incidencia en *La novela virtual*.

Para Jean-Francois Lyotard "el posmodernismo (...) no es el fin del modernismo sino su estado naciente" (1991:23), y lo posmoderno corresponde a:

aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable (Ibidem:25).

Esta definición de lo posmoderno se aplica directamente a la obra que nos ocupa, pues evidentemente Sainz no pretende un efecto estético entendido como expresión de 'lo bello', sino una dimensión más amplia que incluye la innovación en la presentación, es decir, en las formas de expresión narrativa.

Por su parte, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez enlistan algunas de las características de la narrativa posmoderna: "la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la antitotalidad" (2002:20). En este sentido, Barthes describe en *S/Z* (1970,

passim) la ruptura como recurso mediante el cual la obra literaria deja de ser objeto estable con una estructura delimitada, para ofrecer al lector una significación semiabierta, dándole la oportunidad de participar con su lectura en la construcción misma del relato. En efecto, *La novela virtual* no es en modo alguno un relato cerrado, terminado, sino casi una propuesta para que los lectores den sus aportaciones e interpreten el sentido allí esbozado.

En esta misma dirección, Hal Foster, afirma que la característica del postestructuralismo es que el autor de la obra “asume ‘la muerte del hombre’ no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia” (1998:249). De este modo, “es una narrativa profundamente antihumanista”, más que una vuelta a la representación, lanza una crítica en la cual “la representación se muestra más como constitutiva de la realidad que transparente a ella” (Ibidem). Así,

en la obra de Sainz se identifica una realidad creada en el relato y no meramente representada como reflejo de lo que pudiera existir en un ámbito externo.

Hal Foster, se refiere al pastiche como otra de las características de la literatura posmoderna: “el pastiche es el estilo oficial del campo posmoderno” (Ibidem: 255). Este rasgo es también distintivo de *La novela virtual*, pero al catalogar este recurso literario en la narrativa de Sainz, se ha de responder a las preguntas que el mismo Foster plantea: “¿el eclecticismo del pastiche (su mezcla de códigos) no amenaza al concepto puro de estilo, al menos como

expresión singular de un individuo o de un período? Y el relativismo del pastiche (su implosión de signos de períodos) ¿no erosiona la verdadera capacidad para encajar referencias históricas y en el fondo para pensar históricamente en absoluto?" (1998: 255).

La respuesta es que, al menos en la novela que se analiza, el pastiche no corre esos peligros, pues su autor logra dar coherencia a lo narrado mediante nexos de significación. Por ejemplo, al articular citas de autores tan dispares como Octavio Paz, Rimbaud, Valery, sir Thomas Browne, Lautréamont, Huidobro, entre otros, se empeña en ofrecer lo que todos ellos tendrían en común: su postura ante la creación literaria. Así, la obra manifiesta el acierto al que se refiere el mismo Foster, cuando afirma que la posmodernidad se revela "por su implosión en pastiche", "no por un renacer del artista/arquitecto como *auteur* sino por la muerte del autor –como origen y centro del significado" (Ibidem).

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Por su parte, Laurent Jenny, designa '*collages* verbales' lo que hasta ahora se ha expuesto en referencia al 'pastiche', y afirma que este tipo de *collage* exige:

la coherencia de los textos en el nivel frástico –coherencia completamente funcional, y que permanece bastante indiferente a las variaciones de tonalidades discursivas, y hasta a ciertas anomalías semánticas, siempre que su orden sea respetado. Se adivina el partido que puede sacar de ella el *collage* intertextual: éste tiene la entera libertad de servirse de ella para empalmar textualidades heteróclitas, legitimar la yuxtaposición de éstas en la indisociabilidad de una estructura sintáctica regular (1997:139).

Así, lo que Jenny descubre en la obra de Lautréamont, lo encontramos en Sainz, pues ambos autores deslizan en su texto novelado tanto plagios como 'rarezas lexicales', como se comprueba en los siguientes fragmentos de *La novela virtual*:

...
del Diario de Alejandra Pizarnik leyó
el más grande misterio de mi vida es éste ¿por qué no me suicido?
en vano alegar mi pereza: mi miedo; mi distracción
tal vez por eso siento, cada noche, que me he olvidado de algo
el fantasma de Alejandra los acompañaba
todo lo que se pueda decir es mentira aseguró una vez
¿si digo pan comeré?
la lengua es un órgano de conocimiento del fracaso de todo poema decía.
la vida perdida para la literatura por culpa de la literatura
¿si digo agua beberé?
por hacer de sí un personaje literario en la vida real fracasaba
en su intento de hacer literatura con su vida real
pues ésta no existe: es literatura decía
como si aceptarse con sus circunstancias personales llevara
implícito un renunciamiento a algo fabuloso
era el viejo problema
de todos modos yo no existo decía

(Sainz, 1998:443)

El ejemplo anterior puede dar una idea de cómo Gustavo Sainz muestra el empalme de ambos textos en la tipografía que utiliza; sin embargo, demuestra que se pueden combinar los dos discursos en el tema tratado que es la literatura y la vida misma: los miedos a los que se enfrentan el personaje-escritor y la poeta se hacen evidentes en una especie de ontologismo fantasma atribuido a la escritura como sinónimo de existencia literaria.

Con respecto al manejo del tiempo en la novela posmoderna, recogemos propuestas de Habermas y Paul Ricoeur. Jürgen Habermas,

define la 'nueva conciencia del tiempo' como la concibiera Bergson, es decir, en el tiempo de la memoria y de la experiencia, de modo que implica su discontinuidad en la concepción cotidiana. Se ofrece así un valor especial a "lo transitorio, lo esquivo y lo efímero, la propia celebración del dinamismo revela los anhelos de un presente puro, inmaculado y estable" (1998:89).

Atendiendo a esta concepción del tiempo, *La novela virtual* se detiene en los más mínimos detalles de la vida cotidiana, dándoles la relevancia que en otros relatos se da sólo a los 'grandes acontecimientos'.

En este mismo sentido, Paul Ricoeur distingue, siguiendo a Günther Müller y Gerard Genette, entre el tiempo de narrar *erzahlzeit* y tiempo narrado *erzählte Zeit*. Esta distinción permite identificar un problema que

"busca en la distribución entre enunciación y enunciado una nueva clave de interpretación del tiempo en la ficción" (1998:493). Añade que, "se puede llamar, en expresión de Goethe, 'juego con el tiempo' a la relación entre tiempo de narración y tiempo narrado en la propia narración", y que, por tanto, "este juego tiene un reto: la vivencia temporal *Zeiterlebnis* buscada por la narración" (Ibidem: 499). Además, Paul Ricoeur sostiene que en esta configuración:

... deliberadamente pluridimensional conviene mejor una visión del tiempo privada de toda capacidad de visión generalizada, de toda cohesión interna. La experimentación contemporánea en el orden de las técnicas narrativas se ordena así a la fragmentación que afecta a la propia experiencia del tiempo. (Ibidem: 500)

Y esto puede con toda seguridad afirmarse de la propuesta estética que manifiesta Sainz en su novela donde el tiempo real: de 52 días de clase en un *college*, se fragmenta de tal modo que la narración abarca 495 páginas. Tal fragmentación no es gratuita. Añade una significación al relato que hace identificar la realidad en concepciones de la 'duración bergsoniana', en el tiempo vivencial entendido desde una perspectiva estética.

Por otra parte, en una de sus propuestas, Michel Foucault distingue entre fábula y ficción. La fábula es contada en "episodios, personajes, funciones que ejercen en los relatos, acontecimientos" (1996:213), mientras la ficción corresponde al:

régimen del relato o, más bien (a), los diversos regímenes según los cuales aquél es 'relatado': postura del narrador respecto a lo que cuenta (según que forme parte de la aventura, o que la contemple como un espectador ligeramente retirado, o que esté excluido de ella y la sorprenda desde el exterior) presencia y ausencia de una mirada neutra que recorre la cosas y la gente, asegurando una descripción objetiva; compromiso de todo el relato en la perspectiva de un personaje o de varios sucesivamente o de ninguno en particular; discurso que repite los acontecimientos a destiempo o los desdobla a medida que se desarrollan, etc. (Ibidem)

En *La novela virtual* no se ha de hablar de fábula sino de ficción, en cuanto la trama no reconstituye una secuencia de acontecimientos, sino "las relaciones establecidas, a través del propio discurso"; y además, porque, como sostiene el mismo Foucault, el lenguaje es neutro, pues el emisor habla "completamente solo y sin lugar, en un murmullo ininterrumpido", introduce "hablas ajenas irrumpiendo desde el exterior", de modo que se torna en un discurso "posible leer, según su arquitectura propia" (1996.214).

Tal despegue de la realidad es, para Hans-Georg Gadamer, lo que hace poético a un texto, ya que:

la obra de arte lingüística posee una autonomía propia, que significa que aquélla se encuentra liberada expresamente de la pregunta por la verdad que, sin ese requisito, cualifica a los enunciados, ya sean hablados o escritos, como verdaderos o falsos (1998:95).

Más adelante, Gadamer sostiene que a la literatura le corresponde una "entidad propia que abarca todo lo que entra en cuenta: como un obispado, un principado, la antigüedad, la cristiandad, la época heroica"; de modo que "no sólo satisface una necesidad coetánea de información", sino que se constituye en "obra de arte lingüística" (Ibidem: 99). Como afirma el autor:

Lo que se une, en la inseguridad estilística y el capricho experimental del arte moderno, a las grandes sentencias verdaderas de la literatura universal, es tan verdadero como éstas, aunque es –no, porque es– recusación. También en la recusación hay consentimiento. (Ibidem: 109)

Al respecto se puede afirmar que en *La novela virtual* se pueden advertir estas características de la posmodernidad, en cuanto no es cuestionable si los acontecimientos que conforman lo relatado son o no verdaderos, y, además, siguiendo de nuevo a Gadamer, en la intención estética del autor que no se ajusta a la necesidad de crear una referencia directa, sino una obra que desautoriza "cualquier interés ajeno, independiente, por los contenidos poéticos y por su significado extrapoético" (Ibidem:105).

Por último, es de interés enfatizar una característica esencial de la narración posmoderna, que anotan Williams y Rodríguez, en referencia a los tres tipos de lectores que comprenden:

los 'lectores de ficción', los personajes dentro del texto que actúan como lectores; el 'lector ficticio', no es un personaje, ni el lector real, sino más bien una entidad ficticia similar a un narrador o a un personaje que se crea en el texto por medio de una gama de estrategias discursivas; y el 'lector implícito', que efectúa extrapolaciones a partir de estas anécdotas, técnicas y estrategias para formular los intereses temáticos de la novela (2002:71).

Este recurso se advierte en *La novela virtual* cuando después de que el narrador personaje expresa lo acontecido en torno a una conversación con la joven del ombligo anillado en una reiteración posterior la función narradora se dirige a un lector implícito aclarándole: "no se enojen con ella: sean tolerantes". (Sainz, 1998: 177).

En torno a los 'lectores ficticios', Williams y Rodríguez (2002:76) las conciben recogiendo propuestas de: Wayne C. Booth, (1961), y Walter J. Ong (1975), como aquellas que se crean por medio de varias estrategias narrativas. Una de ellas es halagando al lector, otorgándole el carácter de intelectual con respecto a los personajes. Asimismo, Robert Alter (1975), señala que este tipo de lectores se usa normalmente para resaltar la artificialidad de los personajes (recuerdan al lector que los personajes no son seres humanos reales, sino producto de una ficción auto consciente). Además, los mismos autores observan que, en este proceso de caracterización de la identidad ficticia, el lector es un intelectual al que se

dirige el narrador, y se equipara con lo que Booth describe como 'ficción general':

el autor crea, en pocas palabras, una imagen de si mismo y otra imagen de su lector: fabrica a su lector, al tiempo que se fabrica a si mismo, y la lectura más exitosa es aquella en la que las identidades creadas, autor y lector son capaces de encontrar una concordancia completa (Booth, 1961:138).

1.3. Aportaciones de Gustavo Sainz a la novela posmoderna

Autores como Salvador C. Fernández consideran a Gustavo Sainz dentro del posmodernismo en la novela mexicana, lo cual es admisible en cuanto, como afirman Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez (ver página 24) Sainz ha contribuido en la formación de un lector posmoderno. Estos autores fundamentan sus puntos de vista apoyados en la teoría del lector implícito de Wolfgang Iser:

El lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo (1987:64).

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Las dos novelas que analizan Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez son *La princesa del Palacio de Hierro* (1974) y *Compadre Lobo* (1977). En estas dos novelas, los narradores cuentan una serie de anécdotas dentro de la historia. En la primera, el narrador es una joven mujer empleada de uno de los grandes almacenes de la Ciudad de México. Al parecer, mantiene una conversación telefónica con una amiga cuya identidad no se aclara. En *Compadre Lobo* el narrador es un hombre que cuenta como creció en un

ambiente de pobreza, acompañado de varios amigos violentos y Lobo es un miembro de este grupo.

Williams y Rodríguez, describen el papel del lector activo en dos novelas, y afirman que los 'lectores de ficción' en las novelas de Gustavo Sainz son recurrentes:

En *Obsesivos días circulares*, el protagonista Menelao, lee *Ulises* en un viaje aéreo; y en *Compadre Lobo*, el narrador protagonista consigue un trabajo en una librería y descubre el arte de leer, por lo tanto su papel como 'lector de ficción' es clave en su proceso de maduración, uno de los intereses temáticos esenciales de la novela e interés típico de la novela posmoderna (2002: 71-72)

"En *La princesa del Palacio de Hierro*, Sainz utiliza esta estrategia por medio de citas de la obra poética de Oliverio Girondo" (Ibidem: 72).

Williams y Rodríguez, señalan que, en *Compadre Lobo*:

el lector ficticio o la estrategia narrativa se da por medio de un comentario retrospectivo del narrador-protagonista, quien interrumpe su narración de aventuras y relaciones personales para especular sobre la perspectiva del presente acerca de los hechos que a veces está recordando durante su proceso creativo (Ibidem: 76).

Las interrupciones pueden convertirse en comentarios directos sobre el proceso mismo de la escritura. El lector comprende que este comentario excede a la fábula porque aparece en cursiva. Un ejemplo en *Compadre Lobo* es cuando el narrador dice: "este libro hablará de esa complicidad" (Sainz, 1977:75).

Un tercer aspecto de la recepción, es el del 'lector implícito', que tal y como explica Iser, es el que incluye al lector ficticio e interpreta los intereses temáticos (ver página 26). De acuerdo con esta idea, la creación de un segundo código aborda particularmente el tema del lenguaje en las novelas de Gustavo Sainz. En *La princesa del Palacio de Hierro*, el lenguaje se destaca sobre todo en los ataques verbales a su lector ficticio y en las metáforas que expresan la banalidad de una vida cuyos ciclos repetitivos se recrean en una serie de sustituciones. En *Compadre Lobo* lo que se comunica también es el tema del lenguaje al referir en la trama de la novela la creación literaria de un incipiente escritor. Gustavo Sainz demuestra al lector la importancia de las palabras en la totalidad de su vida: "No cabe duda que la vida del hombre corre el riesgo de sufrir mucho al tornarse palabras" (Sainz, 1977:226).

El 'lector ficticio' de *Compadre Lobo* observa a los personajes como seres ficticios que fueron reales del pasado (real o inventado) del narrador.

A veces el narrador establece una cierta intimidad con este 'lector ficticio', al crear líneas de comunicación directa hasta él: "¿Notan como las teclas de mi máquina saltan gozosas, en cuanto comienzo a hablar de Amparo Carmen Teresa Yolanda?" (ibidem: 179).

La conclusión de Williams y Rodríguez (2002:81) es que la multiplicidad de la recepción por parte del lector (la interacción entre los tres lectores: 'lector de ficción' 'lector ficticio' y el 'lector implícito') es la base de la tensión

percibida por el lector real, que experimenta a los tres en la totalidad de la obra. En las novelas de Gustavo Sainz, la situación narrativa es ambigua. La propia inestabilidad de esta situación narrativa parece potenciar la variedad de la recepción por parte del lector. El primer nivel de recepción de la lectura, la observación básica de la anécdota convierte el tema de la novela en una lectura de sí misma y alude a ciertos intereses temáticos posmodernos que son espejo del lector implícito.

En efecto, en *La novela virtual*, el personaje es un escritor que además es un viejo profesor de literatura, por tanto, es el 'lector de ficción' por excelencia. Las estrategias narrativas que sitúan al 'lector ficticio' se localizan en las siguientes páginas de la novela, en la voz que dice:

...y ya hemos comenzado...	(1998:11)
¿y ustedes que hicieron ese verano?	(Ibidem: 21)
él rebasaba coches como ustedes pasan las páginas	(Ibidem:27)
¡Puf! Y escribe todavía, eh, y quiere contárnoslo	(Ibidem: 31)
¿Macché cosa! y no teme enseñárnoslo: el desvergonzado	
¿y los otros e-mails?	(Ibidem: 62)
¿lo quieren seguir por sus monologados entresijos?	(Ibidem: 84)

Gustavo Sainz modela a su 'lector implícito' con estas aseveraciones en el texto. El interés temático que atraviesa toda la novela es la construcción teórica de lo que Sainz considera un ejemplo de la escritura posmoderna, o en términos de Calabrese, neobarroca. Existen otros intereses temáticos: el amor, el abandono, la enseñanza universitaria, la vejez, la cotidianidad de la vida. Una estrategia narrativa utilizada por Gustavo Sainz en toda su obra es

la de halagar a su 'lector implícito'. Le otorga a su lector ficticio un carácter superior de intelectual, en relación a los mensajes electrónicos de Camila, la joven admiradora del personaje-escritor. En *La novela virtual* la dicotomía de dos tipos de escritura tal como la manifiesta el mismo autor en la contraportada del mismo libro:

una que pretende devenir precisamente escritura, en configurarse literariamente, en representar la mente pensando, en fragmentarse, en autodestruirse; y otra feliz en sus limitaciones, que se desarrolla con inocencia informativa, sin pretensiones de bien decir, diciéndose, dejándose decir sin atacar la lengua sin convulsiones de ninguna especie.

Como conclusión de este capítulo, se hace notar que la calidad narrativa de Gustavo Sainz sigue vigente; él fue de los primeros escritores latinoamericanos en cuestionar la manera en que se hacían las novelas en México en los años cincuenta y sesenta y se puede decir que se adelantó cuarenta años a su tiempo en cuanto al manejo de la estructura narrativa en la literatura. Asimismo, en torno a los temas y motivos de sus novelas, que

al iniciar el siglo XXI se hacen más característicos de la narrativa que se denomina 'posmoderna', neobarroca.

Gustavo Sainz busca estar congruente con la estética de los tiempos históricos y sociales en que se vive y plantea que es casi imposible hacer una buena novela con una estructura 'formal decimonónica'. Afirma que los escritores que piensan de esa manera están pasando por un estado de pereza, como dice él mismo en la entrevista a César Güemes en el periódico *La Jornada* en la sección cultural del lunes 29 de marzo de 1999:

Si hay autores que apelando a la manera tradicional del género creen que están aprehendiendo la realidad, cuando todo nos ha demostrado que no es así, es evidente que pasan por un estado de flojera.

www.jomada.unam.mx

Por lo demás, las estrategias narrativas mencionadas anteriormente, funcionan como un incentivo a la curiosidad del lector posmoderno, que no se conforma ya con el esquema aristotélico del protagonista, el antagonista, los amigos del protagonista, los amigos del antagonista, el conflicto y el desenlace. Lo que caracteriza a la novela posmoderna es la falta precisamente de todos estos elementos: no existe un personaje principal y si existe, la escritura funciona como tema y motivo de la novela; el conflicto es entendido como el choque de dos fuerzas opuestas, se materializa como el enfrentamiento del autor personaje y la vida; la realidad, es entendida como el espacio físico y temporal en que se desarrollan los acontecimientos. La característica más importante es la falta de un desenlace: cada novela se continúa y se extiende por medio de la intertextualidad a referencias literarias

del pasado y aun a otras contemporáneas a la obra misma.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

En el siguiente capítulo se analiza en profundidad una de las características primordiales de la narrativa posmoderna, la explotación exhaustiva del recurso de la intertextualidad en algunas de sus variantes.

Capítulo 2. Intertextualidad

Según el semiótico Hans-George Ruprecht (1997:25), la palabra 'intertextualidad' proviene del verbo latino *texere*, por lo que etimológicamente significa 'tejido' 'trama', y remite a significaciones como 'entremezclar tejiendo', 'entrelazar' o 'combinar'. La designación que originalmente da Kristeva en los años 1967 y 1969 a lo 'intertextual', recoge la significación que le imprimiera Bajtín, quien la relaciona con la 'polifonía', el 'dialogismo' y el modelo 'carnavalesco' en la estructura de la novela; esta significación se enriquece con aportaciones de la lingüística y el psicoanálisis, con las cuales Kristeva la difunde en sus libros *Semiótica 1* y *Semiótica 2*.

Después de Kristeva, otros estudiosos como Genette y Riffaterre siguieron encontrando nuevas características a este recurso de la literatura en general que, resulta característico de la novela actual.

2.1. Polifonía y dialogismo

En *teoría y estética de la novela*, Mijail Bajtín, define "los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco" (1989:80).

- 1) "Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes)

- 2) Estilización de diferentes formas de la narración oral costumbristas (*skaz*).
- 3) Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.).
- 4) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.)
- 5) Lenguaje de los personajes, individualizados desde el punto de vista estilístico” (Ibidem: 80).

Para Bajtin, el estilo propio del género novela consiste en la presencia de esas unidades que motivan un discurso ‘plurilingüe’ que, sin embargo, constituyen la unidad superior del todo novelesco. Según Bajtin, “la estilística tradicional no conoce esa manera de combinarse los lenguajes y estilos en una unidad superior” (Ibidem: 81). Por tanto, en un acercamiento crítico desde su perspectiva no se puede abordar esa estructura de diálogo social, propio de la novela.

Según Zbiquiew Podgorzec, “Dostoievsky es la cumbre más alta alcanzada en el campo de la concepción dialógica del pensamiento humano de las investigaciones humanas” (1996: 121). En una entrevista que Podgorzec hiciera a Bajtin, el iniciador de esa concepción reafirmó lo ya expresado en sus escritos:

Dostoievski, para mí, es el creador de la novela polifónica, de más voces, organizada como un diálogo intenso y apasionado (el cual) el autor no culmina (...) no da solución como autor; él muestra el pensamiento humano en su contradictorio e inacabado devenir. (1996:117-118).

El rasgo distintivo de la polifonía según Podgorzec, es, para Bajtin, lo que define ese devenir del pensamiento humano que se manifiesta en que: "A cada nuevo paso hacia delante, los pasos precedentes adquieren un sentido nuevo complementario. Sin embargo, nosotros renovamos y continuamos siempre lo que ha sido hecho antes de nosotros por los grandes escritores y pensadores" (Ibidem: 121).

Mijail Bajtin, afirma que la consecuencia más palpable del dialogismo en la novela es la introducción de las voces ajenas que se entretajan en el texto, ya que:

de camino hacia su sentido y su expresión, pasa la palabra por el campo de las palabras y los acentos ajenos, en consonancia o en disonancia con sus distintos elementos: y en ese proceso dialogizante puede llegar a modular el aspecto y el tono estilístico. Así es exactamente la imagen artístico-prosística y en especial, la imagen de la prosa novelesca (1989:95).

En *La novela virtual* se halla ese entretajamiento de voces ajenas, variadas "formas compositivas de penetración y organización del plurilingüismo en la novela, elaboradas en el transcurso de la evolución histórica de dicho género, en sus diferentes aspectos" (Ibidem: 117) Para Bajtin, ese entretajamiento de "lo propio en un lenguaje ajeno y lo ajeno en el propio lenguaje" (Ibidem: 120), da lugar a los distintos planos de la narración: "el relato del narrador, el del autor convencional, o el de alguno de los personajes" (ibidem: 132).

Pero en *La novela virtual* predominan voces ajenas que no son de los personajes, ni del narrador, pues no cumplen las funciones que le asignaba la novela realista, y tampoco del autor, quien se esconde tras las múltiples voces que reproduce en un relato dado, al presentarse el relato, casi en su totalidad, en el estilo cuasidirecto:

¿no había dicho San Juan de la Cruz: donde no encuentres
amor, ponlo y lo encontrarás?
¿quien definió lo real como aquello capaz de recibir amor?
... (1998:117)

De este modo, no se cumple el rasgo descrito por Bajtin en referencia a la novela polifónica, donde afirma que: "Notamos claramente los diferentes grados de presencia del autor y de su última 'instancia semántica', en los diferentes elementos de su lenguaje" (1989:133). En cambio puede constatar el entretrejimiento de otras "formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela: los géneros intercalados" (Ibidem: 133) en

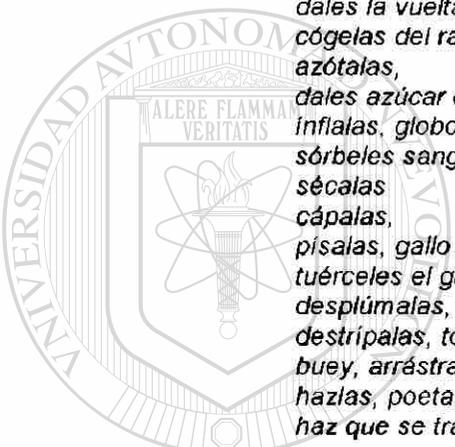
cuya descripción se detiene Bajtin al decir que la novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). En principio, cualquier género puede incorporarse a la construcción de la novela, ciertamente es muy difícil encontrar un género que no haya sido incorporado nunca por alguien a la novela.

Las múltiples formas de transmisión dialogística de la palabra ajena, elaboradas en la vida de cada día y en la comunicación ideológica extraliteraria, se utilizan de dos maneras en la novela. En primer lugar, son presentadas y reproducidas todas esas formas en enunciados – costumbristas e ideológicos- de los personajes de la novela, así como

también en géneros intercalados tales como diarios, confesiones, artículos periodísticos, etc. En segundo lugar, todas las formas de transmisión dialogística del discurso ajeno pueden estar directamente supeditadas a la tarea de representación artística del hablante y de su palabra, teniendo como objeto la imagen del lenguaje y sometándose, al mismo tiempo, a una nueva reelaboración artística (Ibidem:171).

En efecto, se intercalan en el discurso de *La novela virtual* textos provenientes de los más diversos registros y géneros:

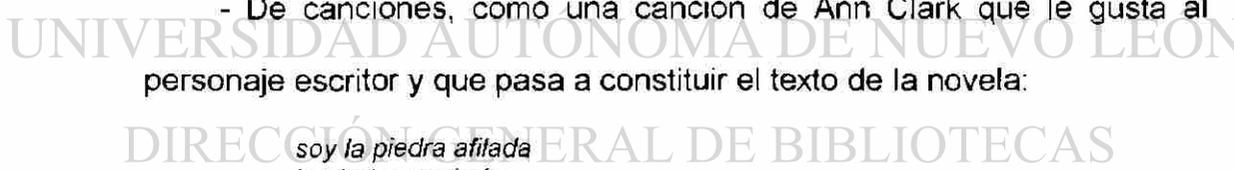
- De poemas, entre muchos otros, el de Octavio Paz:



*Las palabras
dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
infielas, globos, pinchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmallas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras
...*

(1998: 377)

- De canciones, como una canción de Ann Clark que le gusta al personaje escritor y que pasa a constituir el texto de la novela:



*soy la piedra afilada
la piedra arrojada
las palabras que persisten en el aire
el silencio que retumba por toda la habitación
soy la mentira entre dos amantes
la desesperación en su lucha
el precio demasiado alto que pagar
una tétrica mirona oculta
desenmarañando tu secreto
la desconocida para el niño
aislamiento en soledad
arena en la boca del bebedor
sombas en la luz del sol
y tú siempre estás conmigo
incertidumbre
certeza de caer
cicatrices en las almas
cicatrices en la piel*

*estrellas demasiado lejanas para ver
ola tras ola sobre la cabeza de nadador
y tú siempre estás conmigo*

(1998: 169-170)

- Citas intercaladas en todo el texto en distintos idiomas; en francés, latín, italiano, alemán, inglés, etc., Como la que a continuación se transcribe en francés, y otra cita en latín:

*le bonheur de saigner sur le coeur d'un ami
...
pulvis et umbra sumus*

(Ibidem: 305)

- De crítica literaria y/o del proceso de creación, por ejemplo en el siguiente fragmento donde el narrador reflexiona sobre los problemas no resueltos por la narrativa literaria convencional:

(debe también desprenderse – y urgentemente– de todo lo aprendido en materia de representación)
las imitaciones naturalistas: las evasiones románticas: los estribillos classicistas: los testimonios sociológicos o antropológicos: los manierismos de estilo: los prontuarios policiales: las confesiones catárticas: los relatos decimonónicos: las cámaras kodak y hasta del más puro silencio

(Ibidem: 108)

destruyendo toda posibilidad de acumulación significativa de sentido exterior: último: de recorrido en forma de *conclusión*

la figura que mata

un amasijo de elipsis superpuestas

una maraña abundante de errores y equivocaciones

un realismo distinto

...

(Ibidem: 353)

aparecían nuevos problemas que exigían nuevas técnicas

una genealogía del modernismo

la realidad cambiaba y para representarla debían cambiar los medios de representación

...

(Ibidem: 136)

- De creación novelesca ajena, como en la alusión a la narrativa de

Lautréamont:

en Lautréamont aparecía un profundo horror que sin cesar se apartaba del curso de todas las cosas
su arte hería mortalmente a cualquiera que se contentase con la imitación de la realidad
prohibía tranquilamente al novelista el placer del relato suprimiendo la mayoría de los problemas que nos preocupan derivados de la elección del tema: del estudio de los costumbres: o de la profundización de una vana psicología
todo lo que constituiría la materia prima del novelista fue abolido por la implacable máquina Lautréamont

...

(1998: 310)

- Una conferencia sobre el teatro español medieval y algunos nombres de las diferentes compañías de actores y representantes:

el Ñaque eran dos hombres que hacían un entremés, algún poco de un auto, decían unas octavas, dos o tres loas
...
llevaban barbas postizas, tocaban el tamborillo y cobraban a ochavo y en algunos reinos en dinerillo
dicen los cronistas que dormían vestidos y se espulgaban en los veranos entre los trigos porque en invierno con tanto frío ni sentían los piojos
¿y los Gangarillas y Cambaleos?
mira, Gangarilla era una compañía más gruesa tres o cuatro hombres, uno que sabía tocar algún instrumento, otro que hacía de dama y hacían el auto de *La oveja perdida*
tenían barba y cabelleras, buscaban saya y toca prestadas (y a veces se olvidaban de devolverlas)

...

(Ibidem: 394-395)

Este entrecruzamiento de géneros en *La novela virtual* evidencia el carácter y la personalidad del autor, quien entreteje los poemas que le gustan y las canciones de décadas pasadas, además de su filosofía de la vida, que muestran a un hombre sabio, con un conocimiento enciclopédico de la vida que lo circunscribe en su momento histórico como un ser humano, como un artista, como un escritor.

Por su parte, en su libro *Semiótica 1*, Julia Kristeva afirma que “Todo texto se construye como mosaico de citas”; así, todo texto se transforma en otro texto, de manera que “en lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (1978:190). En consecuencia:

el status de la palabra como unidad mínima del texto resulta ser el mediador que liga el modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el regulador de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria). Mediante la noción misma de status, la palabra es puesta en espacio: funciona en tres dimensiones (sujeto- destinatario-contexto) como un conjunto de elementos sémicos en diálogo o como un conjunto de elementos ambivalentes. Ibidem:190-191)

En este mismo libro, Julia Kristeva sostiene que el sujeto de la narración por el acto mismo de narrar se dirige a otro y es en esa relación donde se estructura el relato literario. Explica que es así como “el sujeto de la narración (S) se reduce a un código, a una no-persona, a un anonimato” (Ibidem:203). Es decir, el autor se mediatiza en un *él*, en un personaje y el resultado de esta operación es que el autor se incluye en la narración y se convierte en “la posibilidad de permutación de S a D (destinatario, el otro)” para así “permitir a la estructura existir como tal” (Ibidem).

Esta posibilidad de permutación se hace evidente en *La novela virtual* a través de mecanismos literarios como el estilo cuasi directo y, sobre todo, por medio del recurso literario de la elipsis, que el autor maneja en el discurso de los correos electrónicos de la joven protagonista Camila, donde se leen de manera indirecta las respuestas que el escritor-profesor le envía, y de las

cuales no se sabe nada. A continuación se expone un ejemplo de esta situación narrativa:

¿De modo que fue al cine todo el fin de semana? Ojalá que le hayan gustado las películas. (1998: 121)

Así es como se observa lo que Kristeva alude en su libro y es que "el sujeto resulta aniquilado: en él se cumple la estructura del autor como anonimato que crea y se ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara" (1978:209).

Otros recursos literarios que se realizan en el texto de *La novela virtual* son las repeticiones y las frases dichas sin continuidad, además de las oposiciones excluyentes que, como afirma Kristeva son algunas de las figuras propias del lenguaje carnalesco. Explica que en el carnaval es donde el lenguaje "se parodia y se relativiza, repudiando su papel de representación" (Ibidem: 209). Es esta ambivalencia representativa lo que

hereda a las grandes novelas polifónicas con 'estructura carnalesca menipea' (Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Lautréamont, etc.).

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Al igual que los autores antes mencionados, en *La novela virtual* de Gustavo Sainz se pueden encontrar ejemplos de dicha ambivalencia representativa, donde "la épica, sólo es tolerada, es decir, declarada ilegible, ignorada o escarnecida" (Ibidem. 219) y donde el esfuerzo del autor es orientarse hacia otro modo de pensamiento (dialógico):

acariciándola **acariciándola acariciándola**
comieron en el camino

qui sentit commodorum sentire debet et onus
un menú para gourmets
las migajas los miraban y ellos las miraban a ellas

... (1998: 275)

En el ejemplo anterior se vislumbra lo que Kristeva expone en su libro *Semiótica 2*, que el significado del enunciado poético es "hacer legible otros discursos en el espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto" (1978:66).

Esto es lo que la autora denomina como un espacio intertextual. Es decir, que: "en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto" (Ibidem). Y es en este significado poético el lugar donde se cruzan al menos dos códigos en una relación de negación mutua. Sostiene que en la negación parcial sólo se niega una parte del texto; y, en Gustavo Sainz,

este procedimiento es evidente ya que "(el) diálogo entre los discursos se integra en el texto poético hasta tal punto que se convierte en el lugar indispensable del nacimiento del sentido de ese texto" (Ibidem: 67)

Según Kristeva el azar del sin-sentido produce este nuevo sentido, el cual sólo es comprensible cuando se lee el texto de acuerdo a la "constante negación de una lógica" (Ibidem: 82). Las operaciones al azar, que la autora localiza en las obras *Igitur* y *Una tirada de dados* de Mallarmé, se pueden encontrar en *La novela virtual* de Gustavo Sainz, donde el proceso mismo de la escritura es el drama que se escenifica en el texto

llegaba un momento en que el literato que escribía por fidelidad a las palabras lo hacía por fidelidad a la angustia era escritor porque esta ansiedad fundamental se había revelado en él y al mismo tiempo le había sido revelada en tanto que escritor (1998: 360)

2.2. Tipos de trascendencia textual

Para Gérard Genette el objeto de la poética no es el texto, sino el **architexto**: conjunto de las categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- a las que pertenece cada texto singular. Redefiniendo su propio concepto, dice que “el objeto de la poética es la transtextualidad, o la trascendencia textual del texto” (1997:53). Además, hace una (nueva) lista de los “cinco tipos de relaciones transtextuales que se pueden identificar en el análisis textual” (Ibidem: 56).

1º. Intertextualidad. Concepto desarrollado anteriormente por Julia

Kristeva y que Genette define de una manera más restrictiva

como: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia

efectiva de un texto en otro” (Ibidem). Las manifestaciones más

evidentes de la intertextualidad así entendida se pueden localizar

en la cita (entrecomilladas o no), en el plagio, que Genette define

como “un préstamo no declarado o literal en la alusión, que se

hace visible en un enunciado que supone la percepción de una

relación entre él y otro enunciado’ (Ibidem)

2º. Paratextualidad. Esta relación está constituida en el mismo texto y se hace patente a través del título, subtítulos, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones, cintillos, sobrecubierta, etc.

3º. Metatextualidad. Es la relación de 'comentario', que une un texto a otro texto del cual habla sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta (...) sin nombrarlo.

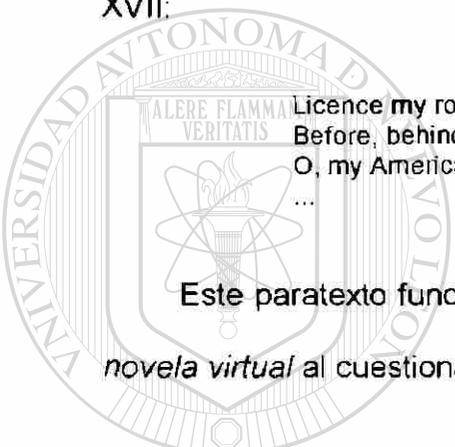
4º. Hipertextualidad. Que Genette define como: "toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré (...) hipotexto, en el cual se injerta de una manera que no es la del comentario" (Ibidem). Da un ejemplo, indicando que *La Eneida* y el *Ulises* son dos hipertextos del mismo hipotexto que es la *Odisea*.

5º. Architextualidad. Este tipo de trascendencia textual, el autor lo define como: "... una relación completamente muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual (titular, como en *Poesías*, *Ensayos*, *La Novela de la Rosa*, etc., que acompaña al título sobre la cubierta) de pura pertenencia taxonómica" (Ibidem).

En *La novela virtual*, se pueden analizar las cinco relaciones transtextuales que menciona Genette. La primera la intertextualidad, es

inegable en la estructura misma de la novela, estructura hecha casi totalmente de citas y alusiones directas o no de otras obras literarias.

La segunda, o sea, la paratextualidad, es también evidente en el subtítulo mismo de la novela: *La novela virtual (atrás, arriba, adelante, debajo y entre)* que hace referencia a una línea del poema llamado "Elegy XX" "To his mistress going to bed" de John Donne, poeta metafísico inglés del siglo XVII:



Licence my roving hands, and let them go
Before, behind, between, above, below.
O, my America, my Newfoundland,
... (1896: 150)

Este paratexto funciona como metáfora de acercamiento al texto de *La novela virtual* al cuestionar cualquier lectura que se haga de tipo lineal.

La tercera relación, la metatextualidad, tipo 'comentario' como menciona Genette, se puede observar en el título y en la estructura misma de *La novela virtual*, que invoca casi sin nombrarla a la novela de Umberto Eco, llamada *El nombre de la rosa*, donde el autor parte de la idea de que las estructuras y las figuras son transferibles a la historia 'nueva', que resultará ser una combinación de un material enciclopédico más o menos ya existente.

La hipertextualidad, remite también al título del texto que se analiza, *La novela virtual* puede ser el hipertexto de la novela *El nombre de la rosa* que funcionaría, en determinados fragmentos del relato, como un hipotexto.

La architextualidad, se hace evidente en el título de *Novela*, que es una manera directa de hacer saber la 'pertenencia taxonómica' del texto mismo de la novela.

2.3. Silepsis e interpretante y personificación alegórica

Michael Riffaterre expone su teoría de la silepsis intertextual al definir el texto literario como un conjunto de presuposiciones de otros textos, que obliga al lector a interpretarlo en función de otro texto con el cual es incompatible. Es lo que denomina 'silepsis': "que consiste en tomar una misma palabra en dos sentidos diferentes a la vez: su significancia contextual y su significancia intertextual." (1997:164).

La diferencia entre estas dos 'significancias' es que, en la primera, es el sentido que la función de la palabra en la frase exige. Y en la segunda – intertextual- se ofrece el otro sentido posible que el contexto elimina o negativiza. Esta eliminación se hace a la manera de una censura *refoulement* freudiana, ocasionando una compensación que engendra un texto. Riffaterre afirma que "el sentido censurado de la palabra siléptica reaparece bajo la forma de una secuencia verbal derivada de él. y a lo largo de la cual el texto se disemina" (Ibidem: 164).

La interpretación de esta palabra siléptica no puede ir más allá de una constatación de indecidibilidad, misma que sólo se puede reconocer:

...después del suceso, en la lectura retroactiva, puesto que la primera lectura solo da un sentido aceptable en contexto y hay que volver atrás, a partir de la derivación aberrante para comprender que la palabra matricial es una silepsis. (1997: 169).

La frase matricial, en la cual la indecidibilidad sólo se muestra posteriormente a un análisis del texto, es el título de la misma novela: *La Novela virtual* es 'virtual' en tanto su creación literaria; está en el nivel de lo posible, lo realizado; y es real, en cuanto texto que se hace frente a los ojos del lector.

Michael Riffaterre afirma que, "la expansión de un texto se deriva de esta frase matricial, ya que: "... (está) sobredeterminado por una serie de modelos latentes, paragramas, hipogramas, los cuales no son sino textos preexistentes" (1997:146). Menciona que estos modelos latentes tienen por referencia a otros textos (intertexto) y que para que exista el intertexto basta

con que se haga la asociación necesaria entre dos o más textos. Dicha

asociación no tiene que ser necesariamente cronológica, y en eso difiere de Roland Barthes. En fin, para Riffaterre, "toda asociación intertextual será

impuesta no por coincidencias lexicales, sino por una identidad estructural que se puede identificar con una invariante en el texto a analizar" (Ibidem). A

su vez las invariantes o constantes se pueden resumir en "una frase matricial, de la cual se puedan crear las semejanzas y diferencias –en este caso la originalidad– que puede ser paródica o irónica" (Ibidem).

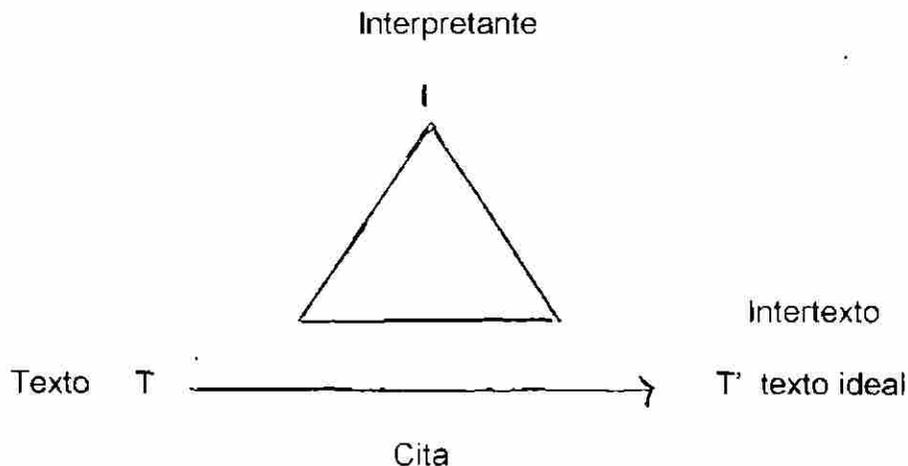
Para explicar este modelo semiótico, Riffaterre toma prestados los términos de Charles S. Peirce: signo, objeto e interpretante; este último es: “cierta idea del objeto a la que el signo dio nacimiento, idea que toma necesariamente la forma de otro signo” (1997: 151).

Riffaterre extiende este concepto y menciona que, para él:

... el interpretante será un tercer texto que el autor habrá utilizado como equivalente parcial del sistema de signos que él construía para volver a decir, para volver a escribir el intertexto (Ibidem: 151)

Estas equivalencias se manifiestan en forma de préstamos lexicales o gramaticales, de citas, de alusiones que parecen anómalas y aberrantes con respecto al mismo intertexto. Las aberraciones o ‘agramaticalidades’ como las llama el autor, son indicios de originalidad o de oscuridad en el texto mismo. Para exponer estos conceptos, adopta el triángulo de Frege y explica la función del interpretante:

la intertextualidad sólo funciona si la lectura de T a T' pasa por I, si la interpretación del Texto a la luz del Intertexto en función del Interpretante. Si se lee directamente del Texto al Intertexto, según la flecha en el dibujo, sólo se percibirá una alusión, una cita, una fuente (Ibidem. 152).



Las agramaticalidades en un texto se pueden encontrar por medio de la inversión o permutación de una palabra, la cual se efectúa a través de la transgresión verbal o la parodia.

Este tipo de inversión verbal, dice Riffaterre "comprende mecanismos que transforman un idiolecto en otro; puede estar sobredeterminada, porque se trata de un lugar común, de un estereotipo, de un *cliché*" (Ibidem: 154). El autor llega a la conclusión de que "la parodia no entra en juego directamente, (del I al T) sino indirectamente (del T' al T en función de I)". Explica que "el principio constante de la conversión es modificar simultáneamente todos los componentes del texto que actualizan la estructura matricial y repiten el modelo generador" (Ibidem: 155), es decir:

...el factor modificante es constante para una conversión dada, pero ese factor mismo puede ser toda clases de cosas: una palabra repetida, epítetos sinónimos, una serie de marcas peyorantes... (Ibidem: 156).

Concluye Michael Riffaterre que: "el interpretante sólo puede engendrar la agramaticalidad presuponiendo su correlato gramatical. Al crear la catacrexis en el texto, el es, al mismo tiempo, el signo de lo que la compensa en el lenguaje" (Ibidem: 162).

En *La novela virtual*, se puede definir la frase matricial como: 'el deseo de la escritura o la escritura del deseo'. Los modelos latentes que conforman y expanden el texto se localizan en las citas de escritores, poetas y filósofos que mencionan el asunto de la escritura como una tarea ingrata, estéril y

hasta inútil, y sin embargo gozosa, llena de deseo. Estos modelos latentes son los que conforman el intertexto a través de la invariante que podríamos denominar 'escritura imposible'. Los ejemplos citados a continuación son los más representativos:

desgarrado el bonete de cascabeles, como decía Hugo Gutiérrez Vega, resacas y quebradizas las palabras, la alegría como una estrella extinta
... (1998:48)

seguía hablando de Poe
nada alteró la sensibilidad básica de su temperamento: ni su pobreza (que duró desde su adolescencia hasta su muerte).
ni su lucha por la vida
siempre Difícil Compleja Atroz
sin que ningún éxito definitivo lo alentase jamás
... (Ibidem: 84-85)

Rimbaud quería ser por lo menos el Poeta, es decir: el gran enfermo: el gran criminal: el gran maldito: ¡y el Supremo Sabio!
... (Ibidem: 100)

los dadaístas ponían en práctica el aforismo raggae de que no había verdades sino versiones
el mundo de Joyce esta comprendido entre un estante de libros medievales, un burdel y un orinal
... (Ibidem: 135)

ya Leibniz nos había enseñado que no había puntos de vista sobre las cosas, sino que las cosas, los seres y las culturas, ellas mismas eran puntos de vista
... (Ibidem: 136)

la poesía, decía Valéry, era el intento de restituir por medio del lenguaje articulado eso que oscuramente intentan expresar los sollozos, las caricias, los besos, los suspiros, los gritos, las lágrimas
... (1998: 266)

pero a la muerte del padre en 1938. y después de un accidente en la nochebuena de ese año, Borges ejecuta un suicidio simbólico que enmascara el parricidio y le permite comenzar a escribir sus ficciones más importantes: *Pierre Menard (1939)* y *Tlon, Uqbar. Orbis Tertius (1940)*
... (Ibidem: 326-327)

el escritor (decía Blanchot) *es un hemipléjico que halla molestia tanto la orden como la prohibición de caminar.*
... (Ibidem: 359)

*yo cuando era pequeño, decía Francisco Hernández
jugaba a ser un poeta maldito
¿tú a qué jugabas?*

...

(Ibidem: 360)

Kerouac se torturaba a sí mismo como una manera de con-
tradecir los valores burgueses de la comodidad y la salud
se hería físicamente respondiendo a una curiosa inclinación
puritana suya, curiosa y extraña porque contradecía su
gran amor esencial al placer

...

(Ibidem: 404)

En cada una de las citas mencionadas, la idea central que podemos inferir es que el autor es un escritor famoso que siente el dolor casi gratuito, de la experiencia de la escritura como una forma de vida. Estos modelos latentes que el escritor personaje va presentando a través de todo el texto, hacen ver que la escritura es sólo comparable al deseo y que el único deseo es el de seguir escribiendo, sin saber a ciencia cierta si esta ocupación es digna de tomarse en serio por el escritor y por todos los demás seres humanos.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

En *La novela virtual*, que desde el título señala cuál es el interpretante, el personaje va recreando la creación de la escritura por la escritura: lo que piensa de la escritura, los motivos de la escritura, la estructura de la novela que escribe y describe al mismo tiempo. Es una manera posmoderna o neobarroca de la creación literaria, cuyas características son, entre otras: los personajes, mínimos; el diálogo, casi inexistente, y lo que predomina es el monólogo interior del personaje narrador además de una comunicación virtual entre este personaje y una joven universitaria, entre el narrador y el lector implícito de esta narración fragmentada. El lector es creado, eso sí,

por el mismo narrador: es un lector ficticio, que recuerda que lo que se lee es una narración y nada más.

Algunos ejemplos de cómo Sainz ha creado la estructura de la novela y de cómo va formulando una teoría literaria más congruente con el mundo actual en el que vivimos, son los siguientes:

o era que la idea de transcribirlo todo podría ser (de algún modo) un método de estilo autoconciencia de la (digamos, a la mejor, quizás) selección final

... y la intención de hacerlo recuperando día tras día hasta llenar el libro con una cantidad precisa de días (quizás los que integran un verano)

¿y las noches?: el tiempo transcurría (no cesa)

o el plan podría ser que las páginas se poblaran de sinsentidos: bla bla bla

un palabrerío embarazoso soso soso

de modo que su relato, o sea que podría llegar a ser Un Relato, saliera satisfactorio y hasta decoroso, y que en ocasiones llegara hasta aparecer algo interesante (o estimulante)

dado que el énfasis estaría más bien en la velocidad

y al mismo tiempo en cierta honestidad: persiguiendo cierta verosimilitud pero luchando para que la escritura se mantuviera dentro del margen de lo racional: lo mundano: lo culpable: lo poco fresco: lo demasiado informativo

pero sin convertirse en ninguna imposición de ningún tipo solo el fluir de una escritura

(debajo de la gramática estaba el pensamiento)

y aunque el discurso en el que se expresaba al pensar o escribir y que imaginaba conducir

¿no sería en realidad quien lo conducía precisamente a él?

...

(1998: 63)

desde hacia algún tiempo imaginaba un personaje (que como él) enseñaba en un College durante los veranos, y que a semejanza suya se sentía acosado por una duda sobre la realidad de las cosas

y desearía comprenderlas como si se tratara de una nebulosa su novela de las constelaciones

un personaje que como él quisiera tender un puente entre el discurso del mundo y su propio silencio

él mismo sería esa pasarela: ese doble: ese *alter ego*

iba a relatar sus idas y venidas

iba a destruir sus humores corticales

pero se trataría de una novela solo en apariencia

¿una autobiografía?
seguramente

...

(Ibidem: 271-272)

una nube de prosa (no prosaica)
a través de la cual pudieran pasar todas las libertades: todos
los libertinajes: todos los sudores
entonces su protagonista (del cuál sería el padre adoptivo)
y que se le parecería como una gota de agua a otra (o de sangre)
guerrearía contra sus enemigos en busca de cierta paz: cierto
equilibrio

...

Ibidem: 277)

a veces pensaba que si pudiera escribir todo esto no se preo-
cuparía tanto por hacerse comprender
sino por cómo desarrollar su pensamiento
el verdadero problema es ¿cómo representar la velocidad del
pensamiento?
una línea de fuga
el espacio en que se desplegaría
siempre más acá de las palabras o más allá
o hasta en contra de las palabras
más allá de la página: bueno: se trataría de significar el espa-
cio: este otro espacio
todo acto de amor era una escritura permanente

...

Ibidem: 352)

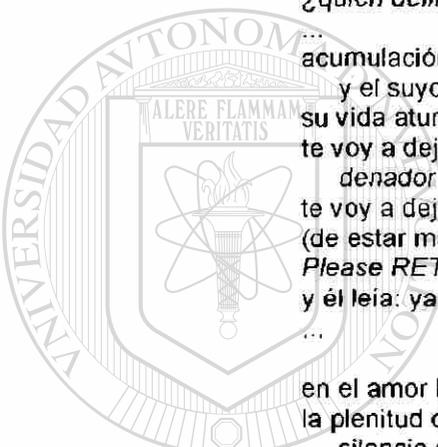
El último renglón de la cita anterior, donde el autor relaciona el amor
con la escritura, permite introducir un concepto importante de Riffaterre el de

“la personificación alegórica de los modelos latentes que conforman el
intertexto” (1997: 150).

Dicha personificación se delimita en *La novela virtual* en el concepto de
‘erotismo’: el amor a la mujer como sinónimo del amor a la escritura. Esta
concepción del amor es de alguna manera una parodia del amor, ya que la
diferencia de edades entre el viejo escritor-profesor y la joven universitaria
hace suponer que la relación amorosa con la joven o con la escritura es
conflictiva, imposible, y, como el personaje lo dice es virtual. En el texto, el

personaje escritor señala que la comunicación con las mujeres no es tan placentera como él quisiera, y que enfrenta la soledad y el abandono, revelados en sus intentos de hablar con sus hijas, con su amiga del Ombligo Anillado, y con Camila, su joven admiradora:

ring, ring, ring, ring: no contestaba
 esa muchacha parecía siempre a punto de partir
 volvió a llamar a sus hijas y tampoco tuvo suerte
 ...
 te voy a dejar: decían a cada segundo las voces en el teléfono
 ¿no había dicho San Juan de la Cruz: donde no encuentres
 amor, ponlo y lo encontrarás?
 ¿quien definió lo real como aquello capaz de recibir amor?
 ... (1998: 117)
 acumulación de dos vacíos: de dos silencios. el de la pantalla
 y el suyo
 su vida aturdió con exhortaciones al silencio
 te voy a dejar decía al final de cada línea en la pantalla del or-
 denador
 te voy a dejar
 (de estar más cerca correría para abrazar a Camila)
 Please RETURN for more...
 y él leía: ya te he dejado
 ... (ibidem: 140)
 en el amor había siempre más silencios que palabras
 la plenitud de silencio del amor se extendía siempre hasta el
 silencio que deber haber en la muerte
 el amor y la muerte deben pertenecerse reciprocamente
 ... (ibidem: 428)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

La palabra más repetida en *La novela virtual* es precisamente 'novela',
 que resume las ideas o el tema del relato, donde la insistencia lexical
 manifiesta la necesidad de pertenencia taxonómica de la obra.

su novela de las carreras (1998: 11)
 su novela interestelar (ibidem: 13)
 la novela de sus noches (ibidem: 18)
 su novela chop suey (ibidem: 19)
 su novela des-musadora: desmenuzadora (ibidem: 24)

su novela de las perplejidades	(Ibidem: 27)
su novela la novela de una sed de seducción	(Ibidem: 28)
la novela de sus fu fu fuerzas	(Ibidem: 32)
su novela de las pasiones no, de las pulsiones: su novela de las pulsiones	(Ibidem: 38)

La repetición de la palabra 'novela', cuyo uso como interpretante lexical permite al autor reforzar la idea de que el texto que ofrece es una novela, una novela diferente, con una estructura distinta. La repetición permite enunciar el interpretante textual y, así, funcionar como el factor modificante del texto.

Se puede afirmar que el interpretante en *La novela virtual* está conformado por las citas de escritores que permiten al personaje escritor explicar de qué manera se muestra conformada la obra, y vincular lo ya dicho del intertexto, y la reescritura, que es el texto. Además, tiene por función

engendrar la manera como se efectúa esa reescritura. Algunos ejemplos que se pueden leer son:

cuando existe una oscuridad demasiado densa para la razón
hay que demorarse en la descripción, la perífrasis o la
adumbración (decía Sir Thomas Browne)
... (1998:73)

¿saben dicho-sea-de-paso que Godwin escribió su *Caleb Williams*
al revés?
comenzó enmarañando la materia del segundo libro y luego,
para componer el primero, pensó en los medios de justificar
todo lo que había hecho
... (Ibidem: 84)

explicaba que Huidobro mismo había llamado a su tenden-
cia *creacionismo*

y la definía diciendo que un poema creacionista era un poema en el que cada partícula de por sí y todas juntas representaban un hecho nuevo

...

así se explicaba la conocida sentencia de Huidobro: *el poeta es un pequeño Dios*

...

(Ibidem: 220)

algunos escritores contemporáneos, como Marc Saporta en un libro que se llama *Composition No. 1* hizo las páginas separadas y las presentaba en una cajita

uno las podía barajar, mezclar

Max Aub en *Juego de cartas* propone leer su baraja en grupo, y cada naípe tiene un fragmento de la historia, pero hay que descubrir a un culpable y el resultado es muy regocijante, del lado del goce

...

(Ibidem: 368)

de Sterne hay un salto hasta Diderot, que en *Jacques el fatalista* vuelve a proponer la libertad *in extremis*

y entonces yo diría que pasando por Baudelaire, por Apollinaire que trata de representar la simultaneidad y el movimiento, por T. S. Eliot que en *Tierra Baldía* propone líneas discontinuas en las que el lector debe establecer la relación y hacer el enlace

digamos descubrir lo que dirían las elipsis implicadas

y *Allá en el Rancho Grande* Severo Sarduy habla de "Action Writing", parodiando la "Action Painting", de Jackson Pollock

...

(Ibidem: 369)

Gustavo Sainz en *La novela virtual* busca la complicidad del lector para

interpretar el intertexto literario aludido en las diferentes citas de los

escritores que, a través del tiempo, han hecho sus obras con una cualidad diferente al criterio establecido por los géneros literarios y las corrientes

históricas al que pertenecieron. La reescritura del texto es el texto mismo y

el autor lo menciona de manera directa en la siguiente cita:

hacerlo todo de nuevo: una vez más: como al comienzo:
como en el primer capítulo, como en la primera página
Atrás, arriba, adelante, debajo y entre
no había sabido como empezar
y ciertamente tampoco sabía como acabar
¿cuál sería el más profundo sentido de los libros?

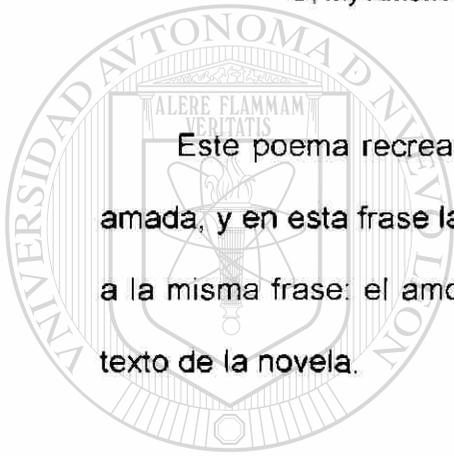
...

(1998: 486)

El empleo de adverbios espaciales: atrás, arriba, adelante, debajo y entre, es una manera poética de expresar cómo el autor se acerca a su obra: no existe el comienzo, no existe el final, se puede leer desde cualquier parte y no pierde coherencia el tema. Por lo demás, estos versos están inspirados en un poema llamado "Elegy XX" "To his mistress going to bed" de John Donne

Licence my roving hands, and let them go
Before, behind, between, above, below.
O, my America. my Newfoundland,
(1896: 150)

Este poema recrea la manera de acercarse y acariciar el cuerpo de la amada, y en esta frase la silepsis toma forma al dar dos significados distintos a la misma frase: el amor erótico y la forma de acercarse a la escritura y al texto de la novela.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Capítulo 3.

Elementos neobarrocos en *La novela virtual*

Bajtín considera que: “la palabra de la novela barroca es una palabra patética”, donde “el phatos de la prosa que percibe constantemente la oposición de la palabra ajena, del punto de vista ajeno” Sostiene que el patetismo de la novela es “el phatos de la justificación (autojustificación) y de la acusación” (1989: 209).

Explica que el phatos de la novela que no tiene un soporte real, tiene que buscarlo en otros géneros; es decir, la novela no tiene sus propias palabras: tiene que tomarlas prestadas del phatos poético. Así, la novela es:

casi siempre un sucedáneo de ese género inaccesible ya para el periodo y la fuerza social respectivo: es la palabra del predicador sin púlpito, del temido juez sin poder jurídico y represivo, del profeta sin misión, del político sin poder político, del creyente sin iglesia, etc. (Ibidem: 209).

Las características que Bajtín ha considerado propias de la novela barroca son:

La novela barroca reúne en su interior a los diversos géneros intercalados. Tiende también a ser una enciclopedia de todos los tipos de lenguaje literarios de la época, e incluso una enciclopedia de los múltiples conocimientos e informaciones posibles (filosóficos, históricos, políticos, geográficos, etc.). Puede decirse que, en la novela barroca se ha alcanzado el límite del enciclopedismo propio a la primera línea estilística. (Ibidem: 230)

Los elementos literarios posmodernos o neobarrocos que se pueden encontrar en la narrativa actual y se examinan en *La novela virtual* en este apartado, se explicarán de acuerdo con la teoría semiótica de Omar Calabrese la tesis general de *La era neobarroca* que “los fenómenos más

importantes de nuestro tiempo están marcados por una forma interna que recuerda al barroco” (1987: 31), entendiendo por barroco lo que Severo Sarduy define en una entrevista hecha por Claude Fell:

...Yo interpreto y practico el barroco como apoteosis del artificio, como ironía e irrisión de la naturaleza: la escritura es una práctica de “artificialización”. Un escrito envuelve a otro, lo comenta, lo “carnavaliza” llega a ser su doble pintarrajeado; la página injertada de diferentes texturas, de múltiples estratos lingüísticos, pasa a ser el espacio de un diálogo: es como un teatro en que los actores fueran textos. Y este teatro es cultural por excelencia, “citacional” paradójico. (1977: 47-48).

En este mismo texto, Severo Sarduy, menciona qué es para él la escritura y cómo se deberían escribir los libros del futuro:

...La escritura no es nunca soberana, está siempre sometida a un ambiente ajeno a su propia materialidad y la precedente, ambiente que ella debe expresar. De ahí la ideología de la expresión. El libro del futuro me parece, por el contrario, que será aquel en que la escritura sea dueña de sí misma, no alienada: libro con multiplicidad de lenguas, parodia, erotismo, teatro, disfraz y muerte. Esto no quiere decir en absoluto que el libro no hablará de nada, o que su solo enunciado será la imposibilidad de escribir, o cualquiera de estas banalidades con las que se quiere enmascarar el campo de la escritura: esto quiere decir que en sus estratos, sus intercambios, la escritura tiene su pasado y su complejidad, su exterior y su interior, que no son ni brutos ni profundos. Como también hemos aprendido ahora que el mundo exterior y el mundo interior son lenguajes. Y en la medida en que son a su vez páginas, rotaciones de signos, textos por descifrar, tienen acceso a la galaxia del libro (Ibidem: 49).

Para Calabrese como para Severo Sarduy, el barroco es “no solo o no tanto un período específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan” es decir, “los fenómenos culturales de determinado tiempo histórico” (1987: 31).

De lo anterior se puede deducir que el concepto de neobarroco implica cómo coexisten, en tiempo y espacio, procesos estéticos que se pueden

considerar parte del barroco, y procesos estéticos que, de alguna manera, se califican como clásicos.

Enseguida se mencionan los principios fundamentales de la teoría de Calabrese, de los cuales se toman en cuenta sólo aquellos que ayudan a mostrar los elementos aplicados a *La novela virtual* de Gustavo Sainz.

Los principios constitutivos del neobarroco pudieran servir para la formación de una poética como 'instrucción de uso' que se muestre en la difusión de las comunicaciones de masas. Estos principios tienen diversos grados de intensidad, y son: El ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos y no-sé-qué, y distorsión y perversión. Este último apoya la hipótesis de que *La novela virtual* es una

novela posmoderna o, siguiendo a Calabrese, neobarroca, pues en ella se aplica lo que el autor denomina 'cita neobarroca'.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

3.1. Límite y exceso

Coincidiendo con Lotman, Omar Calabrese juzga la "cultura como una organización de sistemas de tipo orgánico y biológico"; y por otra parte, también es posible entenderla como "una organización espacial", considerando que Lotman (1985) denomina 'semiosfera' a la organización espacial del sistema de la cultura" (1987: 64).

Calabrese denomina era neobarroca, al periodo cultural en el que “el placer o la necesidad es la de ensayar o romper las existentes (normas perimetrales). Justamente la de tender al límite y experimentar el exceso” (Ibidem: 66-67).

En la literatura se expresa esta necesidad de romper las normas y tender al límite en la búsqueda de un nuevo tipo de narrativa, Omar Calabrese lo identifica como un “nuevo género literario, sin identificarse con ninguno de sus precedentes, los lleva al límite a todos, volcándolos en un gigantesco pastiche” (Ibidem: 68), que define como “la existencia de un género debida al reconocimiento de marcas de géneros tradicionales e invención sucesiva del supergénero (límite de todos los géneros)” (Ibidem).

La novela virtual es un modelo de cómo los géneros se van fusionando

y es imposible ubicarla en uno determinado. Es un pastiche, que según el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin define como:

obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser lugares comunes... o fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época (2000. 394)

Todo lo anterior se puede comprobar en la novela examinada, ya que según palabras del mismo autor, en un mensaje electrónico fechado el 9 de noviembre de 1999, *La novela virtual* está constituida por muchos libros:

- * uno sobre la comunicación (profe con estudiantes, por Internet, profe con su pasado, con la cultura, con sus compañeros, etc.)
- * otro sobre las novelas que piensa escribir el profesor protagonista.
- * Otro sobre lo que debe ser la literatura (teoría de lo posmoderno).

- * Una antología de citas en francés, latín y español
- * Un diario de un espectador de cine
- * Una bitácora de lecturas del novelista, quien además resume situaciones con títulos de libros
- * Un libro sobre figuras de un discurso amoroso: la curiosidad, el deslumbramiento, la tolerancia, el entusiasmo, la espera, etc.
- * Un libro de elipsis (que evita contar gran parte del porcentaje de esta historia)
- * Una novela de carreteras
- * La descripción de 52 días de un verano

www.gsainz@indiana.edu

En la *novela virtual*, la joven Camila escribe mensajes electrónicos al viejo profesor-escritor que da clases en un *College* en el noreste de Estados Unidos. Estos mensajes se estructuran con base en narraciones de la vida cotidiana, contadas por la joven en una jerga juvenil; son difíciles de comprender, pues en ellos el personaje mezcla regionalismos mexicanos y los propios de la cultura norteamericana, de modo que sin una referencia apropiada, no son descifrables por todos los lectores. Al respecto, se menciona en el capítulo uno (ver página 29) la confrontación entre la escritura fácil, descriptiva y comprensible de los mensajes electrónicos y el monólogo interior que el profesor-escritor establece en el texto.

Un ejemplo de este tipo de escritura de la joven protagonista es donde se muestra esa conciencia verbal sin perder su carácter como tal:

¿Cómo está? Espero que bien. Usted de seguro no tiene la menor idea de quien soy. Y mi nombre tampoco le va a decir mucho. Pero igual me presento. Me llamo Camila Camaleón y si tiene tiempo y curiosidad de leer mi carta, quizá pudiera aclararme algunas dudas.
 ... (1998: 45)

Otro ejemplo de la escritura de Camila, donde el autor muestra el manejo del lenguaje cotidiano de una joven estudiante que se exhibe de

manera inocente y sin malicia ante la mirada de su escritor favorito, es el que sigue:

¿Qué más le cuento? Tuve una crisis durante las Navidades. Porque me comí un chocolate Ferrero Rocher que mi diabético papá tenía en su buró. Se cabreó tantísimo que me corrió de la casa y zás, que sí me fui... (1998: 53)

3.2. Exceso y antídotos

Calabrese sostiene que “el exceso como superación de un límite y de un confin, es sin duda más desestabilizador” (1987: 75). En cualquier obra de un autor que opta por el recurso del exceso, éste intenta poner en discusión cierto orden, o quizá destruirlo y construir uno nuevo. Sin embargo, “todo orden produce un autoaislamiento y define, intimidándolo, todo exceso” (Ibidem).

Afirma que el derrumbamiento de los límites no provoca la pérdida o eliminación sino sólo desplazamiento de las fronteras.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Primero, porque el sistema se hace más elástico a sus propias fronteras y aísla ciertos fenómenos en la periferia o en los márgenes. Segundo, porque todo el sistema en su conjunto se hace elástico, de aquí el nacimiento de principios de tolerancia, permisividad, liberalidad. Tercero, porque el sistema consigue integrar el exceso desviando su objetivo y, por tanto, haciendo sustancialmente normal una apariencia excesiva, y creando antídotos o anticuerpos para el exceso mismo. (Ibidem: 82)

El valor estético de *La novela virtual* es el exceso de citas, que funcionan como la estructura formal de la novela misma y que se presentan en español, francés, latín, etc. Estas citas conforman la fragmentariedad

característica de lo que Gustavo Sainz considera 'novela posmoderna'.
Rompe totalmente la linealidad del texto y busca la atención constante del lector dividiendo la lectura en varios idiomas:

sans regret mes infimes livres pilonnés d'oubli et tous les vains mots
creía haber renunciado a la esperanza y ahora estaba por re-
nunciar al reposo
bajo por un vaso de agua y se bebió tres
pulvis et umbra sumus
tenía dos certezas
un ansia de infinito y de unidad
y la irreductibilidad del mundo a cualquier principio racio-
nal y razonable

(1998: 260)

j'en suis de ce cirque effaré
no buscaba expresar su yo angustiado
aunque ese yo nunca lo abandonaba
if fait si chaud qu'on croit mourir
no sabía qué hacer con esa ansiedad que quería manifestarse

(Ibidem:362)

le chancellement des indices : les mots vacillent
el inventario de sus desperdicios
*la nuit qui donne l'inaudible, l'indistinct, le murmure et l'om-
bre mouvante comme l'écriture*

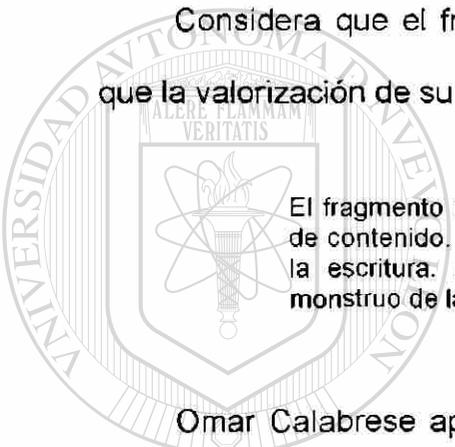
(Ibidem: 444)

3.3. Detalle y Fragmento

Para Calabrese, los términos 'detalle' y 'fragmento' se pueden examinar respecto a sus relaciones específicas con el todo y la parte. El autor afirma que 'la pareja parte/todo es un par de términos interdefinidos: el uno no se explica sin el otro, ya que mantienen relaciones de reciprocidad, implicación y presuposición" (1987: 84). Son sinónimos orientados por la polaridad de la parte y se oponen a una concepción específica del todo. Así *detalle/fragmento se transforman en términos interdefinidos.*

Afirma que el discurso construido por 'detalles' es aquel donde las 'marcas de la enunciación' aparecen (yo-aquí-ahora) "precisamente porque el detalle es una acción explícita de un sujeto sobre un objeto" (Ibidem: 87-88). Por el contrario, el autor menciona que "el discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación" (Ibidem: 89).

Considera que el fragmento tiene una forma y una geometría, propia; que la valorización de su aspecto forma parte de la estética:



El fragmento como material creativo responde así a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresar lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar el monstruo de la totalidad (Ibidem: 102).

Omar Calabrese apunta que "la escritura fragmentaria barthesiana ha llegado a ser, después de Barthes, un gesto creativo cada vez más consuetudinario" (Ibidem: 102). Entre sus diversas manifestaciones se encuentran 'el diario "a la Gide", los aforismos, los pensamientos sueltos', los 'no-libros'. Calabrese menciona que "el sentido de integridad de la obra fragmentaria pone el acento en la irregularidad y en la asistematicidad, tiene el sentido de estar hecho pedazos". En consecuencia, "la suspensión de la fragmentariedad bloquea el proceso hacia lo normal y deja intacto lo excepcional" (Ibidem: 103). Este autor afirma que el placer consiste:

en la extracción de los fragmentos de sus contextos de pertenencia y en la eventual recomposición dentro de un marco de variedad o de multiplicidad. De todas formas, se trata siempre de pérdida de valores de contexto de gusto por la incertidumbre y causalidad de los confines de la obra así

conseguida y de adquisición de nuevas valorizaciones provenientes del aislamiento de los fragmentos, de su puesta en escena (Ibidem: 104).

El gusto por la incertidumbre y la causalidad en *La novela virtual* es cuestionado por el mismo personaje-escritor, cuando alude a la pregunta que se hace Blanchot en *L'entretien infini*:

¿cómo producir fragmentos que tuviesen entre sí diferencias
en tanto que tales,
que se relacionasen entre sí por sus propias diferencias
(sin referencia a ninguna totalidad perdida ni a una totalidad
resultante incluso por llegar)?

(1998: 444)

En *La novela virtual* se puede evidenciar que detalle y fragmento acaban por participar del mismo 'espíritu del tiempo', de la pérdida de la totalidad. Siguiendo a Calabrese, esta podría ser una posible explicación de "la decadencia de los grandes sistemas ideológicos fuertes". El hecho es que el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos,

cobran valores propios y conducen "literalmente, a perder de vista los grandes cuadros de referencia general" (Ibidem: 105).

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

3.4. Poética de lo informe y lo inestable

Omar Calabrese identifica otra de las características de la poética de lo informe y lo inestable o el principio de la metamorfosis, que se manifiesta en los objetos neobarrocos, y sucede en tres niveles distintos: "Uno: el de los temas y de las figuras representados. Dos: el de las estructuras textuales

que contienen las representaciones. Tres: el de la relación entre figuras, textos y tipo de fruición de los mismos” (Ibidem: 119).

Calabrese expone un primer nivel: Temas y figuras representados: motivos narrativos hechos inestables y emplea el ejemplo de Umberto Eco, en *El nombre de la rosa*, que parte de la idea de que “las estructuras y las figuras son transferibles a, la historia ‘nueva’ que resultará ser combinación de un material enciclopédico más o menos ya existente”. Menciona que “Eco efectúa un montaje de muchísimos textos (narrativos, figurativos, filosóficos, científicos, etc.) que encajan en un nuevo texto y que, traduciéndolos y adaptándolos a su fin, los homogeneiza también figurativamente” (Ibidem: 120).

Por su parte, al igual que Eco, Gustavo Sainz en *La novela virtual*,

efectúa la combinación de textos literarios, científicos y filosóficos. El personaje escritor alude a las “hipótesis sobre el origen del hombre americano desde la multicitada emigración por el Estrecho de Bering” y cuestiona:

...si hubiéramos descendido por allí
¿no hablaríamos todos el mismo idioma? ¿no compartiríamos
las mismas características antropométricas?
... ¿cómo explicar que los fósiles más antiguos encontrados en el Continente no aparecieron en Alaska, ni en Ontario, ni en Nevada, ni en Montreal, sino en Tierra del Fuego?

(1998: 86)

Previamente, ese personaje-narrador incluyó un fragmento de un poema de Baudelaire:

*todo el universo visible... no es más que un
almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación
dará un lugar y un valor relativos; es una especie de pasto que
la imaginación debe digerir y transformar*

(Ibidem: 39)

Además, incluye un fragmento del poema de Edgar Allan Poe:

*inmóvil y adusto el Cuervo seguía trepado en el busto
de Palas y se aletargaba. enigmático y vetusto
y era un demonio que soñaba su pesadilla infernal*

(Ibidem: 74)

Y otro que retoma de un poema de Rimbaud:

*tu cabeza se mueve: ¡el nuevo amor!
tu cabeza vuelve: ¡el nuevo amor!
cambia nuestra suerte, acribilla las balanzas empezando por el
tiempo, te cantan estos niños
levanta –se te implora- ni importa donde, la sustancia de
nuestros sueños y de nuestra fortuna
llegada desde siempre, irás por dondequiera*

(Ibidem: 99-100)

Entreteje en el texto algunas opiniones sobre política:

*hablaron de las noticias del día: los cubanos de Miami llama-
ban a Castro terrorista
a los balseros los seguían regresando
a un senador lo habían arrestado por protestar contra la po-
lítica de Clinton muy cerca de la Casa Blanca.*

(Ibidem: 89)

*¿de que serviría escribir si había que proseguir ese extenso li-
naje de fracasos, autodestrucciones y hechizos fatales que
iba desde Adán en el Paraíso hasta el asesinato de Luis Do-
naldo Colosio*

(Ibidem: 135)

Así es como Gustavo Sainz llega al principio de transferibilidad que, señala Calabrese condicionan el paso de estos textos. de modo que sufren transformaciones desde las fuentes en las que estaban hasta el nuevo destino, "a través de la etapa de su hipercodificación en la enciclopedia, es decir, en el saber común y organizado de una sociedad" (Ibidem: 121).

De acuerdo con Roland Barthes (2002: 243), en su libro *Variaciones sobre la literatura*, la transferibilidad de textos, en este caso en *La novela virtual*, enriquece a la obra misma ya que permite identificar el trabajo de escritura como el de un escritor que, en lugar de "inventar nuevos símbolos" produce una "mutación del sistema simbólico" y accede así la renovación constante del lenguaje, renovación que puede llegar a ser infinita a la manera de una frase chomskiana.

Calabrese menciona que existe un segundo nivel o de las estructuras textuales que contienen las representaciones: La máquina narrativa se puede observar en la obra de Eco, el lector se encuentra frente a 'una continuidad aparente'; aunque el autor le lanza continuamente desafíos de diverso tipo, "dado que el texto está entretejido por huellas que conducen a la multiplicidad de las fuentes que el lector reconocerá o no y podrá ser engañado o no (dado que a menudo las citas pueden ser falsas)" (1987. 121)

En *La novela virtual* este 'entretejido' de textos se manifiesta de manera evidente en el siguiente fragmento de la obra:

un profesor nuevo contó que una cantante llamada Noh Mercy aparecía en escena embarazada, se ponía en cuclillas, emitía un torrente de sangre falsa y daba a luz unos huesos de vaca.
en los Ángeles me tocó ver algo peor, terció otro, el grupo Vox Pop ¿lo conocen?
y como nadie lo conocía empezó a contar que una mujer se desnudaba al compás de los tamborazos y una vez que lo conseguía se encaramaba en el piano, se sacaba un tampax de la vagina y lo arrojaba al público.
hasta los skinheads salieron corriendo comentó alguien eso es punk puntualizó el profesor de teatro, que era colombiano, pero eran mejores los Sex Pistols, lástima que ya se

disolvieron, y los desmadres que organizaba Johnny Rotten y como de eso él no sabía (casi) nada se cambió de grupo adonde oyó que a alguien muy importante en México le decían el licuado de tres pesos porque el de a seis tenía huevos.

(1998: 77)

En este entrecruzamiento de textos, se puede identificar el tercer nivel en que según Calabrese se reconoce el comportamiento de consumo, es decir, el comportamiento del lector ante la obra literaria. En este nivel, el desafío es reencontrar "lo diferente en lo homogéneo y el placer en la excavación necesaria a la operación, con las trampas que ésta permite". Aquí se puede hacer "confundir constantemente la verdad y la mentira mediante el empleo de hallazgos textuales" (Ibidem: 122).

Un ejemplo de cómo el autor juega con la ficción en *La novela virtual*, es el episodio donde la joven admiradora manda al escritor-profesor unos cuentos que dice haber escrito; y el autor, en una *Nota Bene* al final de la

novela, indica que los cuentos atribuidos a Camila son de escritores reales como el de *Aventuras de un guardagujas*, de H. C. Artmann; y el cuento de

Günter Bruno Eich, *Un emperador sigue viviendo*. Véase un párrafo de los dos cuentos citados:

Aventura de un guardagujas

1. La responsabilidad de un guardagujas de la compañía "Unión del Pacífico" es grande; lo obliga a velar por los hombres y el ganado, pero bien ha de evitar en lo posible daños en el material rodante.
2. El guardagujas posee un libro en el que lee siempre —diez años hace que posee este libro—, comenzando cada vez, a partir de la página 77; de otro modo, no lo leería; al menos, tiene ese presentimiento. "Que tontería", murmura y comienza de nuevo por la página 1.

(1998: 284)

Un emperador sigue viviendo

Cuando en aquel entonces el emperador cabalgaba por las calles, a de-

recha e izquierda se reunía mucha gente que quería verlo y también a su caballo.

Mucha de esa gente estaba adelante, digamos: en primera fila. Pero mucha gente estaba también en segunda, tercera y cuarta filas. Y lo que había detrás de la cuarta, ya nada tenía que ver con una fila.

(Ibidem: 285)

Otro ejemplo donde el autor intenta confundir la verdad y la mentira de los hechos mencionados, se refiere a la visita de un escritor mexicano famoso en el *College*:

de pronto entró Emilio Carballido
un poco más delgado que en su recuerdo y con la barba más
grande y completamente blanca...

Carballido le señaló su panza de profesor y le dijo que había
comido mucho...

más tarde presentó a Carballido en su conferencia
y Carballido habló deambulando de un lado a otro
tan bien informado como siempre, malicioso, satírico, sim
patiquísimo...

Carballido se durmió durante la mayor parte de la película y
roncaba

no debía ser fácil la vida a los 69 años...

(1998: 412-413-414).

El mismo Sainz menciona en una entrevista, elaborada por César
Güemes en el periódico *La Jornada* en la sección cultural del lunes 29 de

marzo de 1999:

Por ejemplo, en la novela el protagonista va a una conferencia de un
intelectual español que se apellida García Lorenzo, sobre los teatros en la
España medieval, y luego los dos hablan del tema. Esa es una conversación
que realmente tuve. Pero hay muchas otras que nunca existieron.

www.jornada.unam.mx

3.5. Desorden y Caos

Omar Calabrese sostiene que "la dinámica de ciertos fenómenos
tendientes a la máxima complejidad es la que hoy ha tomado el nombre de
caos" y que constituye el principio de los estudios sobre el 'desorden' (teorías

del caos), “denominación dada por James Yorke y por Tien Yien Li en 1975”. “Lo que cierta crítica idealista predicaba como ‘inefabilidad’ o ‘indecidibilidad’ del arte, hoy más bien se traduce como principio de la complejidad” (1987: 134).

Calabrese se pregunta ¿Qué es un objeto fractal?, y dice que, instintivamente se entiende por fractal:

cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en la que se examina. Objetos similares son muy frecuentes en la naturaleza: lo accidentado de una costa, el perfil de los copos de nieve, la distribución de los agujeros del queso gruyère, la forma de los cráteres de la luna, una red fluvial... la lista puede ser infinita (Ibidem: 136)

Enseguida, siguiendo a Calabrese se identifican a las tres propiedades de los objetos fractales (naturales o artificiales) que reciben una valorización estética hoy en día, y que se presentan en la novela de Gustavo Sainz:

“La primera es su carácter casual... “en el sentido científico de pseudo-aleatoriedad o de casualidad primaria”... el “caso como se define en el cálculo de las probabilidades y que es artificialmente introducido en un sistema simulado cualquiera. En informática se denomina randomización” es decir, “reemplazar su orden original con otro orden cualquiera elegido al azar, pero siempre ordenado y previsto estadísticamente” (1987: 138).

Para ilustrar esta propiedad de fractalidad y su carácter casual, puede verse el orden de cada capítulo de *La novela virtual*. Este orden es dado

primero por el número del día del mes en que se efectúan los cursos de verano y, además, las actividades cotidianas del personaje-escritor que permiten fijar un cierto orden en la narrativa:

¡Hijos de la Guayaba! ¿tan pronto? la noche había sido como un parpadeo	(1998: 22).
Ay, al amanecer telefoneó su hija ¿estás despierto?	(Ibidem: 41)
Querido amigo: (lectura del correo electrónico)	(Ibidem: 51)
Querido profesor:... (lectura del correo electrónico)	(Ibidem: 61)
<i>Mirabilia testimonia tue, Domine</i>	(Ibidem: 71)

La segunda es, en cambio su carácter gradual, se entiende por esto que "los objetos fractales tienen una forma o una estructura irregular, pero ésta se repite siempre, más o menos, tanto en el conjunto como en sus partes y en cualquier grado que se observe el objeto analizado"(Ibidem).

El carácter gradual se puede encontrar en *La novela virtual*, en la manera como un día representa a todos los días narrados por el personaje-escritor: levantarse, leer el correo, dar clases, asistir a conferencias, ver

películas, escribir. Un ejemplo del carácter gradual de *La novela virtual*:

se encontró con varios amigos a la salida: iban a entrar a ver
la película que seguía, una china
pero el tenía que lavar su ropa sucia: la había llevado en el
coche
las lavadoras costaban un dólar y las secadoras otro
allí se sentó un rato
triste campeón de lo monótono
su amiga del Ombligo Anillado no aparecía por ninguna parte
nada pues a pesar de sus deseos: las vigiliadas estudiosas: las ac-
titudes
encore un jeu auquel nous jouerons ensemble
estuvo leyendo un libro de Osmand Lins y se sentía cansado
su fatiga era el infinito mismo: lo que no terminaba de ter-
minar
llamó a sus dos hijas pero no las encontró... (Ibidem: 161)

Calabrese señala que "la tercera, finalmente, es su carácter teragónico" menciona que los objetos fractales "siempre tienen una forma poligonal monstruosa, es decir, con un número altísimo de lados" (1987: 138). Son 'monstruos especiales' y de altísima fragmentación figurativa, "dotados de ritmo y repetición gradual, no obstante la irregularidad, y monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable equiprobable de un sistema ordenado". (Ibidem: 139).

Por ejemplo, la irregularidad poligonal 'monstruosa' de *La novela virtual* se manifiesta en los variados temas que el personaje-escritor narra en la misma página y a veces en el mismo párrafo:

la verdad no venía ni se iba
nuevos fantasmas y el tenía que enfrentarse a sus nuevos 59
años
la identidad de la carne
retener algo de tu dulzura
se apagaba el muro de enfrente
cuando regresó al interior del coche olía al perfume de su hija
parches de agua estancada
puso la cafetera y subió a bañarse y vestir
llovía muy fuerte al ir a sus clases
escándalo de pajarera, de muchedumbre lejana y persistente
se detuvieron en que los tres personajes que hacen descripciones de la naturaleza en *La vorágine* eran tipos románticos
los tres tenían personalidades inestables
Arturo Cova era psicópata
los tres, en cada descripción que hacían, convertían la naturaleza en antropomórfica
¿pero serían solamente tres los narradores de *La vorágine*?...
en la segunda les puso un video de Silvio Rodríguez
un concierto grabado en los patios de la Universidad de la Habana...
una rubia que le dijo venir de México contó que allí se rumoraba que habría una nueva devaluación
la lluvia seguía
en el buzón encontró un paquete de Camila
fue al comedor y comió una ensalada
esperaba la cena mexicana
le quedaban 13 días de clases

(1998: 282)

3.6. Una teoría de la significación

Al exponer su teoría de la interpretación, Calabrese indica que, si se reflexiona sobre las ideas de Vladimir Jankélévitch, que dice: (existe) "algo que por decir así, es la mala conciencia de la buena conciencia racionalista y el escrúpulo último de los espíritus fuertes; algo que protesta y 'murmura' dentro de nosotros contra el éxito de las empresas 'reduccionistas'" (1980: 11) (fecha de recomposición del volumen). Calabrese indica que en otros términos "es aquel sentido de malestar que sentimos ante lo incompleto, aquella inquietud que sentimos por lo que es imprecisable, indefinible, inexplicable" (1987: 173).

Reflexiona sobre esta idea de Jankélévitch y llega a la conclusión "de que ha existido siempre (y más que nunca en épocas barrocas) "que una exacta práctica teórica: la de desafiar las leyes de la representación, proponiéndose representar lo irrepresentable, decir lo indecible, mostrar lo no visible" (Ibidem: 174).

Este autor señala que semejantes habilidades provienen de un territorio filosófico que al mismo tiempo originan:

un gusto y lo realizan mediante un uso artificial del lenguaje (de todo lenguaje, en el sentido más extenso). En otras palabras: es una teoría de la significación que indica sus propias paradojas (representar lo irrepresentable, etc.) e induce al desafío de su superación (Ibidem: 174).

Gustavo Sainz busca una manera de representar lo irrepresentable, de decir lo indecible y de mostrar lo no visible, en el uso lingüístico de las palabras parónimas:

los carrot: los carrots	(1998: 22)
viaje al fin de la soledad asoleada	(Ibidem:23)
de las facciones a las ficciones	(Ibidem: 33)
remolinos remolones: relamidos retozones	(Ibidem: 34)
sus sentidos exacerbados: ¿sexacerbados?	(Ibidem: 35)

Las palabras sinónimas:

dicen que se quejó, que gruñó, que maldijo, que carraspeó, que masculló algo en mal francés o gaélico	(Ibidem: 22)
yervas, yerbajos, hebras, tallos, despojos...	(Ibidem: 29)
aguanubes acumulándose agolpándose amontonándose	(Ibidem:33)

Las onomatopeyas:

la luz tin-tin-tin-tintineante	(Ibidem: 12)
ras con ras, tip, a rash de piel, tip...	(Ibidem: 23)
... triki triki triki...	(Ibidem: 25)
los tacones de la española tab tab tab tableteando..	(Ibidem: 39)
<i>backspace backspace backspace</i>	(Ibidem: 55)

Y las jitanjáforas (inventar palabras):

diablo cojuelo: chin chin el teporocho: largiflucho y labio- dentado ¿largi-ducho? ... el agua de la regadera y en su cabeza qué sex-pedición,...	(Ibidem 23)
tantas millas y aún no se veía su Himen-alaya	(Ibidem: 33)

Otra manera de representación textual en *La Novela virtual* se muestra en el uso de las cursivas:

<i>¿dónde podré beberte si no en tus labios?</i>	(Ibidem: 14)
<i>baby, you can drive my car, uh uh uh uh</i>	(Ibidem: 17)
<i>deja correr mis manos vagabundas</i>	
<i>más allá de la pena y la inocencia</i>	(Ibidem: 19)

El uso de los paréntesis a lo largo del texto:

(un trailer ruidoso de United Way con placas de Nevada)	(Ibidem: 11)
(Exactamente al Mismo Lugar)	(Ibidem: 13)
como si pudiera nadar allí (casi ahogarse)...	(Ibidem: 25)

Las repeticiones de palabras en negritas:

mirándola: mirándola: mirándola la seducción sustraía del discurso su posible destino	(1998: 18)
espérame espérame	(Ibidem: 89)
emocionado emocionado emocionado	(Ibidem: 149)
sus piernas eran tan largas tan largas tan largas	(Ibidem: 186)

Además del uso de los dos puntos al inicio de un renglón, y antes de la frase a escribir:

: una bella muchacha que sonreía con rapidez y volvía la vista al camino	
: una bella joven jubilosa fresca admirable deseable (casi) luminosa	(Ibidem: 12)
: salía del baño y guardaba algo en su maleta de viaje	(Ibidem: 22)

Todos estos recursos gráficos hacen posible, como dice Calabrese "construir un efecto estético diferente por la vía del lenguaje y provocar un

efecto estético que permita llegar a la esencia de lo irrepresentable” (1987: 174).

3.7. Distorsión y Perversión

Para explicar de qué manera se puede conformar una poética neobarroca que explique de manera satisfactoria los eventos culturales de nuestra era, Omar Calabrese ha insistido en la denominación de “las diferentes ramificaciones del neobarroco con categorías tomadas en préstamo de las disciplinas científicas. Más exactamente, de las disciplinas científicas que han conocido una intervención más sólida que aquella que los epistemólogos llaman hoy la nueva ciencia” (Ibidem: 186).

Utiliza “una pareja de sustantivos no necesariamente científicos” cuando explica la razón por la cual adopta la teoría del caos es “acentuar la semejanza formal conceptual que existe entre el estilo de pensamiento de esa nueva ciencia, y muchos otros productos de la estética en la era de las comunicaciones de masa” (Ibidem). Menciona que “se concede el placer de la operación inversa: ver si, tanto los objetos de la nueva ciencia, como los analizados por las ciencias humanas, pueden ser identificados mediante un procedimiento común” (Ibidem).

El autor afirma que existen al menos dos grandes principios:

El primero: la nueva ciencia invita a no producir modelos exageradamente unificados y simplificados. El universo, tanto el físico como el humano no es

un múltiplo reducible a la unidad. El universo es un múltiplo fragmentario, en el que muchos modelos se confrontan y compiten entre ellos. También el mundo de la cultura creativa está produciendo en este mismo fenómeno (Ibidem: 186 -187).

En cambio son todavía pocos los investigadores de las ciencias humanas, que han percibido la evolución de los fenómenos del universo que:

no son adscribibles a modelos estables, sino más bien a la inestabilidad derivada del hecho de que son más numerosos los sistemas complejos que los lineales. Pero también en este caso la cultura 'creativa' está ofreciendo, a finales del siglo XX e inicios del presente, la terminación de todo modelo normativo y la producción de objetos inestables, complejos, polidimensionales (Ibidem).

Se pregunta si es posible indicar "al menos un carácter que unifique las producciones intelectuales (científicas y estéticas) que hemos dicho que están a la cabeza de la complejidad, de la mutación, de la inestabilidad; y llega a la conclusión de que es una sola: la búsqueda de una diferente conformación del *espacio cultural*" (1987: 187), (las cursivas son de Calabrese).

El autor, habla de "distorsión porque el espacio de representación de la cultura de hoy parece estar precisamente sujeto a fuerzas que lo doblan, lo pliegan, lo curvan, lo tratan como un espacio elástico" y de "perversión porque el orden de las cosas (en los modelos científicos) y el orden del discurso (en las producciones intelectuales) no están desordenados banalmente, sino que están hechos a perversos" (Ibidem: 187). Calabrese llega a la conclusión de que ambos órdenes no están "volcados, opuestos, invertidos, sino cambiados de un modo que las lógicas precedentes no

pueden reconocerlos ni siquiera como otro por sí mismo. Encontrar una lógica puede ser el nuevo desafío a la ciencia de la cultura” (Ibidem: 188).

3.8. La cita neobarroca

Para ilustrar de modo concreto el concepto de distorsión y perversión, Calabrese recurre a un ejemplo considerablemente definido. “Como se sabe, muchos exégetas de lo postmoderno han juzgado que uno de sus principales modos de expresión era la cita. Hay algo de cierto en esto” (Ibidem: 188). Es verdad, por ejemplo, que “la estadística de las citas presenta valores en aumento”. Calabrese juzga que la observación es totalmente insignificante. “La cita es un modo tradicional de construir un texto, que existe en cada época y estilo y la cantidad de citas no es un buen criterio discriminatorio. Toda época clásica, por ejemplo, abunda en citas, dado que se basa en principios de autoridad” (Ibidem).

Señala que lo más importante es saber “cuál es el tipo y la naturaleza de la cita actual”. En efecto, ésta resulta un elemento relevante, “sólo y únicamente si difiere en algún detalle de la cita del pasado” (Ibidem: 188). Examina dos casos en los que el papel de la cita parece fundamental, tanto desde un punto de vista cuantitativo como cualitativo. Los ejemplos elegidos son: *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y *En busca del arca perdida* de Steven Spielberg. “Es conocido por todos, por afirmación de los autores y por demostración de los críticos, que el libro y la película son literalmente

amasijos de citas. Eco sostiene que en la novela no hay ni una palabra suya; y Spielberg ha relleno la película con casi 350 remisiones a otras obras, sean cinematográficas o no” (Ibidem).

Calabrese revela que hay un elemento problemático en la aproximación de los dos textos “mientras en el literario parece más claro qué es una cita (al menos en la forma más simple, está introducida por comillas o por la indicación de una fuente de origen diverso), en un texto visual ¿qué puede corresponder a las comillas o a sus análogos?”(Ibidem).

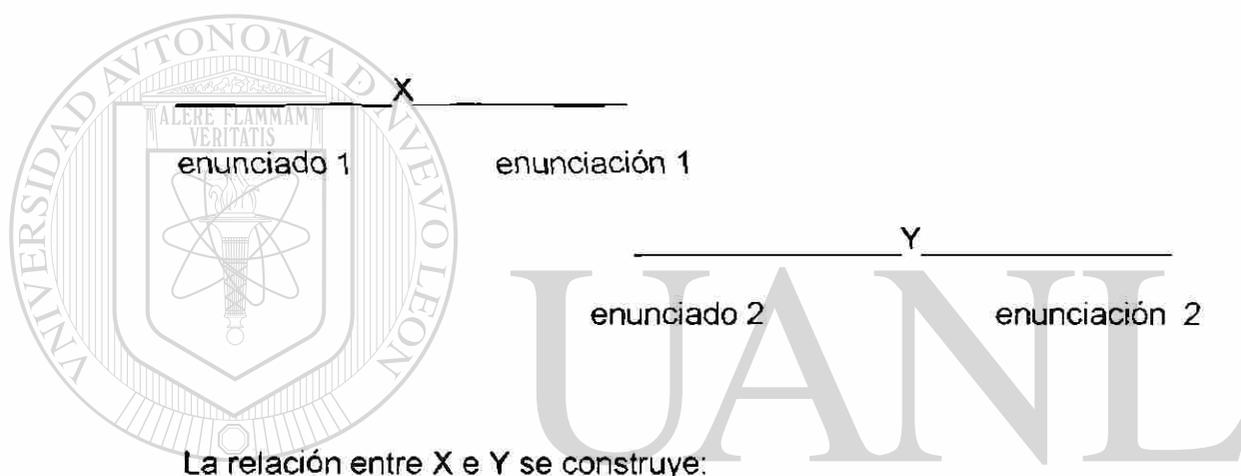
Menciona que esta pregunta necesita una explicación teórica que incluya a las comillas literarias:

por extensión, podríamos también preguntarnos si la cita misma está señalada sólo por un indicador extra textual: ¿qué pasa entonces con las citas implícitas? Y si es reconocible sólo a través de un saber enciclopédico del lector ¿por qué a menudo se comprende que hay una cita aun ignorando totalmente lo citado? En fin, se puede decir que todavía antes de su 'verdad', la cita es 'un efecto' del texto (Ibidem: 189)

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Calabrese indica que la demostración es simple: “a veces ponemos las comillas también cuando no citamos, por ejemplo, escribimos una frase impropia o de significado ambiguo o de efecto bonito. En fin, utilizamos el criterio de la cita porque nos citamos para una futura memoria. Entonces, antes de desarrollar una tipología de la cita, es bueno aclarar algún elemento de su naturaleza textual” (Ibidem: 189).

Calabrese define que “una cita es que ésta consiste en la inserción de una porción de un texto Y en un texto X y el texto X marca tal inserción ¿Cómo? Precisamente, poniendo comillas al texto Y o mencionando el nombre de su autor. En ambos casos se trata de una operación que sucede en el nivel de la enunciación. De hecho, en ambos casos aparece un simulacro comunicativo que no coincide con el enunciado” (Ibidem: 189-190). Y señala que se obtiene, así, un esquema como el siguiente:



La relación entre X e Y se construye:

- a) Poniendo en relación los dos enunciados mediante la construcción de una isotopía:
- b) Poniendo de relieve el enunciado 2.
- c) Haciendo aparecer la instancia de la enunciación en el texto X contenedor.
- d) Marcando la alteridad del enunciado 2.
- e) Marcando la alteridad de la enunciación 2.
- f) Marcando la alteridad de todo el sistema Y.

“En el inciso a) la relación entre los dos textos se construye mediante una isotopía. Esto significa que desde un punto de vista semántico los dos textos deben ser ‘acordados’, o la cita será siempre ‘evidente’ respecto al enunciado en el cual se inserta” (1987: 190).

Los ejemplos que se localizan en *La novela virtual* son los siguientes:

*Escapad del lenguaje, os persigue dice Jean Paulhan: perseguid
al lenguaje, os crea*

(1998: 254)

...

la poesía, decía Valéry, era el intento
de restituir por medio del lenguaje articulado eso que oscu-
ramente intentan expresar los sollozos, las caricias, los be-
sos, los suspiros, los gritos, las lágrimas

(Ibidem: 266)

y como decía Cioran: *casí todos nuestros descubrimientos se de-
ben a nuestras violencias, a las exacerbaciones de nuestra ines-
tabilidad*

(Ibidem: 201)

...

Señala que el segundo paso, o sea el inciso b), “significa que en el texto X que contiene la cita se efectuará un *embrayage* es decir, se subrayará la aparición del sujeto de la enunciación. Las comillas, efectivamente, mientras señalan una ‘voz’ ajena insertada en el texto, implican un ‘yo-aquí-ahora’ del narrador que las coloca” (Ibidem: 190).

Algunos ejemplos de este tipo de cita en *La novela virtual* son:

nil mortalibus arduum est

(Ibidem: 255)

lumen soli mutuum da

(Ibidem: 257)

l'aubade d'un timide et délicat ramage

(Ibidem: 264)

sans que j'attende la fin du sommeil

...

Las metamorfosis del silencio

...

tu vois la tout ton mystere ton

(Ibidem: 266)

Afirma que puede darse también un caso más complicado (inciso c), en el que “la cita es pronunciada por un personaje del texto X y, entonces, se tiene una enunciación enunciada”. (1987: 190)

Esto se puede mostrar en el siguiente párrafo:

... escribimos y la Camila descubre que ya usted es parte, una buena parte, la mejor parte de su vida, y que lo quiere. Y por eso me gusta la canción de *Coincidir* con Mexicanto. La ha escuchado ¿verdad? Eso de que:

Si la vida se sostiene por instantes

Y un instante es el momento de existir.

Si tu vida es otro instante,

No comprendo, tantos mundos, tanto espacio,

Y coincidir

(1998: 291)

... un mini cuento de Bertold Brecht que lei el jueves, que decía que cuando amamos a alguien tenemos que hacer un bosquejo que se le parezca lo más posible. Y alguien pregunta ¿a la persona? No, al bosquejo...

(Ibidem: 323)

... Como dice el Sabina: *nadie se ha muerto por ir sin dormir una vez al currelo...*

(Ibidem: 400)

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El cuarto paso (inciso d) tiene similitudes con el segundo. Calabrese menciona que “de hecho, se trata de una marca de diferencia de enunciado que puede realizarse mediante el conflicto de isotopías de la expresión (el relieve formal), o se efectúa marcando simplemente el enunciado 2 como otro respecto al enunciado 1 (una cita no entrecomillada y no precisa, pero resumida)” (Ibidem: 190).

Ejemplos:

le recitó la *Oda al tiempo* de Neruda
dentro de ti tu edad
creciendo
dentro de mí mi edad
andando
el tiempo es decidido
no suena su campana
se acrecienta
camina
por dentro de nosotros
aparece
como una agua profunda
en la mirada
y junto a las castañas
quemadas de tus ojos

(1998: 258)

en el noticiero destacaron que en los Estados Unidos ya había 27 millones de hispanos
10% de la población
más 4 millones de ilegales, de los que el 70% eran mexicanos, aumentaba la cifra

(Ibidem: 335)

hacia y deshacia las apariencias como Penélope tejía y destejía su tela

(Ibidem: 361)

Alternadamente o al mismo tiempo, en el inciso e), se marcará la

alteridad de la enunciación 2 (por ejemplo, cuando se cita el nombre del autor del texto citado o, aún más, cuando las comillas muestran su 'voz') (Ibidem).

Este tipo de cita se hace evidente en los siguientes ejemplos en *La novela virtual*:

s' y lavera l'Amante de sa nuit d'amante y lavera ses hanches et puis sa gorge et son visage, y lavera ses cuisses jusqu'a l'aine et jusqu'au pli de l'aine... (Saint-John Perse) (Ibidem: 305)

hubo una vez un rayo que cayó dos veces en el mismo sitio, contaba Augusto Monterroso *pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario y*

...
se deprimió mucho

(Ibidem: 333)

El mecanismo, no está todavía concluido. Hay otros dos principios necesarios para el funcionamiento de la cita y ambos son pragmáticos; es decir, de relación entre texto y lector implícito en el texto:

El primero es relativo justamente al aspecto de puesta en relieve del enunciado citado. Al lado del relieve semántico, enunciativo, expresivo, es necesario, de hecho, un tratamiento persuasivo del lector que consiste en hacerle creer 'verdadera' la cita (lo que sucede, por ejemplo, con la inserción de referencias bibliográficas con el fin de proporcionar elementos de control) y en hacerla 'relevante' de otro modo, (¿por qué sería necesario citar a alguien?). Esta segunda característica asume una gran importancia justamente cuando faltan algunas de las reglas textuales referidas anteriormente, es decir, cuando la cita se oculta. La relevancia de una inserción puede, de hecho, por sí sola, tener efecto, aun cuando ésta no se ha indicado (1987: 190-191).

Los ejemplos que se examinan ahora corresponden a los dos tipos de citas que Calabrese denomina 'propriadamente neobarrocas': la cita neobarroca donde se pone de relieve el enunciado citado por medio de la inserción de referencias bibliográficas (CNB) –Cita Neobarroca; y la cita que de alguna

manera se hace relevante por el solo hecho de ser una -Cita Oculta- (CO).

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Algunos ejemplos de la Cita Neobarroca: (CNB)

por la noche había terminado con la lectura del libro de Calabrese e inició *La sabiduría del amor*, de Alain Finkielkraut, que le pareció deslumbrante

...

o al pie de la página 11: *toda acción es acción de rapiña, y todos nuestros modos de conducta son lucrativos*

...

en *El País* leyó que había una nueva novela de Carlos Rojas editada por Planeta

Alfonso de Borbón había con el demonio

...

(1998:200)

(Ibidem: 210)

El callejón de los milagros, de Jorge Fons, con guión de Ciccante Leñero sobre una novela de Naguib Mahfouz
... (1998:301)

en la primera discutieron un ensayo de Cristina González
Bestiario: Laberinto y Rayuela
y otro de Hernán Vidal
Axolotl y el deseo de morir
... (Ibidem: 396)

en su clase discutieron un artículo de Zunilda Gertel
La noche boca arriba: disyunción de la realidad
... (Ibidem: 405)

El yo-poeta narrador de La Vorágine de Elvira Aguirre
y *El género deconstruido: como releer el canon a partir de La Vorágine* de Doris Summer
... (Ibidem: 264)

y como para el viernes continuarían con la resurrección de *La vorágine* encomendó el desarrollo de otros artículos
La vorágine: autobiografía de un intelectual, de Randolph D. Pope
y *Naturaleza y antropomorfismo en La vorágine*, de William Bull
... (Ibidem: 273)

Algunos ejemplos de la Cita Oculta: (CO)

Obsesivos días circulares (Ibidem: 36)

de los distintos daños que podían causar, por ejemplo, los
Fantasmas
Fantasmas aztecas

... (Ibidem: 115)

cielo azul: sol despiadado: humedad
Muchacho en llamas

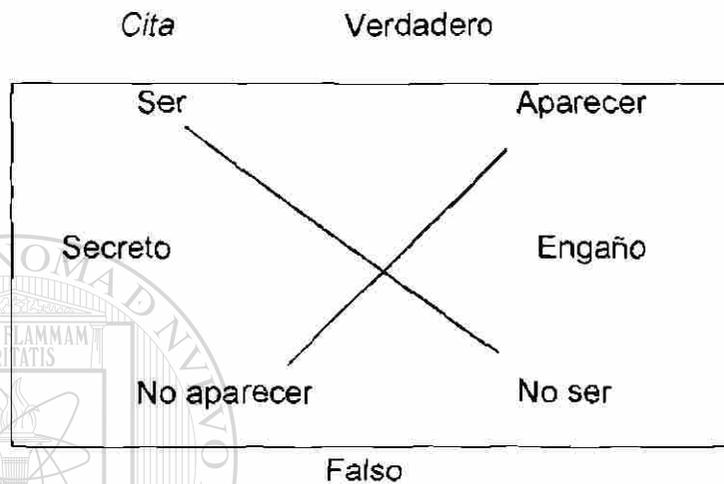
... (Ibidem: 326)

volvieron a casa y le regaló tres libros suyos
Animal de dos espaldas, *La noche diurna* y *Cuerpos que fueron*
nubes que fueron olas
... (Ibidem: 151)

un profesor de literatura comparada de su propia Universidad le había hecho llegar un trabajo de ella sobre su narrativa más experimental, de *Con tinta sangre del corazón* a *La metamorfosis del silencio*
... (Ibidem: 205)

también le regaló al profesor rumano una copia de *Con tinta sangre del corazón* y le prestó el libro en italiano sobre su *Animal de dos espaldas*
... (Ibidem: 183)

Calabrese afirma que “la veridicción (sic) de la cita sucede invirtiendo el enunciado mediante las llamadas modalidades epistémicas, que retoma de J. Algirdas y Joseph Greimas (1979). Véase la estructura que muestra su articulación” (1987: 190).



“La cita se delimita en la parte alta del cuadro y, al máximo, en el lado izquierdo. Una cita ‘normal’ no será por definición ni falsa ni engañosa. Sin embargo, hay que observar que el lenguaje prevé esta posibilidad” (Ibidem).

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Volviendo ahora a lo que Calabrese ha denominado ‘cita neobarroca’

en el caso examinado por él mismo: la introducción del libro de Eco:

Se recordará que ésta finge el hallazgo de un libro ‘de cierto abad Vallet’, a su vez traducido de una edición latina del siglo XVII de J. Mabillon, que sería el copista del manuscrito de Adso de Melk. La misma cita finge, por otra parte, la pérdida del libro, hasta el punto que quedaría sólo la traducción al italiano del autor, escrita en cuadernos de la Papeterie Gibert. Después de una escrupulosa búsqueda no se encuentran ni otras copias del libro de Vallet, ni la edición de Mabillon, que contiene también el manuscrito. Además, un libro entrelazado de Milo Temesvar contiene citas de Adso atribuidas, sin embargo, al padre Kircher, el conocido y fantasioso jesuita del siglo XVII. En fin, respecto al estilo que se adopta en la publicación el autor declara la absoluta incertidumbre ante la autenticidad de la fuente, que aparece contaminada por completo de readaptaciones. de la cultura de

Adso, y de las manipulaciones sobre las fuentes eventualmente efectuadas por los precedentes transcritores y traductores (1987: 192).

En otras palabras, el autor muestra una de las claves más poderosas y menos analizadas por la crítica de la novela 'de la rosa', la duda sobre la autenticidad o la falsificación de la verdad.

Calabrese afirma que "la obra del escritor es, de hecho, 'escribir por puro amor a la escritura', 'simple gusto fabulatorio', que suspende -en la duda- toda distinción entre lo verdadero y lo falso". "En conclusión, estoy lleno de dudas", termina afirmando Eco y sólo poco antes había avanzado la hipótesis (bien sostenida por citas no explicitadas): "hay momentos mágicos...en los que se dan visiones de personas conocidas en el pasado... se dan también visiones de libros todavía no escritos" (Eco, 1981:12).

Calabrese sugiere que "la cita de Eco es en efecto, una cita siempre ambigua. Construye efectos de verdad, y niega su control o construye efectos de falsificación, pero induce a verificarlos como falso; o bien el autor en fin, cita verdaderamente, eliminando las huellas de lo citado. Todo se hace fuertemente indecible" (Ibidem: 192).

Un ejemplo de cómo Gustavo Sainz hace que el texto de *La novela virtual* se vuelva confuso y la verificación de la verdad o la falsedad no pueda comprobarse, se muestra en esta entrevista, realizada por Cesar Güemes en el periódico *La Jornada* en la sección cultural del lunes 29 de marzo de 1999

a Gustavo Sainz, días antes de la presentación de *La novela virtual* en el Palacio de Minería en la ciudad de México. Se han obviado las preguntas del entrevistador, considerando que las respuestas del autor son suficientes para la explicación de cuál podría ser el proceso de su escritura y si existen algunos antecedentes o no, de por qué *La novela virtual* se puede considerar un relato autobiográfico:

Se lo oí a Otalola y después a muchos otros españoles: todo lo que no es autobiográfico es plagio. Así que el libro es autobiográfico y no. Soy profesor de un *college* que se parece mucho al de la historia y recibo correos electrónicos muy similares a los que aquí propongo. Pero a diferencia del personaje, no soy viudo, no tengo hijas, no bebo cerveza, no me gustan las películas que a él le gustan, leo más libros que él y hablo idiomas que él no posee. Es cierto que en la trama hay muchas teorías propias de lo que debe ser una narración y numerosas citas que uso en mi vida cotidiana, pero a la vez hay una distancia. Parto de la idea de que hacer autobiografía es imposible. En todo caso sería un ensayo sobre la posibilidad de un yo ficticio con base en mi experiencia. www.jornada.unam.mx

La novela virtual confirma la teoría de Calabrese. Al señalar Gustavo Sainz que es imposible escribir una autobiografía que sea verídica, sugiere

paradójicamente que todo escrito es autobiográfico. Así es como el autor traslada el pasado de 52 días de verano en un *College* al interior de su propia cultura y, por tanto, reformula el conocimiento de esos días, en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con todos los otros.

Es un problema técnico. Para ver si era posible repetir 52 veces que el personaje duerme, se levanta, se baña, va clase, dice buenos días, lee el periódico y todo eso, es que me propuse hacer este trabajo. Finalmente es la historia de un verano. Al *college* donde imparto clase en verano he ido 19 años consecutivos. ¿Hubo un verano como el que cuento? A lo mejor no. Hay una mezcla de todos los 19 o de algunos, de modo que se hace ficción y lo autobiográfico se erosiona. Por ejemplo, en la novela el protagonista va a una conferencia de un intelectual español que se apellida García Lorenzo, sobre los teatros en la España medieval, y luego los dos hablan del tema. Esa es una conversación que realmente tuve. Pero hay muchas otras que

nunca existieron. Así que aunque deliberadamente quisiera hacer 52 días tal como sucedieron, no lo lograría. Los teóricos de la autobiografía dicen que para escribir una obra de ese tipo tiene que haber un compromiso inicial: efectivamente el resultado será autorreferencial y se va a revelar un secreto. En mi caso no tengo secretos, no se me ocurre ninguno, y así no puedo hacer una autobiografía como es debido. www.jornada.unam.mx

Esta afirmación de Gustavo Sainz, reafirma lo que, según Omar Calabrese es “una importantísima dimensión de la cita, la de ser un instrumento para una reescritura del pasado. Efectivamente, cualquier época reescribe lo suyo”, dado que, según Calabrese, siguiendo el pensamiento de Nikolaus Himmelmann, (1981), “hablar del pasado significa siempre hacer utopía del pasado” (1987: 194).

Calabrese identifica que hay muchas maneras de hacer volver a nosotros el pasado: “el historiador que reconstruye, el crítico que interpreta, el divulgador que explica y todos, todas las cosas juntas”. Sin embargo, el

artista hace algo más: ‘renueva’ el pasado. Lo que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, “tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad” (Ibidem).

Gustavo Sainz explica el proceso creativo de su trabajo narrativo y señala estar congruente con la nueva estética de principios del siglo XXI:

Trato de ser honesto conmigo mismo, y si voy a hacer una novela sobre el tema que sea, no puedo pensar que tomaré el modelo de Pavese o Fielding o Payno para hacer el libro. Lo invisible que quiero hacer visible, cuando por fin me decido a escribirlo adquiere su propia forma su ritmo, velocidad y disposición tipográfica. No hago que las novelas sean forzosamente de una manera o de otra, no puedo hacer uno de mis libros como una crónica a la

manera de Wolfe o de Mensajero o de Gore Vidal. Prefiero que la obra fluya a través de mí. Y a la vez hay otra cosa: pienso que en el final de siglo hay estéticas nuevas, como las había a fines del XIX. Así como entonces hubo impresionistas, cubistas, surrealistas, ahora existen las estéticas de Kodak, de MTV y lo que llamo el síndrome del pulsador electrónico. Todos hemos vivido la experiencia de cambiar de canales sucesivamente con el control remoto. Bueno, esta nueva novela está escrita bajo esa estética, la del pulsador electrónico. www.jornada.unam.mx

Esta nueva estética afirma Calabrese provoca que todo evento sea 'perfectamente sincrónico' y en la cual "el pasado existe solamente bajo la forma de discurso" (1987: 194), por tanto, los objetos estéticos toman el carácter de 'estar siempre aquí' y así es como "el sentido de la duración se hace cada vez más subjetivo a la manera de Bergson" (Ibidem: 195).

Llega a la conclusión de que estamos asistiendo a una fractura que es algo paradójica: "por una parte, la nueva ciencia y el esteticismo de los productos culturales muestran todas las facetas de la complejidad". Por el contrario, "las ciencias humanas precisamente se muestran pobres y

atrasadas en la interpretación de los fenómenos complejos" (Ibidem: 186-

187). Indica que "las ciencias humanas no advierten en absoluto la cuestión, o advirtiéndola, dan respuestas superadas, como las que se remontan al viejo idealismo, al viejo irracionalismo, al viejo rechazo de modelos rigurosos, lo que no significa que sean modelos únicos o unificados" (Ibidem). Dicho de otra manera: con pocas excepciones, "las ciencias de la cultura se han quedado ancladas en una visión euclidiana de la cultura misma y, paralelamente, está cobrando auge la geometría no euclidiana del saber" (Ibidem: 187)

C o n c l u s i o n e s

La consideración de los elementos literarios que, según Alfredo Pavón, caracterizan la literatura de la Onda, entre otros, la introducción de anglicismos y de usos dialectales, además de un lenguaje irreverente y monosilábico, no se encontraron en *La novela virtual*. En cambio, sí estamos de acuerdo con John S. Brushwood, en que se trata de un experimento literario que puede ubicarse más bien dentro de la literatura llamada posmoderna. Algunos elementos posmodernos presentes en *La novela virtual* son: la mezcla de todos los géneros, la relación entre 'alta cultura' y 'cultura popular'. Además, otras características importantes en las que los semióticos coinciden son: el empleo de un lenguaje auto referencial que representa una constante en este tipo de textos; el personaje principal es el lector de ficción por excelencia; y el tema mismo de la novela es la

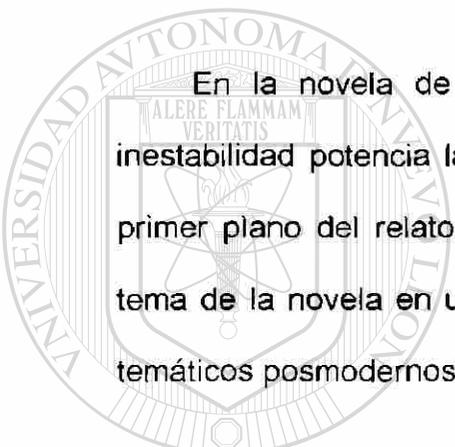
posibilidad de que todo el relato se quede en lo nunca realizado en lo meramente virtual.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Con esas características del posmodernismo que se han cumplido en el texto de la novela estudiada, con Jean Francois Lyotard, se puede sostener que la obra posmoderna no es necesariamente una obra bella, sino que trata de ser una presentación de algo que en definitiva es impresentable.

Se concluye también, junto con Williams y Rodríguez que la aportación que Gustavo Sainz hace a la literatura es la creación del lector implícito que

se manifiesta en una multiplicidad de posibilidades en la recepción de lo narrado. Tal multiplicidad se da en la interacción del lector de ficción, el lector ficticio y el lector implícito, propiamente dicho. La interacción de todos esos niveles del relato es la base de la tensión percibida por el lector real que experimenta la presencia de los otros tres en la totalidad de la obra. Como se comprobó en el análisis de la referencia a la joven del ombligo anillado (Cap. 1).



En la novela de Sainz, la situación narrativa es ambigua y esta inestabilidad potencia la variedad de recepción por parte del lector. En el primer plano del relato, la observación básica de la anécdota convierte al tema de la novela en una lectura de sí misma, y remite a ciertos intereses temáticos posmodernos que son espejo del lector implícito.

Este tipo de intereses temáticos se manifiesta en el énfasis dado a: el lenguaje, el amor, la vejez, la enseñanza universitaria, la muerte, etc. Admitimos con Barthes, que la ruptura temática en esta novela de Sainz es un recurso mediante el cual la obra literaria deja de ser un objeto estable, para ofrecerse como una significación semiabierta, dando así al lector la oportunidad de participar con su lectura en la construcción misma del relato.

Por otra parte, en la obra de Sainz se identifica una realidad creada en el relato y no meramente representada como reflejo de lo que pudiera existir en un ámbito externo. Esta característica es lo que Hal Foster asemeja con

la muerte del hombre; esto es, en cuanto la narrativa se deshumaniza y el sujeto deja de ser el centro de la representación y de la historia.

Atendiendo a la fragmentación del tiempo en la concepción de Bergson, *La novela virtual* se detiene en los más mínimos detalles de la vida cotidiana, dándoles la relevancia que en otros relatos se da sólo a los 'grandes acontecimientos'. Por tanto, en este texto el énfasis está dado en los detalles de la cotidianidad y en lo efímero de la existencia humana, en lo que Jurgen Habermas define como la 'nueva conciencia del tiempo'

En este mismo sentido, y de acuerdo con Paul Ricoeur, *La novela virtual*, lo mismo que otras obras de la narrativa contemporánea, muestra un juego con el tiempo de la ficción que se manifiesta en las técnicas narrativas fragmentadas que, a su vez, provocan una fragmentación de la propia

experiencia del tiempo: el tiempo de la narración de los 52 días en el *College* es abstraído en casi 500 páginas de narración continua. Así, el parámetro mismo de la temporalidad es la escisión del tiempo en días vividos por el personaje del escritor-profesor.

Otra característica posmoderna que se hace presente en *La novela virtual* es que el texto no está constituido como una fábula, sino como una ficción, ya que la trama no reconstruye una secuencia de acontecimientos sino que establece las relaciones a través de su propio discurso. Además, como sostiene Foucault, el lenguaje es neutro, pues el personaje habla en

soledad, como dirigiéndose a sí mismo y sin embargo introduce el habla de otros de manera que es un discurso que se construye a sí mismo.

Otro de los elementos literarios característicos de la narrativa posmoderna contemporánea, es la intertextualidad, factor imprescindible en la creación literaria y presente en *La novela virtual*. Al analizarla se retomaron propuestas de Bajtin y Kristeva, iniciadores de este tipo de estudios y creadores además de los conceptos de: intersubjetividad en el caso de Bajtin e intertextualidad, por Julia Kristeva.

Para Bajtin, la intertextualidad se relaciona con la 'polifonía', el 'dialogismo' y el modelo 'carnavalesco' en la estructura de la novela; sin embargo, en *La novela virtual* es el 'plurilingüismo' el que predomina en la introducción de distintos géneros intercalados en todo el texto. Géneros que

van desde la inclusión de poemas, canciones, teatro, diferentes idiomas como latín, francés, italiano, crítica literaria, proceso creativo literario propio y ajeno; además de citas políticas, filosóficas culturales, en su forma teatral o cinematográfica, a través de las cuales el lector conoce los intereses temáticos, el carácter y la personalidad del personaje escritor.

Estamos de acuerdo con Kristeva, en cuanto afirma que el sujeto de la narración por el acto mismo de narrar se dirige a otro y, de esa manera, se estructura el relato. Así, el autor se mediatiza en un personaje y se convierte en la posibilidad de permutación, de sujeto a destinatario. Tal permutación

se identifica en *La novela virtual* en el mecanismo literario del estilo cuasi directo, en el recurso de la elipsis, en las repeticiones y en las frases dichas sin continuidad. Estos dos últimos recursos son propios del lenguaje carnavalesco de modo que, según Kristeva el lenguaje deja de representar la realidad. En esta ambivalencia representativa, es donde aparece el significado del enunciado poético y donde, según la autora, "se cruzan al menos dos códigos en una relación de negación mutua" y, en consecuencia surge el texto. Estas operaciones al azar, se encuentran en *La novela virtual* donde el proceso mismo de la escritura es el drama que se escenifica en el texto.

Por otra parte, en esta obra de Sainz se pueden localizar las cinco relaciones transtextuales que define Genette. En la primera, la intertextualidad es evidente en la estructura de la novela, hecha casi

totalmente de citas y alusiones, directas o no, de otras obras literarias. La segunda, la paratextualidad, es también innegable en el subtítulo de la novela: *La novela virtual (atrás, arriba, adelante, debajo y entre)* que hace referencia a una línea del poema llamado "Elegy XX" "To his mistress going to bed" de John Donne, y funciona como metáfora de acercamiento al texto novelesco al cuestionar su lectura lineal.

La tercera relación, la metatextualidad es de tipo 'comentario', y se puede observar en el título y en la estructura misma de *La novela virtual*, que invoca casi sin nombrarla a la novela de Umberto Eco llamada *El nombre de*

la rosa, donde el autor parte de la idea de que las estructuras y las figuras son transferibles a la historia nueva, que resultará ser una combinación de un material enciclopédico más o menos ya existente. La cuarta relación, la hipertextualidad, remite también al título del cual puede ser hipertexto la designación de la novela *El nombre de la rosa* y funcionaría, en determinados fragmentos del relato, como un hipotexto. Y por último, la architextualidad, se hace evidente en el título de *Novela*, que es una manera directa de hacer saber la 'pertenencia taxonómica' del texto mismo de la novela.

Otros conceptos importantes que se han aplicado en el presente análisis de *La novela virtual* son propuestas por Riffaterre y comprenden: la silepsis intertextual, la frase matricial, el interpretante y la personificación alegórica. Se pudieron identificar en el texto y al respecto se concluye que,

siendo su introducción una característica importante la intertextualidad, se confirma una vez más que en el texto analizado subyacen presuposiciones de otros textos, que pudieran parecer incompatibles y que obligan al lector a una interpretación en función de los mismos. En *La novela virtual*, se define la frase matricial como: 'el deseo de la escritura o la escritura del deseo'. Los modelos latentes que conforman y expanden el texto se localizan en las citas de escritores, poetas y filósofos que mencionan el asunto de la escritura como una tarea ingrata, estéril y hasta inútil y, sin embargo gozosa, llena de deseo. Estos modelos latentes son los que conforman el intertexto a través de la invariante que puede denominarse 'escritura imposible

En *La novela virtual*, que desde el título dice cuál es el interpretante, el personaje va recreando la creación de la escritura por la escritura misma: lo que piensa de la escritura, los motivos de la escritura, la estructura de la novela, que escribe y describe a la vez. Es una manera posmoderna o neobarroca de la creación literaria; en ella los personajes son mínimos, el diálogo, casi inexistente, y lo que predomina es el monólogo interior del personaje-narrador, y una comunicación virtual entre este personaje y una joven universitaria, entre el narrador y el lector implícito de la narración fragmentada.

La personificación alegórica de estos modelos latentes que conforman el intertexto se delimitan en el concepto del erotismo: 'el amor a la mujer como sinónimo del amor a la escritura'. Esta concepción del amor es de alguna manera una parodia del amor, ya que la diferencia de edades entre el

viejo escritor-profesor y la joven universitaria hace suponer que la relación amorosa con la joven, o con la escritura, es conflictiva, imposible, y, como el personaje escritor lo dice, es también virtual.

Los elementos del neobarroco que más se enfocaron en este análisis literario fueron tomados del libro de Omar Calabrese, *La era neobarroca*. Según este autor, el arte posmoderno mantiene esa ambigüedad característica del periodo barroco, y el arte literario (la novela) sigue conservando las características que Bajtin consideró propias de la novela barroca; es decir que en su interior se reúnen los diferentes géneros literarios

y la obra en su conjunto se constituye en una enciclopedia de múltiples conocimientos (filosóficos, culturales, históricos, políticos, etc.).

Se ha señalado que el valor estético de *La novela virtual* es el exceso de citas; Son citas que conforman la fragmentariedad característica de la creación neobarroca: rompen totalmente la linealidad del texto y buscan la atención constante del lector, incluyendo en la lectura varios idiomas.

Además, esta obra de Gustavo Sainz coincide con lo que Calabrese identifica como distintivo en *El nombre de la rosa*. Frente a una continuidad aparente, Sainz lanza continuamente desafíos de diferente tipo al lector: el texto está 'entretejido' por huellas de otros textos que conducen a la multiplicidad de las fuentes que el lector reconocerá o no, y, por tanto, podrá ser engañado o no, dado que a menudo las citas pueden ser falsas.

Otro de los elementos distintivos del neobarroco es la fractalidad. Su carácter casual marca el orden de cada capítulo de *la novela virtual*, dado primero por el número del día del mes en que se efectúan los cursos de verano y, además, las actividades cotidianas del personaje-escritor que permiten fijar un cierto orden en la narrativa. El carácter gradual se puede encontrar en la manera como un día representa a todos los días narrados por el personaje-escritor: levantarse, leer el correo electrónico en su computadora, dar clases, asistir a conferencias, ver películas, escribir.

En el análisis de *La novela virtual*, también se aplicó la teoría de la interpretación tal como la concibe Calabrese. Se cumple en cuanto la obra muestra características distintivas de las obras neobarrocas: desafiar las leyes de la representación, proponiéndose representar lo irrepresentable; decir lo indecible; mostrar lo no visible, etc. En efecto, Gustavo Sainz busca representar lo irrepresentable en el uso lingüístico de parónimas, sinónimas, onomatopeyas y jitanjáforas; además, y de manera gráfica, en el uso de cursivas, en la repetición de palabras en negritas, la continua introducción de los paréntesis y el uso de los dos puntos al inicio de un renglón y antes de la frase. Así, construye un efecto estético diferente por medio del mismo lenguaje y de la estructura tipográfica. Se esta de acuerdo con Calabrese en que semejantes prácticas derivan, de un substrato filosófico, pero al mismo tiempo producen un gusto estético diferente realizado mediante el uso artificial del lenguaje.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

En la presente tesis se sigue igualmente a Calabrese cuando sostiene que la cita es un modo tradicional de construir un texto, que existe en cada época y estilo, y que la cantidad de citas no es, un buen criterio discriminatorio, sino que importa saber cuál es el tipo y la naturaleza de la cita. En efecto, ésta resulta un elemento relevante, sólo y únicamente si difiere en algún detalle de la cita del pasado. En la novela de Sainz, la cita es ya de por sí la estructura misma del texto: sin embargo, se admite, con Calabrese, que antes de su 'verdad' la cita es un 'efecto' del texto narrativo'. Este rasgo se demuestra en el hecho de que en la novela la cita se presenta

de una manera simple. Como afirma Calabrese, el autor se cita a sí mismo cuando dice una frase bonita, una frase impropia o de sentido ambiguo. Y, lo más importante, se cita para una futura memoria. En este sentido la cita asume una gran importancia, en *La novela virtual*, ya que cuando faltan las reglas textuales de la cita normal y se oculta la fuente, el solo hecho de ocultarla le da relevancia dentro del texto.

Se identifican en *La novela virtual* los dos tipos de citas: la cita neobarroca donde se pone de relieve el enunciado citado por medio de la inserción de referencias bibliográficas; y la cita que de alguna manera se hace relevante por el solo hecho de ser una cita oculta (Calabrese).

La cita oculta en *La novela virtual* es la mezcla de nombres de libros que el autor ha escrito realmente y nombres de libros que supuestamente son creación del personaje escritor. Esta mezcla provoca que el lector que no conozca bien la obra de Gustavo Sainz no pueda identificar los libros que realmente ha creado el autor, de los libros que se adjudican al personaje escritor.

A manera de conclusión general, se puede considerar que los rasgos más característicos de la narrativa posmoderna son, entre otros:

1. El lenguaje como personaje principal, que se constituye en el tema mismo de la narrativa posmoderna.

2. El lenguaje es neutro. el personaje en su monólogo introduce 'hablas ajenas', de modo que es un discurso posible de leer, según su construcción propia.
 3. La estética en un sentido distinto al de 'objeto poseedor de belleza' pues en esta novela lo que realmente importa es la presentación de algo que en definitiva puede ser impresentable.
 4. La creación de un lector implícito, a través de las multiplicidad de los recursos narrativos usados en la novela posmoderna.
 5. La ruptura temática en el texto posmoderno, que da oportunidad al lector de construir él mismo el relato.
 6. La realidad 'creada' en el relato y no meramente representada, lo cual condiciona que en esta muestra de la narrativa posmoderna, la realidad se deshumaniza y el sujeto deja de ser el centro de la representación y de la historia.
-
7. El énfasis está dado en la narración de los mínimos detalles de la vida cotidiana y en lo efímero de la existencia humana.
 8. Como texto posmoderno, el relato no está constituido como fábula, sino como una ficción.
 9. La intertextualidad es un fenómeno común en la narrativa posmoderna, que se manifiesta principalmente en el plurilinguismo, es decir, en la introducción de distintos géneros intercalados en el mismo texto narrativo.
 10. El drama es el proceso mismo de la escritura que se escenifica en el texto mismo.

11. Como texto literario posmoderno, en la narración subyacen presuposiciones de otros textos, que obligan al lector a reinterpretar lo leído desde otra perspectiva literaria.
12. El enciclopedismo de la novela posmoderna es similar al enciclopedismo de la época barroca.
13. La fragmentariedad del texto posmoderno, hecho con base en citas, muestra su valor estético.
14. La multiplicidad de las fuentes permite engañar o no al lector, quien no puede reconocer si la cita es falsa o no.
15. La estructura tipográfica de la novela posmoderna permite representar lo irrepresentable, decir lo indecible y mostrar lo invisible.
16. La cita oculta es el 'efecto' del texto posmoderno, su relevancia dentro del texto mismo.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Por todo lo anterior, siguiendo a Omar Calabrese, puede sostenerse que *La novela virtual* es un reflejo de la fractura en la sociedad. En este sentido, el análisis devela una realidad paradójica: por una parte, la 'nueva ciencia' (teoría del caos) y el esteticismo de los productos culturales exponen todas las facetas de la complejidad, se muestran completamente influidas por los problemas de la transformación y de la duración de las cosas, con el resultado de ocuparse de la naturaleza del cambio y de revalorizar su origen conflictual; y por el otro, las ciencias humanas se muestran pobres y atrasadas en la interpretación de los fenómenos complejos.

Bibliografía

Alter, Robert, 1975, *Partial Magic: The novel as a Self-Conscious Genre*

Amorós, Andrés, 1994, *Introducción a la novela contemporánea*, Editorial Cátedra, 3ª. Edición, revisada y aumentada, Madrid.

Anderson, Perry, 2000, *Los orígenes de la posmodernidad*, Editorial Anagrama, Barcelona.

Bajtín, Mijail, 1989, *Teoría y estética de la novela*, (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra), Editorial Taurus, Alfaguara, Madrid.

Barthes, Roland 1980, *S/Z*, Trad. Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI, México.

_____, 2002, *Variaciones sobre la literatura*, Trad, Enrique Folch González, Editorial Paidós Comunicación 136, Barcelona

Blanco, José Joaquín, 1981, *Crónica de la literatura reciente en México (1950-1980)*, Editorial INAH, México.

Beristáin, Helena, 2000, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, 8ª. Edición, México.

Bradu, Fabianne, 1978, *Le Nouvel Art Narratif dans le Roman Mexicain Contemporain: Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Fernando del Paso*. Université de Paris, Sorbonne, U. E. R. Etudes Iberiques et Latino-américains, Paris, France

Búrdalo Beatriz, 2000, *Amor y sexo en Internet*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.

Brushwood. J. S., 1973, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, (Trad. Francisco González Aramburu), Ed. FCE, México.

Booth, Wayne C., 1961, *The Rethoric of Fiction*

Calabrese, Omar, 1987, *La era neobarroca*, Editorial Cátedra, (traducido al español por Anna Giordano), 3ª. Edición, Madrid.

Carballo, Emmanuel, 1986, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Editorial Consejo Nacional de Fomento Educativo, SEP, México.

Chiampí, Irlemar, 2000, *Barroco y modernidad*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

Donne, John, 1896, *Poems of John Donne*, vol. I. E. K. Chambers, Ed. Lawrence & Bullen, London, pp. 148-150

Eagleton, Terry, 2002, *Una introducción a la teoría literaria*, (Trad. José Esteban Calderón) 2ª. Edición en español, Ed. Fondo de cultura económica, México.

Eco, Umberto, 1981, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milán

_____, 1996, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Editorial Lumen, (traducción de Helena Lozano Miralles) Barcelona.

Fell, Claude, 1976, *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, Editorial SepSetentas 268, (traducción de Luis Enrique Delano Diaz), México.

Fernández, Salvador C., 1999, *Gustavo Sainz. Postmodernism in the Mexican Novel*. Peter Lang. Studies in Literary Criticism and Theory, New York.

Foster, Hal, 1998, "Polémicas (post)modernas", en Josep Pico, (Compilador), *Modernidad y posmodernidad*, Trad. José Luis Zalabardo García-Muro, 3ª edición, Editorial Alianza, México, pp. 249-262.

Foucault, Michel, 1996, *De lenguaje y literatura*, 8ª. trad. Isidro Herrera Baquero) Col. Pensamiento contemporáneo no. 42, Ed., Paidós, Barcelona.

Gadamer, Hans-Georg, 1998, *Arte y verdad de la palabra*, (Tradss. José Francisco Zúñiga García) Ed. Paidós, Barcelona.

García Saldaña, Parménides, 1974, *En la ruta de la Onda*, 2ª. Edición Ed. Diógenes, México.

Genette, Gérard, 1997, "La literatura a la segunda potencia", en Desiderio Navarro (editor y traductor), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 53-62.

Greimas, J. Algirdas, y Joseph Courtés, 1979, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París.

Habermas, Jurgen, 1998, "Modernidad versus Postmodernidad" en Josep Pico, (Compilador), *Modernidad y posmodernidad*, Trad. José Luis Zalabardo García-Muro, 3ª edición, Editorial Alianza, México, pp. 87-102.

Himmelman, Nikolaus, 1981, *Utopía del pasado*, De Donato, Bari

Inojosa, Franklin J., April 2000, "*Compadre Lobo*" de Gustavo Sainz: un prototipo de la "novela-bolero" hispanoamericana. Submitted to the faculty of the University Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy, in the Department of Spanish and Portuguese, Indiana University, Bloomington.

Iser, Wolfgang, 1987, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, trad. J.A. Gimbernat y M. Barbeito, Ed. Taurus Madrid.

Jenny, Laurent, 1997, "Semiótica del collage intertextual, o La literatura a fuerza de tijeras", en Desiderio Navarro (editor y traductor), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 134-145

Kristeva, Julia, 1997, "Bajtín, la palabra el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (editor y traductor), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 1-24

_____, 1981, *El texto de la novela*, Trad. Jordi Llovet, Editorial Lumen, Barcelona.

_____, 1978, *Semiótica 1*, Trad. José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, espiral/ensayo No. 25, Madrid.

_____, 1978, *Semiótica 2*, Trad. José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, espiral/ensayo No. 26, Madrid.

Kundera, Milan, 1989, *El arte de la novela*, Editorial Vuelta, (Traducción al español por Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde), México.

Levy, Pierre, 1999, *¿Qué es lo virtual?*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona

- Lyotard, Jean Francois, 1991, *La posmodernidad explicada a los niños*. Trad. Enrique Lynch, Editorial Gedisa, México.
- Melero, Lina, 1979, *Le theme de la nuit dans le roman de Gustavo Sainz Compadre Lobo*. Université Paul Valery de Montpellier, UER II, Langues, Litteratures et Civilisations de la Mediterranee, Maitrisi d'enseignement de Langues Vivantes et Etrangeres, France.
- Muir, Edwin, 1984, *La estructura de la novela*, Ed. Colección de cultura universitaria, Serie/Ensayo, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Norris, Christopher, 1997, *Teoría acrítica. Posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*, Trad. Manuel Talens, Editorial Cátedra, Madrid.
- Ong, Walter J., 1975, *The Writer's Audience is Always a Fiction*
- Ortega, Julio, 1997, "Novela y fin de siglo en América Latina" en Yvette Jiménez de Báez editora, *Varia lingüística y literaria. 50 años del Cell. Tomo III: Literatura: siglos XIX y XX*, Ed. El Colegio de México, México, pp. 545-569.
- Pavón, Alfredo, 1991, (Edición, prólogo y notas de). *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*. Primera edición. Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla. Serie Destino arbitrario, No. 6. México, D. F
- Pico, Josep, 1998, *Modernidad y posmodernidad*, 3ª edición, Editorial Alianza, México.
- Podgorzec, Zbiquiew, 1996, "Sobre la polifonía en las novelas de Dostoievski", en Iris M. Zavala (Coord.) *Bajtín y sus apócrifos*, Editorial Anthropos, Barcelona, pp. 117-127.
- Pool Madrigal, Mariana, 1980, *The Image of Limited God in two Mexican Novels: Hasta no verte Jesús mío and La Princesa del Palacio de Hierro*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree Master of Arts, Rice University, Houston, Texas.
- Rall, Dietrich, (Compilador), 2001, *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, (traducción Sandra Franco y otros), Editorial UNAM, 1ª. Reimpresión, México

- Ramírez, Pilar, 1988, *La Princesa del Palacio de Hierro. Mujer, Novela y Sociedad*. Centro Toluqueño de Escritores, Toluca, México.
- Ricoeur, Paul, 1998, *Tiempo y narración, Tomo II, configuración del tiempo en el relato de ficción*, 2ª. Edición en español, (Trad. Agustín Meira), Ed. Siglo XXI, México.
- Riffaterre, Michael, 1997, "La silepsis intertextual", en Desiderio Navarro (editor y traductor), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 163-169.
- _____, 1997, "Semiotica intertextual: el Interpretante", en Desiderio Navarro (editor y traductor), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 146-162
- Ruprecht, Hans-George, 1997, "Intertextualidad", en Desiderio Navarro (editor y traductor), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 25-35
- Sáinz, Gustavo, 1977, *Compadre Lobo*, Editorial Grijalbo, México
- _____, 1998, *La Novela virtual*, Editorial Joaquín Mortiz, México.
- Jankélévitch, Vladimir, 1980, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, París, (fecha de recomposición del volumen), Editorial Seuil, París
- Williams L. Raymond y Rodríguez Blanca, 2002, *La narrativa posmoderna en México*, Editorial UV, Xalapa, Veracruz, México.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Referencias en Internet:

<http://www.jornada.unam.mx/1999/mar99/990329/cultura.html>

<http://www.gsainz@indiana.edu>

Anexo: Referencias de Gustavo Sainz

Gustavo Sainz nace el 13 de julio de 1940 en la ciudad de México. Guionista, ensayista y narrador. Empezó la carrera de derecho, abandonándola poco después para ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras, donde hizo estudios de letras españolas.

Gustavo Sainz fue Asesor editorial de las SEP (1970-76), fundó la colección Sep-Setentas y el calendario Ramón López Velarde (1972-77); profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM (1972-77) y jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación, UNAM (1975-77), conductor y director de programas de televisión (1975-77), director literario de editorial Grijalbo (1975-81), director del Departamento de Literatura del INBA (1977-81), investigador y profesor de literatura española de la University of New México, Albuquerque, EE.UU. desde 1982-1989, Northern Illinois University, 1990; Washington University, 1991; Indiana University, Bloomington, 1992 hasta el presente.

Becario del Centro Mexicano de Escritores (1962-63), de la Fundación Ford (1968), de la Fundación Guggenheim (1974), de la Fundación Tinker (1981) y del National Endowment for the Arts (1983). Premio Colima (2003) para *A Troche y Moche*, y Premio de Narrativa México-Quebec, (2003) también para *A Troche y Moche*.

Fue jefe de redacción de *Visión*, director de *Siete*, editor de *Caso Clínico*, director artístico de la Revista de Bellas Artes y fundador de la Semana de Bellas Artes. Ha colaborado en *Novedades*, *Claudia*, *Caballero*,

Eclipse, Mañana, Últimas Noticias, El Sol de México, El Universal, Diorama de la Cultura de Excélsior y La Cultura en México, suplemento de Siempre.

Sus primeros cuentos están recopilados en los Anuarios del Instituto Nacional de Bellas Artes (1959-1962) y en la antología *El cuento mexicano del siglo XX* de Emmanuel Carballo.

Es autor de las novelas *Gazapo* (1965), una *Autobiografía* (1966), *Obsesivos días circulares* (1969), *La princesa del Palacio de Hierro* (1974, Premio Xavier Villaurrutia), *Compadre Lobo* (1977), *Fantasmas Aztecas (un pre-texto)* (1982), *Paseo en trapecio* (1985) y *Muchacho en llamas* (1987), *A la salud de la serpiente* (1991), *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992), *La muchacha que tenía la culpa de todo* (1996), *Salto de tigre blanco* (1996), *Quiero escribir pero me sale espuma* (1997), *La novela virtual (atrás, arriba, adelante, debajo y entre)* (1998), *Con tinta sangre del corazón* (2000), *A troche y moche* (2002), *El juego de las sensaciones elementales*, y otra

novela inédita en colaboración con Alma Lilia Joyner, titulada *A rienda suelta*, también en espera de publicación.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Los ensayos: *Autorretrato con amigos* (1967); los guiones cinematográficos: *La sorpresa* (1968) y *El quelite* (1970); y las recopilaciones *Antología de la poesía erótica* (1972), en colaboración con Miguel Donoso Pareja, *Jaula de palabras* (1980), *Corazón de palabras* (1981), *Ojalá te mueras y otras novelas clandestinas* (1982), *Los mejores cuentos mexicanos* (1982) y *Ritos de iniciación*. Una antología de cuentos de la adolescencia (1982), en colaboración con Alessandra Luiselli.

Algunos libros, tesis y disertaciones sobre el trabajo literario de Gustavo Sainz

Morgan, Claire: *To what extent does the city, a literary construct, impact on narrative strategy of the self in "Quiero escribir pero me sale espuma", by Gustavo Sainz*. Cambridge, London, Cambridge University Press, 2000. 136 pp

Inojosa, Franklin J.: *"Compadre Lobo" de Gustavo Sainz: un prototipo de la "novela-bolero" hispanoamericana*. Submitted to the faculty of the University Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy, in the Department of Spanish and Portuguese, Indiana University, Bloomington, April 2000, 212 pp

Dugan, Shannon Creola: *La voz para que no brincaran tan duro el indígena y la modernidad. Gustavo Sainz y la revolución literaria*. Honor Thesis submitted for Spanish Literature. Cornell University, May 2000. 184 pp

Fernández, Salvador C.: *Gustavo Sainz. Postmodernism in the Mexican Novel*. Peter Lang. Studies in Literary Criticism and Theory, New York, 1999. 160 pp.

Gallauner, Maria: *Gustavo Sainz' erzähltechnik in "La Princesa del Palacio de Hierro" im vergleich mit James Joyces "Ulysses"*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, März 1998.

Cortés, Arturo: *México en la obra de Gustavo Sainz*. Arizona University Press, Tempe, 1998. 450 pp

Ortiz Partida, Víctor: *Los lugares narrativos en la novela "Retablo de inmoderaciones y heresiarcas", de Gustavo Sainz*. Tesis profesional para obtener el título de Licenciado en Letras. Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. División de Estudios Históricos y Humanos. Departamento de Letras. Guadalajara, Jalisco, Junio, 1996.

Williams, Raymond Leslie: *The Postmodern Novel in Latin America*. Saint Martin Press, New York, 1995, p 43-66

Aguilar González, Luz Eugenia: *Pre-texto crítico sobre el texto Fantasma Aztecas de Gustavo Sainz*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Guadalajara, México, 1991.

Scarso, Patrizia: Gustavo Sainz: *Un Gazapo que se hace Lobo*. Universita degli Studi di Venezia. Facolta di Lingue e Letterature Straniere, Italy, 1988-1989.

Brushwood, John: *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*. New York, Peter Lang, 1989. 160 pp

Ramírez, Pilar: *La Princesa del Palacio de Hierro. Mujer, Novela y Sociedad*. Centro Toluqueño de Escritores, Toluca, México, 1988.

Molloy, Carolyn Frances: Gustavo Sainz: *The Writer and the Text*. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy at the University of Wisconsin, Madison, 1987

Muller, Inke: *Obsesivos días circulares von Gustavo Sainz. Eine Kommunikationsorientierte Analyse des Bedueutungsaufbaus*. University of Hamburg, Germany, 1988.

Le Buil, Nathalie: *De la parole a l'écriture dans La Princesa del Palacio de Hierro* de Gustavo Sainz. Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, France, 1988.

Bidon Claude: *Mythe, Langage et Societé au l'étude de la classe moyenne a travers le roman de Gustavo Sainz La Princesa del Palacio de Hierro*. Université Paul Valery de Montpellier, UER II, Langues, Littératures et Civilisations de la Méditerranée, Maitrise d'enseignement de Langues Vivantes et Etrangers, France, 1980.

Pool Madrigal, Mariana: *The Image of Limited God in two Mexican Novels: Hasta no verte Jesús mío and La Princesa del Palacio de Hierro*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree Master of Arts, Rice University, Houston, Texas, 1980.

Melero, Lina: *Le theme de la nuit dans le roman de Gustavo Sainz Compadre Lobo*. Université Paul Valery de Montpellier, UER II, Langues, Litteratures et Civilisations de la Mediterranee, Maitrissi d'enseignement de Langues Vivantes et Etrangeres, France, 1979.

Bradou, Fabianne: *Le Nouvel Art Narratif dans le Roman Mexicain Contemporain: Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Fernando del Paso*. Université de Paris, Sorbonne, U. E. R. Etudes Iberiques et Latino-américains, Paris, France, 1978.

Decker, David: *Gustavo Sainz and the recent mexican novel*. Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the Faculty of the Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of

the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Lawrence, Kansas, 1977.

Farrington Caram, Dorothy: *Gustavo Sainz: An Analysis of Obsesivos días circulares*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, Rice University, Houston, Texas, 1974.

Ferguson, Sharyl Sydney: *Uncontrollable Reality in the Work of Gustavo Sainz*. Thesis presented to the Faculty of the Graduate Division of The University of Texas at El Paso in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts, 1972.

Algunas referencias periodísticas sobre los trabajos literarios de Gustavo Sainz:

Ochoa Sandy, Gerardo: *Gustavo Sainz: La fórmula de la invisibilidad*. *La Palabra Dicha*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p 217-238

Barstone, Willis and Tony Barnstone: *Literatures of Asia, Africa and Latin America*. Prentice Hall, New Jersey, 1999. p1918-1926

Shaw, Donald L.: *Gustavo Sainz. The Post-Boom in Spanish American Fiction*. State University of New York Press, State University Plaza, Albany, NY, 1999. P139-166

Gutiérrez Carbajo, Francisco: *Las adaptaciones al cine de obras literarias. Obsesivos días circulares de Gustavo Sainz. Literatura y cine*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Educación Permanente. Madrid, 1999. p57-118

Agheana, Ion T.: *Muchacho en Llamas de Gustavo Sainz: Una novela por hacer*. *Indiana Journal of Hispanic Literatures*. Numbers 10 & 11, Spring-Fall 1997. Indiana University, Bloomington, IN. p 237-248

Clark d'Lugo, Carol: *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. The University of Texas Press, Austin, 1997, p 164-6, 167-246

Robles, Martha: *Gustavo Sainz: Las voces circulares*. *Espiral de voces*. Textos de Difusión Cultural, UNAM. México, 1993. p 229-244

Shaw, Donald L.: *Three Post-Boom Writers and the Boom*. *Latin American Literary Review*. Vol. XXIV, No. 47, Pittsburgh, PA, January-June 1996, p 5-22

Swanson, Philip: *Gustavo Sainz and La Princesa del palacio de Hierro: Funniness, identity and the post-Boom*. *The New Novel in Latin*

America. Politics and popular culture after the Boom. Manchester University Press, New York, 1995. p114-128

Williams, Raymond Leslie: *Gustavo Sainz: Mexican Posmodernities. The Postmodern Novel in Latin America: politics, culture and the crisis of truth*. St. Martin's Press, New York, 1995. pp. 21-42

Hancock, Joel: *Re-Defining Autobiography: Gustavo Sainz's A la Salud de la Serpiente*. Revista de Estudios Hispánicos. Tomo XXIX, Número 1, Enero 1995. Washington University, Saint Louis Missouri, p153-166

Luiselli, Alessandra: *Gustavo Sainz: La Inquisición Literaria*. Revista de Literatura Mexicana Contemporánea. The University of Texas at El Paso. Department of Languages and Linguistics, El Paso, Texas, Enero-abril 1996, p 98-101

Conde Ortega, José Francisco: *Gustavo Sainz: Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*. Sábado. Uno más Uno. Febrero 10, 1993, pp. 14-15.

Careaga, Gabriel: *Gustavo Sainz: Una literatura incandescente*. Nexos. Año 16, Vol. XVI, No. 184, Abril 1993, México, p 69-71

Cortínez, Verónica: *La conquista de una tradición: Gazapo como oposición y analogía de Las Buenas Conciencias*. Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura. Fall 1991, Volume 7, Number 1. University of Northern Colorado, Greeley, Colorado, p 21-30

Escalante, Evodio: *Gustavo Sainz: el novelista como un operador de los discursos*. Sábado. Uno más Uno. Mayo 11, 1991, p 6

Dennis, Harry J.: *Fantasmas aztecas de Gustavo Sainz. Explicación de Textos Literarios*. Vol. XII-1, California State University, Sacramento, California, 1983-1984, p 92-93

Hancock, Joel: *Gustavo Sainz's Compadre Lobo: A Dissection of the creative impulse*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Vol. VII. No. 2, Canada, Invierno 1983, p 291-296

Hancock, Joel: *The Narrator and his Craft: artistic impulse and authorial presence in Gustavo Sainz's Compadre Lobo*. Crítica Hispánica. Vol. IV, No. 2, 1982. East Tennessee State University, Tennessee, p 149-155

Rufinelli, Jorge: *La novela mexicana en los últimos años*. Cuadernos de Marcha. Segunda Época, Año III, No. 14, julio agosto 1982, México, p 47-60

Bearse, Grace: *More Mexican Writers to the Fore*. Américas. Vol. 34, No. 4, July-August 1982, Washington, p 59-60

Williams, Raymond L.: *The reader and the recent novels of Gustavo Sainz*. Hispania. University of Mississippi. Volume 65, No. 3, september 1982, p. 383-387

Morrow, Carolyn: *The Challenge of Changing Society: Mexican Literature of 1965-1980*. Latin American Digest, Vol. 15, No. 3-4, Summer-Fall 1981. Arizona State University, Center for Latin American Studies, Tempe, Arizona, p 3-7

Mier, Luis Javier y Dolores Carbonell: *Un escritor que piensa como editor*. Gustavo Sainz. Periodismo interpretativo. Editorial Trillas, México, 1981, p 43-57

Gyurko, Lanin A.: *Reality and Fantasy in Gazapo*. Revista de Estudios Hispánicos. Vol. VIII, No. 2, Mayo 1979. The University of Alabama Press, p 183-200

Hardy, Karen J.: *Gustavo Sainz's La Princesa del Palacio de Hierro: a three-hundred-page telephone call*. Revista de Estudios Hispánicos. Vol. IV, No. 2, Mayo 1979. The University of Alabama Press, p 183-200

Josef, Bella: *A alternativa do humor en Gustavo Sainz*. 9o. Congresso Brasileiro de Língua e Literatura. Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, Salamandra, Río de Janeiro, 1978, p 109-120

Von Wilpert, Gero e Ivar Ivask: *Literatura Mundial Moderna*. Versión española de Carlos Díaz, Editorial Gredos, Madrid, 1977, p 189-190, 192-194

Rufinelli, Jorge. *Sainz y Agustín: literatura y contexto social*. Texto crítico 8. Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, Humanidades, Universidad Veracruzana, México 1977, p 155-164

Trigo, Pedro: *Gazapo. Narrativa de un continente en transformación*. Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, Caracas, Venezuela, 1976, p 47-51

Decker, David: *The circles and obsessions of Gustavo Sainz*. Review. Center for Inter American Relations, New York, No. 18, 1976, p 44-47

Durán, Manuel: *¿Quién le teme a Gustavo Sainz?*, INTI 3. University of Connecticut, Storrs, Connecticut, 1976, p 7-19

Ocampo, Aurora: *La crítica de la novela latinoamericana contemporánea*. Antología. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1973, p 107, 109, 203

Brown, James: *Gazapo, modelo para armar*. Nueva Narrativa Hispánica, 3, 2, 1973, p 237-244

Fernández Moreno, César y otros: *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI Editores, 1972, p 162-5, 199, 436

Langford, Walter M.: Gustavo Sainz (1940). *The Mexican Novel Comes of Age*. University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana, 1971, p 203-4

Pagés Larraya, Antonio: *Una novela mexicana sobre la adolescencia*. Comentario. Año XVII, No. 71, Instituto Judío Argentino de Cultura e Información, Tucumán, Argentina, Marzo-abril 1970, p 93-97

Leonard, Irving; Geller, Stephen; Brushwood, John: *Gazapo*. Review 1968. Center for Inter American Relations, New York, 1968, p 77-80

Rodríguez Monegal, Emir: *El arte de narrar*. Monte Ávila, Ed., Caracas, Venezuela, 1968, p 255-268

Ocampo, Aurora y Ernesto Prado Velásquez: *Diccionario de Escritores Mexicanos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, México, 1967, p 349

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

