

**ESTRUCTURAS NARRATIVAS NO-LINEALES EN PRO DE UN OBJETO-LIBRO
MENOS LINEAL**

JORGE ENRIQUE ANDRADE BLANCO

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE COMUNICADOR
ÉNFASIS EDITORIAL**

DIRECTOR: MIGUEL MENDOZA LUNA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ

2010

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

Artículo 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación Social y lenguaje

Dr. Jurgen Horlbeck

Decano Académico

Yo Jorge Enrique Andrade Blanco, identificado con cedula de ciudadanía 80.850.957 de Bogotá, presento a usted el trabajo de grado ESTRUCTURAS NARRATIVAS NO-LINEALES EN PRO DE UN OBJETO-LIBRO MENOS LINEAL elaborado por mí para optar por el título de Comunicador Social, énfasis de editorial. Este trabajo es el resultado de un proceso académico de cinco años y, según el director del proyecto, demuestra una altísima calidad investigativa, que cumple a cabalidad el proceso de elaboración y construcción de una propuesta académica necesaria para optar al grado universitario.

Gracias por el vagón que me fue asignado en este tren. Me quedo aquí. Feliz viaje.

Cordialmente:

Jorge Enrique Andrade Blanco
CC: 80.850.957 de Bogotá
Fotógrafo, poeta, loco y mal entretenido.

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación Social y lenguaje

Dr. Jurgen Horlbeck

Decano Académico

Presento a usted el trabajo de grado ESTRUCTURAS NARRATIVAS NO-LINEALES EN PRO DE UN OBJETO-LIBRO MENOS LINEAL elaborado por el estudiante Jorge Enrique Andrade Blanco de Comunicación Social, énfasis de editorial, identificado con la cédula de ciudadanía 80.850.957 de Bogotá. Está usted ante un trabajo de una altísima calidad investigativa, que cumple a cabalidad el proceso de elaboración y construcción de una propuesta académica necesaria para optar al grado universitario.

Cordialmente:

Miguel Mendoza Luna

CC: 79.636.884

Catedrático Departamento de Comunicación

Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Comunicación y Lenguaje

Carrera de Comunicación Social - Coordinación de Trabajos de Grado

PROYECTO DE TRABAJO DE GRADO

- Único Formato aceptado por la Facultad -

Profesor Proyecto Profesional II: Ana Alejandra Lichilin

Fecha: 4 de junio del 2008 **Calificación:** _____

Asesor Propuesto: Miguel Mendoza

Tel.: _____ **Fecha:** _____

Coordinación Trabajos de Grado: Mirla Villadiego

Fecha inscripción del Proyecto: _____

I. DATOS GENERALES

Estudiante: Jorge Andrade Blanco

Campo Profesional: Editorial

Fecha de Presentación del Proyecto:

Tipo de Trabajo: Teórico-practico

Teórico: X **Sistematización de Experiencia:** ____ **Producción:** X

Profesor de Proyecto Profesional II: Ana Alejandra Lichilin

Asesor Propuesto: Miguel Mendoza

Título Propuesto: (Provisional, corto, creativo, con subtítulo explicativo)

El libro no-lineal: un objeto posible

Introducción

***Nota de pool:** valga aclarar que esta introducción es apropiado de la formulación del problema. Adjunto a La formulación del problema va una introducción apropiado del trabajo teórico junto con algunos aspectos del proyecto que ya he investigado y elaborado previamente.*

Lo primero será destacar la importancia de un proyecto como este. Pues bien, históricamente han sido pocos los experimentos sobre la forma del libro; unos poquísimos intentos en la modernidad como los de Laurence Sterne, los pocos avances y variaciones históricas de la forma, y el invaluable aporte de Julio Cortázar, que sin duda fue quien más experimentó en el tema —tanto en la forma como en el contenido— han nutrido levemente la historia de la no-linealidad, pero estos intentos han sido muy pocos y aparecen como gotas de agua en el desierto editorial.

Por esta carencia histórica, por los pocos experimentos, por la poca importancia que se le ha dado al tema es que considero valioso este proyecto. La industria editorial ha devaluado la forma y ha sobrevalorado el contenido cuando otros medios como el cine nos han dado una lección al respecto: tanto forma como contenido son importantes a la hora de narrar y de comunicar, de su correcto ensamble depende que el producto final sea más potente y efectivo. Ante esta verdad, la industria editorial se ha hecho la ciega y nos ha ofrendado una historia plana y poco innovadora en la que la forma del libro prácticamente no ha variado en lo absoluto desde sus principios.

Todo esto tiene un agravante y es que el libro ni siquiera a tocado la interdisciplinariedad, no se ha adaptado a los arrasantes avances tecnológicos salvo para mejorar la calidad de la misma y monótona forma. Salvo algunos mediocres intentos de *audiolibro*, la industria

no ha ido más allá. En cambio, los otros medio si lo han intentado, como en el caso del novedosísimo *digitalbook* de Apple y Microsoft que salió al mercado a principios del 2007 y que en este mundo veloz parece una mejor opción a la hora de ir a mirar la forma, pues es más práctico y dinámico.

El libro se ha quedado sentado en su forma desde el lejano día de su génesis y ni siquiera los inquietantes avances tecnológicos lo han perturbado, más que para maquillarlo un poco y hacerlo lucir más estético.

Pero tal vez todo esto tenga una explicación lógica y es que sin duda la forma corriente del libro es excesivamente ergonómica y práctica, lo cual va en pro del correcto entendimiento del contenido; sin duda la forma del libro cumple y ha cumplido su cometido. Por otro lado, las innumerables limitaciones técnicas y los altos costos de impresión y encuadernación, han sido un factor que ha castrado la innovación; o si no que lo diga el mismísimo Cortázar al que todas las editoriales le rechazaron su proyecto de libro circular y finalmente terminó materializado en *El ultimo round*: libro singular e informe en contenido pero cuadrado y plano en forma.

A mi parecer nuestro siglo, consciente del *por qué* de la falta de innovación en la forma del libro, no se puede permitir atrincherarse detrás de estas excusas, no podemos escudarnos tras la ergonomía y el practicismo, ni de las limitaciones técnicas y económicas para justificar miopía y mediocridad al respecto. Una industria editorial que ha avanzado a borbotones en los aspectos de calidad de impresión, encuadernación y contenido tiene también que poner sus ojos en la creación de nuevas y modificadas formas del objeto mismo. De esto depende que el libro sobreviva en un mercado cada vez más veloz y multiforme en el que el invento de hace una hora es modificado y transformado a la hora siguiente, solo así el libro podrá sobrevivir a los embates de la contemporaneidad.

II. INFORMACIÓN BASICA

A. **PROBLEMA**

1. **¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse?**

¿Cómo lograr un libro no-lineal?

La falta de novedad en el formato físico del libro durante la historia. La falta de experimentación en los formatos que no ha permitido que el libro incursione en la no-linealidad.

La explicación lógica es que sin duda, la forma corriente del libro es ergonómica y práctica, lo cual va en pro del correcto entendimiento del contenido; sin duda la forma del libro cumple y ha cumplido su cometido. Por otro lado, las innumerables limitaciones técnicas y

los altos costos de impresión y encuadernación han sido un factor que ha castrado la innovación; o si no que lo diga el mismísimo Cortázar al que todas las editoriales le rechazaron su proyecto de libro circular y finalmente su ambicioso proyecto terminó materializado en *El último round*: libro singular e informe en contenido, pero cuadrado y plano en forma.

Ahora bien, de la anterior pregunta se derivan unas sub-preguntas que de alguna manera se tendrán que contestar a lo largo del trabajo: ¿Por qué no se ha hecho ningún libro no linealidad en la historia? ¿Por qué los pocos intentos de afectar el formato del libro, como los de Cortázar, han sido tan poco populares en la industria editorial? ¿Sería exitoso, editorialmente hablando, el objeto de esta tesis? ¿Es por esta falta de innovación que la falta de lectura se ha vuelto popular en este mundo postmoderno? En fin. Estas preguntas de alguna manera serán contestadas a manera de introducción en el trabajo teórico de la tesis.

¿Por qué es importante investigar ese problema?

Han sido pocos los experimentos sobre la forma del libro históricamente; unos poquísimos intentos en la modernidad como los de Laurence Sterne, los pocos avances y variaciones históricas de la forma, y el invaluable aporte de Julio Cortázar, que sin duda fue quien más experimentó en el tema —tanto en la forma como en el contenido— han nutrido levemente la historia de la no-linealidad, pero estos intentos han sido muy pocos y parecen gotas de agua en el desierto editorial.

Por esta carencia histórica, por los pocos experimentos, por la poca importancia que se le ha dado al tema es que considero valioso este proyecto. La industria editorial ha devaluado la forma y ha sobrevalorado el contenido cuando otros medios como el cine nos han dado una lección al respecto: tanto forma como contenido son importantes a la hora de narrar y de comunicar, de su correcto ensamble depende que el producto final sea más potente y efectivo. Ante esta gruesa verdad, la industria editorial se ha hecho la

ciega y nos ha ofrendado una historia plana y poco innovadora en la que la forma del libro prácticamente no ha variado en lo absoluto desde sus principios.

¿Qué se va investigar específicamente?

El trabajo teórico tiene que gozar de una introducción rica en su marco histórico a propósito del tema, que toque desde el descubrimiento de misteriosos e indescifrables hallazgos arqueológicos como *El disco de Creta*, pasando por las formas primitivas del libro, hasta los experimentos de libro digital y la interdisciplinariedad editorial.

De esta manera tenemos que el procedimiento final para lograr el objetivo de este trabajo sería —para decirlo directamente y sin tapujos— elaborar un trabajo teórico a propósito de la no-linealidad del que poco a poco se vayan extrayendo métodos, procesos, teorías y formas históricas de lograr no-linealidad para con estos aspectos generar un producto final, un objeto-libro totalmente no lineal. Del ensamble correcto del trabajo teórico y el práctico depende el éxito de este proyecto.

B. OBJETIVOS

La hipótesis claramente es que es posible lograr un libro no lineal. Pero para eso tengo que aplicar las metodologías indicadas y precisas que logran que un producto comunique dentro de esta línea narrativa.

El objetivo final de este trabajo de grado es lograr un *libro-objeto* no lineal. Al utilizar el término *libro-objeto* para aclarar que se trata de un objeto, no de un contenido. Se trata entonces de un *objeto-libro* totalmente no lineal que por obvias razones goza de un contenido no-lineal.

Al arrancar con la anterior premisa, mi tesis, sin lugar a dudas, tiene que partir de una pregunta principal: **¿Cómo lograr un libro no lineal?** De la respuesta a esta pregunta

tendrá que salir un trabajo teórico, una especie de manual para lograr el objeto. Tenemos entonces una tesis dividida en dos: un trabajo teórico, que por obvias razones tendrá que esbozar numerosos aspectos teóricos e históricos del libro y de la no-linealidad como tal para extraer de ellos la manera correcta de lograr un objeto-libro no lineal; y el producto final que es el libro como tal.

Por la pregunta principal y las sub-preguntas (anotadas en la formulación del problema) el trabajo teórico tiene que gozar de una introducción rica en marco histórico apropiado del tema, que toque desde el descubrimiento de misteriosos e indescifrables hallazgos arqueológicos como *El disco de Creta*, pasando por las formas primitivas del libro, hasta los experimentos de libro digital e interdisciplinariedad editorial que poco se han intentado en nuestro siglo.

De esta manera tenemos que el procedimiento final para lograr el objetivo de este trabajo sería —para decirlo directamente y sin tapujos— elaborar un trabajo teórico apropiado de la no-linealidad del que poco a poco se vayan extrayendo métodos, procesos, teorías y formas históricas de lograr no-linealidad, para, con estos aspectos, generar un producto final, un objeto-libro totalmente no lineal. Del ensamble correcto del trabajo teórico y el práctico depende el éxito de este proyecto.

Objetivo General: Aplicar todos los métodos extraídos del trabajo teórico en la elaboración de un producto: El libro no-lineal. El objeto-libro no-lineal con un contenido no-lineal.

Objetivos Específicos (Particulares):

- Estudiar brevemente la historia de la no-linealidad —desde los encuentros arqueológicos hasta la multimedia.
- Analizar y evaluar los elementos históricos con los que se ha logrado no-linealidad. Tanto en literatura, como en cine, como en la ciencia etc.

- Del trabajo de observación de metodologías, sacar los elementos claves para aplicarlos en mi libro.

III. FUNDAMENTACION Y METODOLOGIA

A. FUNDAMENTACION TEORICA

¿Qué se ha investigado sobre el tema?

Lo que se ha investigado teóricamente es muy poco. Acá en Colombia el único documento teórico fuerte es la tesis de doctorado de la profesora Carmen Gil sobre estructuras narrativas no-lineales; y aunque esta es un documento imperdible si se investiga más sobre el tema, sí cuenta con graves falencias e imprecisiones cuando habla de la no-linealidad en el cine.

La doctora Helena Beristain, quien ha trabajado largamente sobre uno de los fundamentos teóricos de la narrativa no-lineal que es *La puesta en abismo*.

El último round y *La vuelta al día en ochenta mundos* del buen Julio Cortázar por ser textos inclasificables y que carecen de formalidades técnicas y narrativas.

Lastimosamente la mayoría de investigaciones hablan única y exclusivamente de la narrativa no-lineal, pero ningún estudio encontrado ha intentado aplicar la no-linealidad a un objeto y menos al objeto-libro.

¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajaré?

- No-linealidad: para extraer elementos y aplicarlos.
- Formatos de publicación: para explorar los distintos formatos del libro y explorar posibles combinaciones de diseño.
- Tecnología y multimedia: para mirar el aporte a la narrativa no lineal.
- Interdisciplinariedad: porque en la historia de las estructuras narrativas no lineales la interdisciplinariedad ha sido uno de los puntos clave de combinación y aplicación.
- Interacción: porque es necesario estudiar las formas de lectura e interacción para lograr una narrativa entendible dentro de la no-linealidad.
- Virtualidad: Por ser un punto clave dentro de las teorías de los espejos y la puesta en abismo (aspectos claves para generar narrativas no lineales)
- Historia de no-linealidad: para descubrir referentes claves.
- Historia del libro: para descubrir referentes claves.

B. FUNDAMENTACION METODOLOGICA

¿Cómo va a realizar la investigación?

Se pretende partir de una investigación teórica a propósito de la no-linealidad, de este marco teórico y del consumo constante de libros, películas y multimedias no-lineales se irán sacando los aspectos y elementos claves para lograr no-linealidad y aplicarla al objeto-libro que voy a producir

Hay que decir entonces que el carácter de la investigación es totalmente experimental, pero es una experimentación basada en un trabajo teórico serio y sustentado.

Para esta investigación es difícil encontrar fuentes primarias, tal vez la profesora Carmen Gil, experta en el tema pueda darme luces en el asunto, pero mas allá de ella no tendría acceso a ninguna otra fuente primaria.

Las fuentes secundarias, por el contrario, son más diversas tanto en teoría como en Narrativa. Los dos puntos claves de las fuentes secundarias narrativas será la literatura de Julio Cortázar y de Laurence Sterne quienes dan muchas luces alrededor del tema. Por el lado de las fuentes secundarias teóricas hay muy pocas, pero será importante Helena Beristain y sus estudios sobre *puesta en abismo* y la tesis de la profesora Carmen Gil, anteriormente mencionada.

Bibliografía básica

- Mediedo, Rafael. Opio en las nubes. Babilonia editorial, Bogotá, 1995.

- Aguila, Elena. Las enumeraciones borgeanas

<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx1eaguila.html>

- Boe, Christopher. Reconstrucción de un amor. Camara de Oro en Cannes 2002.

- Almeida, Iván. Borges, o los laberintos de la inmanencia.

<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/laberinto.pdf>

- Cortázar, Julio. Obra Crítica.Tomo 3 (Realidad y Literatura en América Latina),
Alfaguara, 1996.

-Lynch, David. Mulholland dr. 1998.

- Cortázar, Julio. Rayuela, Alfaguara, 1996.

- Manovich, Lev. The Language of new media, MIT press, 2001.

- Cortázar, Julio: "Cuentos Completos" Vol I, Ed. Alfaguara, Mexico, 1995.

- Des Carrs, Laurence. "The Pre-Raphaelites, romance and realism", Thames and Hudson, London, 2000.

- Lipovetsky, Gilles: "El Imperio de lo Efímero)", Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.

- Macherey, Pierre. A Theory of Literary Production. Trans. G. Wall. London:

- Robert Palmer, prólogo a Gysin, el proceso; New York: The Overlook Press, 1987).

- Escobar, Julia. "Proust o la memoria recuperada", Libertad Digital Sábado, 7 de octubre de 2000, <http://www.acett.org/10prensa20001007.htm>

- Forster, E.M., "Aspects of the Novel", 1927.

- McCrea, Brian. "Stories That Should Be True? Locke, Sterne, and Tristram Shandy."

- Approaches to Teaching Sterne's Tristram Shandy. New, Melvyn, ed. NewYork: MLA,

1989. 94-100)

- Motte, Warren F.; Oulipo, a primer potential literature, Dalkey Archive Press, 1986.

- Deleuze, Gilles; Guattari Félix, Rizoma. Valencia: Pre-textos, 1977

- Postman, Neil: "Technopoly (the surrender of culture to technology)", Vintage Books, New York, 1993.

- Oviedo, José Miguel. "1922, Trilce y otros poemas", de César Vallejo.

- Tarantino, Quentin. Pup fiction. 1995.

- Godard, Jean Luc. Sin aliento, 1967.

- Proust, Marcel; "En busca del tiempo perdido", Galimard, Paris, 1950.

- Rey, Pierre-Louis. "Marcel Proust o la novela de la memoria"
http://www.france.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/LETTRES/Proust/proust.html

- Nelson, Theodor H; Literary Machines, Sausalito, California Mindful, 1992 .

- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro; Hipertexto y literatura. CEJA, Bogotá, 2000.

Firma asesor

Firma estudiante

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

ASESORIA DEL TRABAJO DE GRADO

EVALUACION DEL ASESOR

Sr.(a) Asesor(a): La Asignatura Trabajo de Grado que Usted asesora requiere, como las demás asignaturas, de dos notas parciales correspondientes al 60% y una nota final correspondiente al 40% para una definitiva correspondiente al 100%. En esta evaluación Usted debe considerar el proceso de elaboración del Trabajo y su producto final, especificando en el caso de grupo, la nota correspondiente para cada estudiante.

TITULO DEL TRABAJO: Estructuras Narrativas no lineales en pro de un objeto libro menos lineal

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA – FACULTAD DE COMUNICACION
Y LENGUAJE**

CARRERA DE COMUNICACION SOCIAL

RESUMEN DEL TRABAJO DE GRADO

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el Resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

I. FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

1. Autor (es):

JORGE ENRIQUE ANDRADE BLANCO

2. Título del Trabajo:

ESTRUCTURAS NARRATIVAS NO-LINEALES EN PRO DE UN OBJETO-LIBRO
MENOS LINEAL

3. Tema central:

Las narrativas no lineales y sus respectivos conceptos y escenarios.

4. Subtemas afines:

Literatura y cine no-lineal. El libro como objeto. Puesta en abismo. Los metatextos, metaficciones

5. Campo profesional:

Editorial

6. Asesor del Trabajo:

Miguel Mendoza Luna

7. Fecha de presentación: Mes: Enero Año: 2010 Páginas:

II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

1. Objetivo o propósito central del Trabajo:

Establecer un recorrido panorámico por los principales exponentes y conceptos de la narrativa no lineal, para sintetizar dicha recorrido en un libro-objeto que evada las formas convencionales y genere una reflexión formal sobre las lógicas no lineales y su impacto en las dinámicas de comunicación y recepción.

Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)

1.1 Capítulo 1: Lo no lineal: un concepto de partida fugaz y sincrético (fractal-palimpsesto-obra abierta)

Capítulo 2: **Zafarí accidental o una breve mirada a la historia y de las estructuras narrativas no-lineales.**

Capítulo 3: **Herramientas para fabricar un libro no lineal**

Autores principales: - Beristáin, Helena; Borges, Jorge Luis; Calabrese, Omar; Cortázar Julio; Eco, Umberto; Davison, Barbara, Deleuze, Gilles.

2. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos clave que identifiquen el Trabajo).
Narrativa, no lineal, neobarroco, obra abierta, puesta en abismo, metatextos, metaficción.

- 3. Proceso metodológico.** (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

Investigación bibliográfica, búsqueda de información en internet, libros, reseñas, documentos. Investigación de procesos de producción, diseño, encuadernación de libros. Producción creativa de novela y libro no lineal.

4. Reseña del Trabajo

La no linealidad establece una lógica presente en diferentes narrativas a lo largo de la historia humana. Culturas y autores diversos han usado a la no linealidad como eje estructural y como detonante de procesos de lectura y recepción no convencionales. Las narrativas no lineales hacen posible una dinámica de comunicación muy diferente que relativiza las posibilidades de lectura y de interacción con el objeto libro y su universo narrativo-

III. PRODUCCIONES TECNICAS O MULTIMEDIALES

- 1. Formato :** (Vídeo, material escrito, audio, multimedia o producción electrónica)

Novela de ficción, editada y publicada en formato libro.

- 2. Duración para audiovisual:** _____ minutos.

Número de cassettes de vídeo: _____

Número de cassettes de audio: _____

Número de disquettes: _____

Número de fotografías: _____

Número de diapositivas: _____

- 3. Material Impreso: Tipo :** Libro **Número páginas:** _____

4. **Descripción del contenido:** Se trata de un trabajo que buscará sacar de la historia de la no linealidad los elementos que han hecho posible esta tendencia narrativa, para luego aplicarla al libro, intentando afectar so forma y contenido.

HOJA DE VIDA

Datos personales

Miguel Fernando Mendoza Luna (1973) (CC # 79.636.884)

Teléfono: 3204622. Cel: 316 5223469

mail: ellroy73@yahoo.com / miguel.mendoza@javeriana.edu.co

Perfil profesional:

Soy Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia (2009) y Profesional en estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana (1994). He sido Investigador en el campo de la semiótica de la cultura y profesor universitario (durante doce) años en el área de lenguaje y en asignaturas relacionadas con la escritura. Soy escritor de ficción y ensayista. He colaborado con proyectos editoriales y como evaluador editorial de textos para ser publicados.

Fui Ganador del Concurso Nacional de Cuento *Ciudad de Bogotá* SDCT-Fundación Gilberto Alzate Avendaño 2009, con el libro *Cruentos Cruzados*.

Coordino un grupo de investigación del departamento de literatura de la PUJ sobre tanática y teratología en la narrativa colombiana contemporánea.

Desde hace diez años dicto la asignatura electiva en la Universidad Javeriana llamada *Asesinos en serie, asesinos de masas*, donde he desarrollado una investigación sobre

síndromes y anomalías del comportamiento humano. Otro de mis cursos es *Relatos del futuro: prospectiva y ciencia ficción*, donde analizo, a través de la literatura y el cine, los problemas contemporáneos de la ciencia, la tecnología y el ser humano. Tengo a mi cargo desde hace seis años dos materias de escritura creativa (taller): *Escribir para publicar* (Departamento de Comunicación Social- énfasis editorial) y *La escritura del crimen* (Departamento de literatura).

PUBLICACIONES

- Truman Capote, *Las horas negras*, (libro) colección **Cien personajes, cien autores**, Editorial Panamericana, 2005.

-*Domingo para tres* (cuento; segundo puesto concurso Sin rastro, 2008) en **Cuentos para no olvidar el rastro**, Fundación dos mundos, otros, Bogotá 2009.

-*El otro 9 de abril* (cuento) en *Bogotá, Historias paralelas*. 2008.

- *En la vía hay un trancón*, relato publicado en *Cuentos en Bogotá*, 2005. **Libro al viento**, Transmilenio S.A. y el IDCT.

PREMIOS OBTENIDOS:

- Ganador del Concurso Nacional de Cuento Ciudad de Bogotá, SDCT-Fundación Alzate Avendaño, 2009, con el libro *Cruentos cruzados*.

- Segundo premio en el concurso de cuento SIN RASTRO, cuento sobre desaparición forzada. Organizado por La Fundación Dos Mundos, el Instituto Pensar, la Pontificia Universidad Javeriana, la Comisión Nacional de Búsqueda de personas desaparecidas y la Defensoría del Pueblo. 2008. Título del cuento: *Domingo para tres*.
- Mención de honor en los PREMIOS ANDRÓMEDA DE FICCIÓN ESPECULATIVA (España, 2008), con el cuento *Escoptofobia*.

Gracias mamá... porque cuando estaba oscuro solo usted estaba ahí.

“Jean Paulin”. Juan Pablo Arenas Tabares... Quedaron tantas cosas por decir parcerero.

Al abuelo que, aunque ya tiene la memoria desvencijada y posiblemente no entienda de qué se trata, es en parte responsable de todo esto.

Carlos Fuentes, Borges, Bolaño, Ribeyro, Nabokov, Calvino, Faulkner, Sartre, Tzara, Kawabata, Baricco, Onetti, Dorothy Parker, Carver, Cortázar, Gabo (el gran gabo), Gandy (el pequeño Gandy), Daniel (el normal), Coco (aca como mosca en leche), García Márquez, Rimbaud, Poe, González, González Luna, Kapuscinski, Villoro, Madiedo, Niño, Neruda, Paz, Bioy, Sábato, Dostoievski, Pirandelo, Baudelaire, McCarthy, Parra, Lorca, Kolthes, Saramago y todos los que se me quedan por fuera: Gracias muchachos.

Índice

INTRODUCCIÓN	31
(Que de acuerdo a lógica de este trabajo debería ir al final o en el medio)	
1.Capitulo 1.	26
1.1 Hace mucho, mucho tiempo	26
1.1.1 Cuevas. Mesopotamia. Egipto. La no linealidad antes de la modernidad	26
1.1.2 El Talmud. La primera intervención sobre la diagramación del libro	31
1.2 No hace mucho tiempo	32
1.2.1 La vida y las opiniones de Tristram Shandy, caballero.	
O el primer libro no lineal	34
1.2.2 Arthur Rimbaud o el niño que hacia formas informes	41
1.2.3 Dadá. O un azar no lineal	44
1.2.4 Eugene Ionesco. O el problema de la incomunicación	45
1.2.5 El espejo mágico de J.M. Escher	49
1.3 Intermedio. Dos definiciones pertinentes	49
1.3.1 Puesta en abismo. Definiciones.	51
1.3.2 La era Neo barroca. Inestabilidad y metamorfosis. Acercamiento a la estética no lineal.	55
1.4 No linealidad en Latinoamérica	57
1.4.1 Cortázar o la metamorfosis de la Rayuela	59
	37

1.4.2	Carlos Fuentes o un cambio de piel.	61
1.4.3	Borges o el prodigioso fabricante de objetos imposibles	63
1.4.4	Trip trip trip	71
1.5	Breve historia del cine no lineal.	71
Capítulo II. Herramientas para fabricar un libro no lineal		
2.1	Contextualización	71
2.3	Orden del texto Egipto.	72
2.4	Diagramación y cajas de texto	72
2.5	Fragmentación, secuencialidad y encuentro	72
2.6	Gráficos y color	73
2.7	Variedad de géneros	73
2.7	Multidisciplinariedad... Mutimedial	73
2.9	El otro. Personalidades múltiples, personajes que se fusionan	74
2.8	Puesta en abismo historia dentro de la historia	74
2.9	Dadá y azar	75
III	La noche de los zapatos rojos	76
Conclusiones		

INTRODUCCIÓN

(Que de acuerdo a lógica de este trabajo debería ir al final o en el medio)

Las narrativas contemporáneas (en especial el cine y la literatura) han evidenciado la necesidad de romper la linealidad argumental y estructural de sus relatos. Dicha ruptura, transgresión, resistencia al nivel argumental clásico de inicio-nudo-desenlace, con una predominancia de la secuencia progresiva, ha sido sustituida por la necesidad de modificaciones temporales (juegos elípticos, flash back, flashforward, estructuras simultáneas, paralelismos narrativos, entre otras disgresiones.

Esta resistencia, esta tendencia a la experimentación estructural narrativa, donde las nociones de centro, continuidad, secuencia, linealidad, han sido sustituidas en muchos casos por una fragmentación, una inclinación a la simetría, a las posibilidades de la focalización desde diferentes puntos de vista, han sido denominadas en algunos escenarios teóricos como: narrativas no lineales.

La entrada definitiva de la *no linealidad* en los diferentes registros narrativos (incluso en los programas de televisión y por supuesto en la publicidad), poco a poco se percibe, por parte de las audiencias, de manera más natural. Incluso en el mundo editorial varios libros le han apostado, tanto en su forma de narrar como en su forma física (libro objeto), a un juego no lineal donde los lectores son retados y conducidos por un laberinto disímil y pleno de posibilidades de lectura.

Tanto las historias, como la forma de los relatos (estructura) e incluso el dispositivo físico, el medio de lectura, han asistido en muchos casos (pensemos en la novela gráfica- comic,

en la literatura infantil, en la fusión entre juegos de video y narrativa, etc.), a una instalación de las estructuras no lineales como nueva lógica narrativa, de recepción y por supuesto de pensamiento.

No obstante, estas estructuras complejas, vinculadas a las teorías de sistemas de pensamiento e incluso a la física cuántica, no son de ninguna manera algo novedoso en los medios narrativos usados, inventados, por el ser humano. Remotos vestigios gráficos y las primeras formas escriturales que evidencian la posibilidad primigenia de una forma de “narrar” el mundo en términos no lineales. Miles de años antes de los sistemas complejos computacionales, de las posibilidades mediáticas de la edición, en las cuevas más primitivas y posteriormente, en las tradiciones expresivas de pueblos antiguos, la no linealidad estaba presente. Las historias y los relatos nucleares de la cultura y las tradiciones humanas, también subyacen en medios expresivos no lineales.

El presente trabajo, diseñado con un énfasis en el aspecto comunicacional y creativo, recorre momentos claves en las narrativas, del cine y la literatura, que podrían clasificarse como no lineales, para dar cuenta de un tipo de estructura menos convencional que logra afectar los productos editoriales.

Nociones y casos de la aparición de la construcción de historias que asimilen juegos argumentales (tramas paralelas, transgresiones espacio temporales), predominancia del paralelismo, de la simultaneidad, de los múltiples focalizadores sobre el clásico narrador unidimensional (omnisciente), la heterodiegesis narrativa, la pluralidad, el final abierto, laberíntico, la atracción hacia lo rizomático (Deleuze, 2008) en vez de la línea, la

fascinación por el experimento, por el laberinto, son la guía en este viaje de encuentro de las narrativas no lineales.

Una vez reconocidas las claves de la narrativa no lineal, centrada en los casos concretos y en algunos referentes teóricos importantes, se planteó a manera de reflexión creativa y como modelo conceptual un producto que cumpla las expectativas de la no linealidad y que permita al lector del trabajo asimilar el importante concepto de la no linealidad como clave que ha impactado y modificado la comunicación y sus diferentes medios, en especial el libro, recientemente amenazado por las plataformas electrónica de lectura, que precisamente prometen la no linealidad como acceso especial al mundo digital del texto.

El presente recorrido y su consecuente propuesta creativa (más que editorial) busca poner en escena aquellas historias que no se conforman con los constructos de inicio y final, que incluso ponen en crisis las nociones de autor y ponen a prueba los sistemas de reproductibilidad y las prácticas editoriales canónicas.

El mapa narrativo que nos ofrecen los relatos no lineales parecieran más conectadas con las modernas lógicas del conocimiento y de la comprensión de esa fugaz palabra, difícil de asimilar en una línea recta, llamada *realidad*. Iniciemos entonces el recorrido, también no del todo lineal, de momentos, autores, casos concretos, donde los universos narrativos se han resistido a la línea y le han apostado al juego abismal de lo no lineal.

Capítulo 1

1.1 Lo no lineal: un concepto de partida fugaz y sincrético (fractal-palimpsesto-obra abierta)

La no linealidad, como se abordara en el presente trabajo, podría entenderse como la ruptura de las convenciones relacionadas con los conceptos de tiempo, espacio, principio y fin. Es una forma de estructura-desestructurante que apela a la interacción del lector como aquel que decide una ruta diferente de lectura y consecuentemente de interpretación.

En términos analógicos, la no linealidad se asimila a formas como el laberinto, el espejo (o juego de espejos), cajas chinas (caja que contiene otra caja, y así al infinito), el rizoma, el espiral e incluso con las formas fractales. Precisamente la forma de los fractales nos empieza a dar una clave de construcción de narrativas no lineales, veamos:

Los fractales se entienden como objetos, figuras, representaciones gráficas y digitales, que poseen una estructura básica, fragmentada o irregular, que se repite una y otra vez a diferentes escalas. Este concepto fue expuesto por Benoît Mandelbrot, en 1975. El término proviene del latín *fractus*, que significa “quebrado”, “fracturado”. Curiosamente, aunque los fractales son figuras ilusorias, artificiales, aparecen en diversas estructuras de la naturaleza como las nubes, los copos de nieve, las hojas de las plantas, etc.

Esta autorreplicación fractal, donde un mundo se autocontiene en otro mundo sucesivamente, la encontramos y reconocemos en un tipo de narrativa que se autorreferencia y se multiplica rompiendo el límite del texto convencional.



Figura 1. Fractal

La no linealidad se expresa en diversos medios y bajo diferentes formas. Se ha desarrollado intimamente con la literatura, el arte, el cine, y por supuesto con los medios gráficos publicitarios. En los últimos años, los medios electrónicos han sido un escenario ideal para las posibilidades de narrativas y medios mixtos que por medio de la hipermedia y el hipotexto se asimilan a nuestro concepto en cuestión. El ciberespacio precisamente permite una serie de cruces y miradas transversales tanto del conocimiento como de los relatos que en este circulan.

La noción de palimpsesto también se suma a las lógicas de lo no lineal; es un término que ha calado en la cultura discursiva y también en escenarios creativos, bajo la idea de que todo texto nuevo re-escribe sobre otro previo. De forma indirecta surge siempre una relación hipotextual, es decir de un texto previo: un texto b se entiende sólo en relación con su predecesor (texto a). Un lector que se acerca a un texto, de manera indirecta recupera las capas previas, los hipotextos previos, que subyacen en sus páginas. Memoria, tradición, cita

directa o indirecta, son formas de intertextualidad que crean las capas sobre las cuales se re- escribe (Escobar, 2006).

La no linealidad también se asimila a la mixtura de géneros que se suman. Lírica y narrativa, por ejemplo, se combinan en textos donde resulta difícil precisar una clasificación convencional. En este sentido, libros paradigmáticos como *Don Quijote de la Mancha*, señalan la presencia de mixturas donde se insertan diferentes géneros disímiles que se combinan en un universo de constantes cambios. La narrativa contemporánea no es ajena a la pérdida de límites y a la experimentación con lo que llamaríamos géneros fronterizos; novelas como *La vida instrucciones de uso*, de George Perec (todas en deuda con *Rayuela* de Julio Cortázar), *El Castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino (casi toda la obra de éste autor podría servir de referente de la mixtura de géneros), ponen en escena la necesidad estética de vincular expresiones que por lo general se separan radicalmente.

En relación con los códigos expresivos y los medios de registro, la no linealidad alcanza su territorio más claro, donde imagen y texto se complementan, se dinamizan en una fraternidad, donde el sentido lúdico del texto se amplifica. El mundo gráfico, ya sea dibujo o fotografía e incluso pintura, retoma formatos como la fotonovela para reivindicar la relación controversial entre texto e imagen (Aumont, 1992). El texto no lineal hace de la imagen un texto para leer y de la palabra un texto para ver, tal como ocurría en la experimentación de la escritura automática vanguardista.

De acuerdo a Umberto Eco en *Obra abierta*, toda obra de arte es "un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante", (Eco, 1979. p.34) pero que, en ciertas obras contemporáneas, tal ambigüedad (apertura) es intencionalmente buscada y positivamente valorada. El resultado es la presencia de estructuras formales determinadas por una voluntad creadora, pero que permiten un alto grado de ambigüedad y de intervención activa del receptor.

La "apertura" presenta así dos grados de desenvolvimiento: apertura de primer grado cuando: "interpretado en términos psicológicos, el placer estético se basa en los mismos mecanismo de integración y completamiento típicos de todo proceso cognoscitivo. Este tipo de actividad es esencial al goce estético de una forma (Eco, 1979, p. 174). La apertura de segundo grado se presenta cuando se enfatizan estos mecanismos y se hace consistir el goce estético "no tanto en el reconocimiento final de la forma como en el reconocimiento de aquel proceso abierto continuamente y que permite aislar siempre nuevos perfiles y nuevas posibilidades de una forma". (Eco, 1979, p. 174)

Muchos productos comunicativos y obras de arte contemporáneas expresan esta apertura de segundo grado porque consisten "no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente".(Eco, 1979, p.73).

El proyecto estético de la obra abierta genera en el lector (intérprete) "actos de libertad consciente", al colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada".(Eco, 1979, p. 74-45).
"Tenemos entonces que las obras abiertas "son obras no acabadas que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas". (Eco, 1979, p.74)

Sin embargo, todo este despliegue de modernidad, y esta apariencia de novedad, tiene un remoto origen y ha estado presente una y otra vez en disímiles escenarios artísticos, literarios, comunicativos, de ese extraño constructo no lineal que llamamos cultura. Vamos entonces a la búsqueda de la primigenia y remota no linealidad.

1.2 Definiciones pertinentes *metaficción* y *mise en abyme*

Resulta pertinente para el desarrollo del concepto de no linealidad, objeto central del presente trabajo, retomar las nociones de metaficción y puesta en abismo, las cuales nos permitirán definir unos preceptos formales y estructurales para desarrollar la propuesta final.

De acuerdo a Helena Beristáin, una de las principales teóricas de las estructuras narrativas no lineales, la metaficción y la puesta en abismo son los pilares de unión de la no-linealidad y sin ellas es difícil que ésta aparezca y se manifieste con claridad.

1.2.1 Metaficción

El término metaficción fue utilizado por primera vez por William Glass en su texto *Philosophy and the form of fiction*, para referirse a la obra del dramaturgo Luigi Pirandello *Seis personajes en búsqueda de autor*, en la cual el lector (o el público) asiste al ensayo de un grupo de teatro que es interrumpido por unos personajes que dicen ser ficticios y que, como lo anuncia el título, buscan a un autor que invente para ellos una historia para ser representada. Glass, al reconocer la complejidad de la obra de Pirandello, se interesa entonces por la evidente presencia de un juego de ficción dentro de la ficción, a lo que denomina *metaficción*.

Linda Hutcheon, en su texto *Narcissistic Narrative*, define la metaficción como “narrativa narcisista: *“ficción en torno a la ficción, o lo que es lo mismo, ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística”* (1984, p. 45)

Sin duda, la estructura más constante de la metaficción es la autoreferencialidad: un texto que se remite a sí mismo en otro texto que se remite de nuevo a sí mismo. Aunque si tuviéramos que encontrar la definición más precisa, la metaficción es, sencillamente, ficción dentro de la ficción. No se debe confundir esta definición con relato dentro del relato; metarelato, el cual, junto a la puesta en abismo, es una de las formas con las que se logra metaficción: “Es un estilo de escritura que recuerda al lector que está ante una obra de ficción y juega a problematizar la relación entre ésta y la realidad” (Gil Gonzalez, 2005, pag. 23)

La metaficción llama la atención sobre su propia naturaleza ficcional y su condición de artefacto. El juego metafictional consiste entonces en quebrar los pactos tradicionales de lectura y enrarecer la frontera entre realidad y ficción, haciendo consciente al lector de que la ficción es ficción y que se inserta en un marco que se rompe y se difumina.

Para Mark Currie (1995) uno de los mecanismos más antiguos de metaficción es el acto en el que el titiritero habla con el títere, haciendo consciente al público de que se trata de un artefacto ficcional, pero llevando el juego a extremos absolutamente envolventes.

Linda Hutcheon enumera algunos elementos importantes para lograr la metaficción en un relato :

-Elementos centrados sobre el autor: por ejemplo, una alusión directa al autor de la obra dentro de ésta (*El candor del Padre Brown*, de G.K. Chesterton), la aparición de éste en medio de sus personajes como uno más (*City of Glass* de Paul Auster) o como tal autor ("*Tlön uqbar, Orbis tertius*", cuento de Jorge Luis Borges); a partir de una reflexión sobre la autoría (*Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes).

-Elementos centrados sobre el lector: a través de una apelación directa por parte del autor o del narrador (*Gloria*, de Benito Pérez Galdós), alusiones al proceso de lectura (*Rayuela*, de Julio Cortázar), las diferentes novelas que se despliegan a partir de los diferentes lectores (*Si una noche de invierno, un viajero*, de Italo Calvino).

-Elementos centrados sobre la obra como producto finalizado: como podría ser la aparición de la obra en la obra (*El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité), o la de otras obras

emblemáticas de la tradición (como la continua referencia en la segunda parte de *El Quijote* al contenido de la primera, y a su condición de obra ya publicada).

-Elementos centrados en el mundo de los personajes: como la autoconsciencia del personaje como tal, cuyos paradigmas son el personaje de Augusto Pérez en *Niebla*, de Miguel de Unamuno, o los pirandelianos *Seis personajes en busca de autor*.

-Elementos centrados sobre el proceso de creación de la obra y sobre el aparato artístico-poético, que pueden generarse a partir de una reflexión sobre el arte (*El retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde), sobre la propia ficción (*La vida es sueño*, de Calderón de la Barca), sobre cómo la obra fue compuesta o encontrada (*La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne), sobre su faceta estética.

Currie llama la atención sobre dos tipos de metaficción, uno en el que existe reflexividad y autoconsciencia de la ficción como tal y otro en el que simplemente existe relato dentro del relato. Este último, según, Currie, incluye a cualquier obra de ficción que trate o contenga una obra de ficción en sí misma.

Un ejemplo de la primera forma de dicha se reconoce en *Niebla* de Miguel de Unamuno, novela en la cual el personaje, consiente de ser una obra de ficción, se dirige a donde Unamuno-autor para suplicarle que no lo mate, para señalarle que quiere vivir, acción contraria a la pretendida por el escritor que anticipa el final trágico de su personaje. El juego de la metaficción se da por medio de la autoreflexividad. En la película *Más extraño que la ficción* (Marc Forster, 2006), se identifica una claro homenaje a la obra de Unamuno.

Jorge Luis Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, logra ejemplificar la metaficción no autoreflexiva en la narración, ya que Menard reescribe el Quijote y aunque dice haberlo escrito mejor es, en últimas el mismo Quijote sin haberle cambiado ni una sola coma. Encontramos acá el ejemplo claro de metarelato, que es según Currie es la segunda forma de la metaficción.

Aunque esta técnica narrativa se suele emparentar con el postmodernismo, lo cierto es que existe desde antes de que se hubiera teorificado y acuñado el término. En nuestro tiempo el cine se ha aprovechado de esta técnica en películas como *The Truman Show* o *Adaptación*, en las que se utiliza la ficción dentro de la ficción.

1.2.2 Puesta en abismo.

*“El escritor escribe su libro
Para explicarse a sí mismo lo
que no se puede explicar”.*
Gabriel García Márquez.

Según Margarita Rigal, que a su vez se remite a Lucien Dällenbach, se pueden reconocer tres modalidades de puesta en abismo: del enunciado (donde hay acción paralela a la principal y que la refleja en mayor o menor exactitud y puede estar más o menos desgajada de la acción principal); de la enunciación (cuando surge en el texto un figura que reproduce la del propio autor, como el emblemático caso de la pintura *Las Meninas* de Velázquez); y, finalmente, del código, la cual surge cada vez que el autor critica su propio texto o habla por boca de un personaje famoso al que le atribuye pensamientos.

Según Helena Beristaín, el término *puesta en abismo* posee varias denominaciones: “*Duplicación interior, composición en abismo o construcción en abismo, estructura en abismo, relato enmarcado. Quizá –concluye- estructura abismada sea, en castellano, una denominación precisa*”. (2007. Pág. 15). El término posee tal nivel de complejidad que en varios idiomas, incluido el inglés, no existe traducción y se emplea la denominación francesa *mise en abyme*. Sin embargo, todas las denominaciones que menciona Beristaín van hacia el mismo lado y definen prácticamente lo mismo.

El término se puede entender con más facilidad si vamos a los orígenes del concepto. En literatura, *puesta en abismo*, se refiere a la figura retórica que consiste en superponer una narración dentro de otra, es similar a lo que ocurre con las populares *matrioskas*¹. Esto ubica a la *puesta en abismo* dentro de la metaficción, pues es una de las formas de metarelato. Lo que diferencia a la *puesta en abismo* de la metaficción es que en ésta el metarelato es sobre el mismo relato. El reflejo es sobre la obra en sí misma.

El primero en utilizar la expresión *mise en abyme* fue el premio Nobel francés André Gide, en 1893, no obstante, esta rara técnica de representación ha sido utilizada desde la antigüedad. En palabras de Gide la *puesta en abismo* consiste en recrear, en el ámbito de

¹ La **matrioska** o **muñeca rusa** (ruso: Матрёшка /мат'риошка/) son unas muñecas tradicionales rusas creadas en 1890, cuya originalidad consiste en que se encuentran huecas por dentro, de tal manera que en su interior albergan una nueva muñeca, y ésta a su vez a otra, y ésta a su vez otra, en un número variable que puede ir desde cinco hasta el número que se desee, aunque es raro que pasen de veinte. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Matrioska>)

los personajes, el tema general de la obra, tal y como en la heráldica, en un escudo se encuentra dibujado el escudo mismo.

Para entender mejor el termino, es pertinente referenciar la pintura el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434) del pintor flamenco Jan van Eyck en el que encontramos un claro ejemplo de *mise en abyme* ya que en el espejo de fondo aparece recreada la obra misma.



Figura 2. *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434)

La puesta en abismo que logra la obra de Jan van Eyck traduce lo que para Margarita Rigal es la estructura abismada en primer grado. Ya que, al estar ubicado el espejo a espaldas de los personajes, la obra se refleja a sí misma una sola vez. La puesta en abismo de segundo grado, según Rigal, se da cuando la obra se refleja a sí misma y ésta a su vez se vuelve a reflejar y ésta a su vez etc... Para explicar el concepto, Rigal utiliza el término *efecto droste*². La manera más sencilla de explicar la puesta en abismo en segundo grado es poner un espejo frente a otro espejo, el reflejo se va a reproducir eternamente. De esta manera, si en el retrato de Eyck, viéramos que en el espejo del fondo se está reflejando otro espejo, la puesta en abismo sería de segundo grado.

Margarita Rigal explica que en *Las meninas*, hay puesta en abismo de segundo grado aunque esta no sea explícita:

“No hay un reflejo que refleje el reflejo, más sin embargo dentro del cuadro, Velázquez pinta el cuadro y la escena que pinta es la de él mismo pintando. Representando el hecho imposible de que Velázquez esta frente a Velázquez pintando. Dibujando un espejo invisible” (Rigal, 2009, Pag. 65)

Al respecto, Magda Días afirma:

“La puesta en abismo nos entrega un camino laberíntico con varias puertas en sus costados, a veces podemos hallar una salida, pero en cualquier caso dicha salida nos llevará a el mismo camino con puertas en los costados o a uno idéntico a este.

² Una imagen que exhibe el efecto Droste incluye dentro de ella una versión de menor tamaño de sí misma, la que a su vez incluye en un lugar similar una versión aún más pequeña de sí misma, y así sucesivamente. (http://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_Droste)

Así que tenemos que continuar la lectura y seguir buscando hasta salir a la luz. La raíz común de todas las puestas en abismo es la noción de reflectividad, esto es, que el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo por similitud, semejanza o contraste” (2001, p. 43)

De la misma manera que la teoría del *tempano de hielo* de Hemingway, la puesta en abismo rompe la estructura, fabricando por debajo de la estructura visible una estructura que solo el escritor conoce, pero que, de alguna manera, el lector sospecha. En ocasiones, los narradores más despiadados, dejan al lector en la cima de la intriga y finalizan el cuento sin revelar nada.

La historia dentro de la historia, el metarelato es parte fundamental de la puesta en abismo;

“Si el espectador está sometido constantemente al meta-relato corre el riesgo de comenzar a dudar sobre cuál es el relato principal; de esta manera el artista pone a oscilar al espectador entre el mundo real y el fantástico, aunque dentro de la obra los dos sean fantásticos y se estén reflejando el uno al otro constantemente” (2007, p.66)

El argentino Julio Cortázar fue uno de los escritores que mejor dominó esta estructura con una clara intención de juego y participación activa del lector. Vargas Llosa afirmó en el prólogo de los *Cuentos completos* de Julio Cortázar:

“En los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo asechan a la

vuelta de la página menos pensada”. (Vargas Llosa, prologo de *Cuentos completo de Julio Cortázar*, 2001, p.6)

Este tipo de técnica narrativa ha sido constantemente utilizada cuando de no linealidad se trata: desde Sterne, pasando por Borges, hasta el cineasta danés Christopher Boe, han utilizado la metaficción, el metarelato y la puesta en abismo en pro de la no linealidad de sus narraciones.

Capítulo 2

Zafarí accidental o una breve mirada a la historia y de las estructuras narrativas no-lineales.

2.1 Cuevas. Mesopotamia. Egipto. La no linealidad mucho antes de la modernidad

Nadie sabrá nunca que fue lo que impulsó al hombre a registrar el mundo en las cuevas de Altamira. El primer soporte sobre el que el hombre registró acontecimientos, fueron las paredes de la mítica cueva española. Aunque hay descubrimientos de cuevas con pinturas similares, ninguna iguala en realismo a las pinturas rupestres de Altamira. Los hombres del paleolítico, se aprovecharon allí de las texturas y volúmenes de la roca natural para darle realismo y volumen a sus dibujos. Los expertos tienen infinidad de hipótesis apropiadas del bestiario prehistórico que reposa en Santillana del Mar (Cantabria) y que especulan data del año 12.000 o 15.000 a.c.

Algunas fuentes afirman que se trataba de la representación de la disputa entre dos clanes, uno representado por el bisonte y otro por la cierva; también se cree que podría tratarse de ritos de fertilidad o ceremonias para propiciar la caza. Claramente, nunca descriptaremos el misterio alrededor de Altamira. Lo cierto es que en su bóveda, descansan una serie de animales, en su mayoría bisontes puestos de manera casi aleatoria y que parecen no tener conexión entre sí. Desde que la hija de Marcelino Sanz de Sautuola descubrió las pinturas en 1879, la cueva ha despertado el interés del todo el mundo. Benito Madariaga de la Campa cuenta en su libro, *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira* (2000, p. 57) que luego de una breve visita, el pintor español Pablo Picasso exclamó: "*Después de Altamira, todo parece decadente*".

Si bien las pinturas de Altamira no parecen tener intención narrativa (o exclusivamente narrativa), sobresale su técnica pictórica impecable. Por el contrario, en las cuevas de Lascaux, ubicadas en el valle del Vezere, en el suroeste de Francia hay una escena que parece albergar una intención narrativa. Los expertos la han llamado *La escena del pozo*, y en esta se distingue la lucha mortal entre un humano con cara de pájaro y un bisonte herido. De acuerdo a Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte* (Hauser, 2004), las cuevas de Altamira y Lascaux son posiblemente el referente más antiguo de escritura. La prueba de que, por alguna razón, hace millones de años los hombres comenzaron a representar, expresar, encausar figurativamente su mundo.

Según Ernst Posner, las formas expresivas, previas a las escriturales, desde sus remotos orígenes, no dependen exclusivamente de una continuidad lógica e implican una configuración que apela a otro tipo de lógicas (que llamaremos desde ahora: *no lineales*) tanto de expresión como de recepción : “*La linealidad como la conocemos es un invento demasiado reciente*” (1972, p. 67), de tal manera que dichas lógicas de lo no lineal deberíamos rastrearlas en otros lugares. Posner agrega que la producción escrita sobre arcilla supera a la escrita sobre pergamino y otros soportes. Partiendo de ahí, y aunque no entendamos en un completo sentido la estructura narrativa de Altamira y Lascaux, resulta pertinente relacionarlas con las estructuras narrativas no lineales, teniendo en cuenta su nivel de aleatoriedad, y la manera azarosa en la que están ubicados los elementos.

La profesora Carmen Gil cita a Bárbara Davison y arroja un dato importante sobre las formas expresivas que se resisten a la linealidad: *“Según Bárbara Davison, la transmisión de ideas entre humanos comenzó con objetos decorados previos a la existencia de cualquier alfabeto codificado, ejemplifica su teoría con un pasaje de Heródoto en el que Darío, rey de Persia, recibe regalos por parte del gobernante de los Escitas, estos presentes acomodados de cierta forma transmitirían un mensaje, reorganizados en otra forma comunicarían uno completamente diferente”* (2002, p. 13) ...

En otro apartado refuerza la idea de las expresiones simbólicas más cercanas a expresiones fragmentadas:

“Habían representaciones de un pájaro, un ratón, una rana y siete flechas. Los objetos fueron interpretados simultáneamente cómo un mensaje de rendición o de desafío. La interpretación dependía de la posición de los objetos así como del énfasis que se hiciera sobre cada uno de ellos. Albertine Gaur, describe estas interpretaciones como rendición; comparando el ratón con los Escitas, la rana con sus caballos y las flechas con sus armas que estaban a punto de entregar o como un mensaje de desafío; los persas serían asesinados por las flechas si no volaban como pájaros, se escondían como ratones o saltaban al agua como ranas” (Davison)
Citada por Gil (2002).

Este dato es importante para comprender la no linealidad. Antes de que los seres humanos descubriéramos el lenguaje escrito, la comunicación ya tenía elementos no lineales en relación con la sintaxis de los elementos simbólicos. Con una simple redistribución de objetos, el mensaje podía resultar ser distinto para el receptor; lo cual convertía este tipo de

primigenia narrativa en una suerte de comunicación interactiva³: el lector decidía el orden en el cual acomodar los elementos “narrativos”, secuenciales, y esa decisión variaba el resultado descriptivo e incluso argumental del mensaje original. Resulta impresionante que tal aleatoriedad sintáctica se diera hace miles de años, mucho antes de que internet y los nuevos medios acuñaran términos como interactividad e hipervínculo.

El primer sistema de escritura de la historia lo inventan los sumerios en Mesopotamia; en un comienzo fue un sistema fabricado para llevar cuentas económicas. Gracias a este, podemos saber el número de sacerdotes que había en el templo de Lagash (Arrieta. 2010). Los pictogramas Sumerios eran registrados sobre tablas de barro y poco a poco irían transformándose hasta convertirse en la representación de un sonido; por ejemplo: el pictograma de un hombre junto al de un pan representaba la palabra “comer”.

De la evolución de este lenguaje mercantil, nace la primera obra narrativa de la historia; El poema de *Gilgamesh*, texto que según el investigador griego Ioannis Kordatos, tiene influencia directa sobre la *Odisea* de Homero. El texto descansa en doce tablillas de barro y es el fruto de una época con estructuras narrativas totalmente distintas a las nuestras. Prueba de ello es que se trata de un texto inclasificable; en ocasiones parece un texto religioso o mítico, en otras una novela heroica, puede parecer también un libro de poemas, y teniendo en cuenta que hay teóricos que aseguran que Gilgamesh pudo ser un rey

³ Sheizaf Rafaeli ha definido a la interactividad como "*una expresión extensiva que en una serie de intercambios comunicacionales implica que el último mensaje se relaciona con mensajes anteriores a su vez relativos a otros previos*"

sumerio, quedaría abierta la posibilidad de encasillarlo en una biografía con tintes de “realismo mágico”.

La *no linealidad* en el poema de *Gilgamesh* radica precisamente en la ausencia de un género definido, de límite entre lo narrativo, lo lírico, lo dramático, y por supuesto de un único nivel argumental. Esta ausencia la entendemos hoy cuando los géneros narrativos son específicos y hasta han intentado encasillarse en extensión y reglas formales. El poema de *Gilgamesh* podría enseñarle a nuestra época la total ausencia de género, o la combinación de éstos, su mixtura y su composición múltiple. Es así como las narraciones que oscilan entre la novela, el cuento, el mito y la biografía, que relajan, por decirlo de alguna manera, el poder del narrador (de la voz narrativa), están en deuda con el Gilgamesh.

Pero resulta aun más impresionante el descubrimiento del arqueólogo italiano Luigi Pernier en 1908; hallazgo que fue bautizado el *Phaistos* o *Disco de Festo* 1500 a.c. Este artefacto encontrado en la isla de Creta, parece indescifrable. El lugar exacto de fabricación y su utilidad, es un total misterio para la arqueología. Se cree que las imágenes fueron hechas sobre arcilla blanda mediante presión de sellos, lo cual sería un sistema similar a la imprenta, pero que la anticiparía en miles de años. Las imágenes del *Phaistos* corren espiraladas hacia el centro. El disco está impreso por ambos lados, pero las imágenes parecen estar dispuestas con una absurda aleatoriedad, no parecen tener relación entre sí, y resultan tan inquietantes y sugestivas para las formas expresivas literarias contemporáneas, que el dramaturgo Eugene Ionesco lo consideró el referente más antiguo del teatro del absurdo. El hecho de que algunos pictogramas no parezcan relacionados con los de la

época, ha hecho creer a los investigadores que su origen no es cretense, posiblemente un regalo del pueblo cicládico. El *Phaistos*, seguirá siendo un misterio, pero por su estructura y singular rareza cabe como antecedente de no linealidad. El intercambio cultural, que en términos de narrativas y relatos se recupera en el concepto greimasiano de intertextualidad (Bal, 1990), señala también que las narrativas, al conectarse más allá de límites geográficos-culturales, son una “espiral” que se resiste a la comprensión lineal.

Para los egipcios, la escritura era un regalo divino. Jeroglífico quiere decir “escritura de los dioses” (del griego hieros=divino y gluphein=marcar). La escritura egipcia se componía de tres tipos diferentes de elementos: pictogramas (dibujos que representaban objetos y que al ser combinados representaban ideas), fonogramas (formas utilizadas para representar sonidos) y determinantes (signos utilizados para indicar la categoría del ser o los objetos sobre los que se escribía), (Arrieta, 2010)

La lectura de los textos egipcios podía hacerse de diferentes maneras, con varios sentidos. Para ubicar al lector, los egipcios colocaban dibujos con cabezas mirando hacia el lado en el que se debía leer el texto. La estructura formal del texto cambiaba completamente si se leía contraria a la instrucción del escritor.

De los textos egipcios, quizás el más importante fue *El libro de los muertos*, que data del siglo XIII a.C. Además de escribir sobre las paredes de las tumbas reales, los egipcios encontraron un soporte avanzado para la época: el papiro. De este soporte nacen los conocidos “palimpsestos”, fenómeno que siglos después volverá a repetirse, pero esta vez en los pergaminos del oscurantismo católico. Los palimpsestos nacieron cuando los

egipcios comenzaron a borrar algunos papiros para reutilizar, sin percatarse, de que esta tinta con el tiempo podía recuperarse, el nuevo texto, con el paso de los años degradaría su pigmento igualando el del texto antiguo. De esta manera sobre un mismo papiro se superponían los dos textos y terminaban conformando uno nuevo, informe, y no lineal.

2.2 El Talmud. La primera intervención sobre la diagramación del libro.

El *Talmud* está integrado por sesenta y tres volúmenes. Este libro, creado alrededor del año 500 d.C., buscaba preservar las leyes y costumbres judías. Es un libro que preserva las discusiones de rabinos y estudiosos, de una manera integral y en ocasiones contradictoria.

La diagramación del Talmud se adelanta a nuestra época. Consta de una caja de texto principal que se encuentra rodeada de diversas cajas de distintos tamaños, en las que se encuentran los diferentes puntos de vista de los rabinos; casi siempre apropiado del texto que descansa en la caja principal. Las cajas menores tienen distintas tipografías, y además de hablar del texto principal también se encargan de temas costumbristas, como la alimentación y las reglas de comportamiento social. Carmen Gil (2002) asegura que las características del Talmud lo convierten en el primer *hiperlibro* de la historia, ya que hay diferentes maneras de leerlo y a su vez se va convirtiendo en una estructura infinita:

“Para Christopher Keep, Tim McLaughlin y Robin Parmar, editores del Laberinto electrónico, es importante aclarar la diferencia entre hiperlibro e hipertexto, el primero alude a cualquier obra literaria que presente alteraciones en su estructura física o conceptual que cambien la noción

básica de libro como estructura lineal, el segundo se refiere más exactamente a las nuevas tecnologías y sus posibilidades” (Carmen Gil.

Pag 17)

Es importante la clasificación del Talmud, por parte de Gil, como el primer *hiperlibro* de la historia. Posiblemente el aporte más grande del Talmud en pro de este trabajo es su estructura física. En una época en la que poco se ha experimentado en la diagramación del libro, en la que experimentos formales como *El último round* o *La vuelta al día en ochenta mundos*, ambos del argentino Julio Cortázar, han sido como gotas de agua en el desierto, resulta importante que el Talmud nos enseñe un poco de dinámica en los aspectos formales.

Las cajas menores del Talmud constantemente están alimentando el texto principal, y al mismo tiempo van logrando una experiencia de lectura más dinámica. Dichas cajas no tienen un orden específico de lectura, esto hace que sea el lector el que tome la decisión de lectura.

Además, la variedad de temas que ocupan las cajas menores hacen del Talmud un *metalibro*⁴, si se recopilan las opiniones de este u otro rabino, o únicamente los comentarios sobre comportamiento o sobre hábitos alimenticios, tendríamos como resultado libros independientes que podrían editarse de manera individual, libros que en este caso ocupan espacio dentro de un libro más grande e importante.

⁴ En “*Metalibros: La construcción colectiva de un recurso complementario y alternativo a los libros de texto tradicionales basado en el uso de Internet*” Juan Miguel Campanario define el metalibro: “*Un metalibro es una construcción colectiva de un texto o conjunto de textos sobre otro texto*” aunque otros teóricos reducen la definición a: “un libro dentro de otro libro”

En nuestro siglo son pocos los escritores que han intentado *metalibros*, y los que lo han hecho no siempre han jugado con los elementos de diagramación y diseño para lograr objetos como el Talmud.

2.3 *La vida y las opiniones de Tristram Shandy, caballero, o el primer libro oficialmente no lineal*

El caso de Laurence Sterne y su propuesta ficcional se instala en lo inverosímil. Que un escritor en el año 1760 —cuando las novelas nada tenían que ver directamente con la no linealidad y cuando ya se habían instalado estructuras de narrativas muy rígidas—, haya logrado tal nivel de disparate en la narrativa de su libro resulta increíble. No por nada, Nietzsche dijo alguna vez a propósito de Sterne: "*el escritor más libre de todos los tiempos, y el gran maestro del equívoco... éste es su propósito, tener y no tener razón a la vez, mezclar la profundidad y la bufonería... Hay que rendirse a su fantasía benévola, siempre benévola*".

Posiblemente el devaneo del autor de *Viaje sentimental*, se deba a que la mitad de su vida lidió con la esquizofrenia de su esposa. Sterne fue un escritor que comenzó a escribir a los 46 años, cuando la madurez ya había ocupado su cuerpo. Su propuesta es una anticipación violenta y divertida a todas las vanguardias literarias del siglo XX. Anticipa el monólogo interior, la anticipación, la analepsis, la prolepsis y tantas otras técnicas que solo serán retomadas siglo y medio después.

En *La vida y las opiniones de Tristram Shandy, caballero*, Sterne cuenta, en efecto, la vida de Tristan Shandy, héroe que no es héroe. Para esto se vale de infinidad de recursos narrativos, elementos de diagramación, reflexiones y rupturas en la línea narrativa.

De acuerdo con Carmen Gil (2002), posiblemente el elemento más innovador del trabajo de Sterne es *la página negra*, elemento que pone inmediatamente después del epitafio de Yorick, personaje llamado así como homenaje al Yorick de *Hamlet* (referencia que agrega un nivel más de complejidad al relato en cuestión). La página negra es un elemento en la diagramación que agrega al libro total un elemento narrativo único; aquí es el lector quien interpreta lo que quiere decir el autor. El dispositivo narrativo propone un código transgresor y el lector decide qué entender o cómo interpretar la “escena” que se le presenta. Este tipo de códigos aumenta el nivel de lectura a tal punto que cada lector podrá interpretar lo que le venga en gana. Más adelante, Shandy invita al lector poco instruido a votar su novela lejos, y afirma que ese tipo de lector es incapaz de entender su “página negra”.

Sterne no solamente deja en libertad de interpretación dicha página, sino que, además, subestima a los lectores y da por hecho que no entenderán los misterios que se encuentran agazapados debajo de la tinta negra que ocupa la página.

Pero la libertad de Sterne con este libro llega a tal descaro que incluye gráficos con líneas incongruentes donde describe el recorrido por sus capítulos y cuenta al lector sus desvíos e “informidades”. También incluye gráficos que señalan pasajes que él considera

importantes. Este tipo de dinámicas arrojan pistas que, si el lector sigue, pueden llevarlo a perderse o a entender aun más la trama del libro.

De acuerdo al prólogo y a las notas de Javier Marías, en la edición de Círculo de lectores, las locuras del personaje llegan a tal punto que Shandy se pregunta si un niño puede ser bautizado desde el vientre por medio de una inyección. El desparpajo y la libertad de Sterne como narrador, lo convierten en el referente más grande en cuanto a no linealidad. Aun hoy, muchos escritores que trabajan bajo esta técnica narrativa no han podido superar la genialidad que Sterne logró con *La vida y las opiniones de Tristram Shandy, caballero*. Sterne se anticipó a todo lo que vendría siglo y medio después. No sabemos cómo ni cuándo se le ocurrió a Sterne lanzarse a esa inmensa broma que es esta novela, porque no es bastante que lo justificara luego diciendo que estaba harto de utilizar su inteligencia para otros. Su complejidad argumental es un pretexto para hilvanar las digresiones y divagaciones del autor, con los más variados recursos de técnica y estilo, casi siempre en frases dejadas a medias y con juegos en el tiempo atrás y adelante.

2.4 Arthur Rimbaud o el niño que hacía formas informes

No es un secreto que Arthur Rimbaud influyó fuertemente la literatura del siglo XX, concretamente a la poesía. Tampoco es un secreto que nuestro siglo mitificó su figura, ni lo es que su espectacular videncia y genialidad con el lenguaje lo convirtieron en uno de los poetas más afamados de la historia. El niño genio continuó golpeando sus campanas desde su infierno y nuestro siglo sigue dándole las gracias. Ya lo señaló Helena Beristáin:

“Rimbaud se adelantó a todas las formas de escritura posteriores. El vidente no veía el futuro... su escritura era el futuro” (2007, p. 120)

Para la doctora Beristáin, la videncia Rimbaud consistía en la genialidad de su literatura; el joven poeta era consciente de su ingenio y por eso se autodenominaba “profeta”. Su profecía fue romper la linealidad del lenguaje, romper las formas comunes de la poesía, ser de los primeros en aventurarse en lo que podríamos bautizar como “formas informes”. A propósito de las “formas informes” hay que decir que no es un término que se haya inventado Helena Beristáin. Muchos años atrás, Omar Calabrese, lo utilizó en su libro *La era Neo barroca*, para describir el gusto de nuestra época en ese deslumbrante capítulo titulado *Inestabilidad y metamorfosis*.

Elena Beristáin reconoce a Rimbaud y su obra, como uno de los primeros referentes en cuanto a la transgresión formal:

“El lector queda absorto al toparse con las letras de Arthur Rimbaud... Cuando lo retomé para estudiarlo desde la perspectiva de las nuevas formas literarias, descubrí que cumplía todos los requisitos para estar dentro de la literatura actual. No tiene nada que envidiarle a Cortázar o a Alessandro Baricco (...) Las líneas de tensión, el relato interno, la duplicación interior, la composición en abismo, las narraciones en primer y segundo grado... todos, todos los elementos que he estudiado durante años los encontré en sus libros... No cabía duda; estaba ante el que junto a Stéphan Mallarmé y Laurence Sterne sería el

mayor referente apropiado de mi teoría de producción estética”

(Beristáin, 2007, p. 125)

Algunos de los factores que la doctora Beristáin considera indispensables para la producción narrativa del siglo pasado, donde Rimbaud es una figura central, son:

- Duplicación interior
- Relato interno
- Composición en abismo
- Estructura en abismo
- Metatextos
- Formas informes

Si miramos con detenimiento la poesía de Rimbaud, encontraremos que algunos de estos elementos se asoman cada tantas líneas. Tomemos por ejemplo *El barco ebrio*. En este poema, el barco es el narrador y es el poeta: ya de entrada hay “duplicación interior” (un narrador que es más de un elemento y cumple funciones duales dentro del relato) y ante lo extraño que resulta un barco poeta, también hay composición en abismo. La constante mención de elementos míticos en la poesía Rimbaudiana, hace que aparezcan metatextos: animales míticos (el Leviatán, los Behemots, etc.), la mención dual de Las Marías (estrellas, o las tres Marías de la Biblia). Este tipo de menciones generan varios niveles de lectura, elementos estructurales reiterativos en la literatura del siglo XX. Todos estos elementos viniendo de un solo poema, podrían servir ya, como argumento sólido para

calificar la literatura de Rimbaud, como una anticipación a las técnicas narrativas que le precedieron.

Esta dualidad del barco-poeta, entraría fácilmente también dentro de la “inestabilidad y metamorfosis” teorizada por Omar Calabrese. El barco-poeta es inestable y metamorfosea de poeta a barco, de barco a observador y viceversa. Esto se reconoce en versos con estructuras como: *¡He chocado, creedme, con Floridas de fábula, donde ojos de pantera con piel de hombre desposan las flores!* (Rimbaud, 1871).

Si bien, la metáfora normal ya guarda en sí cierto elemento de inestabilidad y metamorfosis, aquí no se trata solo de eso: se trata de mirar las formas que describe el barco-poeta: “*ojos de pantera con piel de hombre*” es una imagen inestable, cambiante e imposible. Entonces, encontramos que el barco-poeta es inestable, pero lo que ve y describe también está dotado de inestabilidad y metamorfosis. Se genera así un relato de duplicación interior que relata “composiciones abismales”: mundos que se multiplican y se relativizan, como en la clásica relación abismal del escudo dentro del escudo o el espejo frente al espejo ya analizados previamente.

En el poema “*Primera Velada*” Rimbaud nos sorprende con este verso:

—*Vi cómo, color de cera,*

Un rayo con luz de fronda

Revolaba por su risa

Y su pecho —en la flor, mosca. (1870)

Es un verso limpio y luminoso, todas las imágenes están llenas de color hasta que el lector desemboca en la última palabra: Mosca. Cuando cualquier otro hubiera posado una mariposa sobre la flor, para lograr un verso luminoso y colorido, Rimbaud corta y sorprende con la mosca. Esta sorpresa contundente y certera, que además nutre de estilo al poema, sería susceptible de calificarla como “un punto de giro” (otro de los elementos narrativos que Beristáin considera esenciales en la no linealidad)

En el poema “*Ofelia*” la voz poética describe al mítico personaje Shakesperiano, flotando muerta sobre el río negro. El poema termina con estos versos.

Cielo, Amor, Libertad: ¡qué sueño, oh pobre Loca!

Te fundías en él, como nieve en el fuego;

tus visiones, enormes, ahogaban tu palabra.

—Y el terrible Infinito espantó tu ojo azul.

III

Y el poeta nos dice que en la noche estrellada,

vienes a recoger las flores que cortaste,

y que ha visto en el agua, recostada en sus velos,

a la cándida Ofelia flotar, como un gran lis” (Rimbaud, 1970)

Las visiones de Ofelia ahogaban su palabra, así que Ofelia es vidente, igual que Rimbaud, (duplicación interna y doble relato) pero además de esto el narrador (que uno consideraba poeta hasta el momento final) aclara que *el poeta* (una tercera persona que no es el

narrador) *nos dice que en la noche estrellada... etc.* Entonces el lector no sabe si el narrador narró lo que le contó el poeta, o si el narrador es el poeta, o si el personaje Ofelia es una representación de Rimbaud.

La destrucción de la métrica, la opción del llamado verso libre (compartida previamente por poetas como Baudelaire y posteriormente con Mallarmé), ubican la obra de Rimbaud en una encrucijada que señala el camino de la no linealidad, tanto del pensamiento poético como de las formas expresivas de la escritura.

Hay que insistir en que estamos ante textos informes, que escapan a la clasificación; su estructura no permite saber si realmente se trata de poesía, de relato, o de una profecía. Esta falta de forma clara, hace que Rimbaud, sea aun más importante para las estructuras no lineales teniendo en cuenta que para lograr no linealidad, a nivel del lenguaje, hay que pensar precisen informalidad. Al escritor que comienza a escribir con la concepción clara de que está llevando a cabo un cuento, posiblemente le sea difícil lograr no linealidad porque ya se ha encasillando dentro de unos cánones previos de tensión dramática aristotélica, típica de la narratología: inicio, nudo desenlace, persecución de un momento de catarsis, peripecias ubicadas estratégicamente, etc. (Bal, 1990). El modelo actancial tradicional del héroe en busca de un objeto de valor se subvierte en un juego donde el lenguaje es auto figuración (Bal, 1990).

Rimbaud nos enseña una total libertad dentro de la voz poética, libertad que es le llmado a nutrir los productos no lineales, una total libertad que puede ser aplicada a cualquier género, y que tiende a borrar la clasificación del texto, generando una apertura donde la

recepción se hace más activa, tal como lo señala Wolfgang Iser en *El acto de leer: teoría del efecto estético*, donde el lector debe reconocer unas nuevas reglas de combinación. Nace así el lector desinstalado, retado en esquema de complacencia y pasividad mental.

Rimbaud libera entonces el lenguaje y genera un esquema de duplicidad donde el famoso “Yo es otro” se refleja también en la manera de ser de los textos.

2.5 Dadá o un azar no lineal

Que la palabra Dadá fue tomada al azar de un diccionario, que la acuñó Ball, al bautizar así la revista artística que fundaron, que fueron los camareros del *Café de la Terrasse*, porque lo único que le entendían a Tzara y Janco era Da-Dá, que en su lengua nativa significa si-si; que en Francés significa caballo de juguete y que los negros Kru del África, llaman Dadá a la cola de una vaca sagrada, etc., etc., etc.. A estas alturas poco importa el nacimiento y significado de la condenada palabreja, el Dadá fue simplemente un punto de giro en la historia del arte universal en todas sus expresiones. Resulta consecuente la pequeña riña que se armó entre los dadaístas para adjudicarse la palabra Dadá, pues el mismo dadaísmo se convirtió en sinónimo de polémica. “*El Dadá incitaba al malentendido, e inclusive lo provocaba*” (Richter, 1965 p. 9).

¿A quién pertenece el término? poco importa, pues a la vez en Nueva York se gestaba un movimiento idéntico; lo relevante aquí es el nacimiento de una corriente artística que, además, se convertiría en una forma de vida y en toda una nueva manera estética y plástica de percibir el mundo.

Pero el malentendido y la polémica no fueron elementos gratuitos, era una forma de encender la cólera social, para que los burgueses terminaran mirándose al espejo: *“Nuestras provocaciones, manifestaciones y desafíos no fueron más que un medio encaminado a suscitar la cólera de los pequeño burgueses, a fin de que esa cólera los condujera a una avergonzada revelación de sí mismos”* (Richter, 1965, p. 9)

Richter, afirma que aunque antes hubo movimientos similares y personajes que guardaban espíritu dadaísta, el Dadá nació en Zúrich, en el Cabaret Voltaire, a principios de 1916. Para que se diera semejante movimiento, tuvieron que combinarse personalidades opuestas y maravillosas. Como bien lo apuntaba el crítico de arte, Jorge Villacorta en su libro *Un arte sin alas*:

“El expresionismo alemán, el futurismo italiano, el cubismo francés y un nutrido grupo de corrientes que arribaron a Zúrich le dieron vida al Dadá. Si hubiera faltado tan solo una de ellas, el dadaísmo no hubiera sido lo que fue”. (Villacorta, 1984, p. 49)

Si bien para Villacorta no fueron solamente los hombres sino su experiencia artística las que le dieron forma al Dadá, lo cierto es que fue una corriente con hambre de anti-arte, en la que el azar y la burla eran más importantes que la estética y la técnica.

Si le echamos un vistazo al Dadá, nos daremos cuenta de que uno de sus métodos de composición está basado en la inestabilidad y el azar, que bien teorizan Beristáin y Calabrese (Calabrese, 1989). Ejemplo de ello son los poemas colectivos en los que dos o tres poetas declamaban al tiempo y el espectador no sabía nunca que esperar; estos poemas

sufrían constantes metamorfosis y cambios drásticos. Al no depender de un solo autor el azar y la improvisación comenzaban a jugar un papel importante; el disparate o la subida de tono de alguno de los autores podía cambiar radicalmente la voz poética del otro.

En general, el Dadá era sumamente inestable, no lineal. El espectador placido en su silla no sabía que a la vuelta del minuto menos esperado, iba a ser sorprendido por alguna macabra y exquisita trampa.

Uno de los puntos importantes del Dadá, para Richter, es la risa. En ocasiones los artistas se burlaban hasta de sí mismos cuando no había de quien burlarse. Para los dadaístas la risa y la burla, eran elementos provocadores para lograr efectos en el espectador o simplemente, para mostrar su irreverencia, rebeldía y falta de respeto:

“Tampoco negábamos a los colegas ya “consagrados” la dudosa gloria de convertirse en el blanco de nuestras burlas (...) Pero con mucha frecuencia se presentaba la ocasión –cuando no la buscábamos– de burlarnos de alguien, a fin de demostrar tanto a los demás como a nosotros mismos nuestra total falta de respeto ante la edad, la celebridad y el renombre” (Richter, p. 26)

“Azar se convirtió en nuestro símbolo distintivo”, afirma Richter en su texto. Este azar se demuestra en la manifestación más grande de no linealidad que arrojó dadá. Tristan Tzara escribía poemas recortando palabras de los periódicos y luego sacándolas al azar y

pegándolas para conformar el poema. El resultado era disparatado y por algún azar del destino terminaba diciendo cosas hermosas e importantes.

Richter confiesa que escuchaba el sonido de las ramas de los árboles y afirmaba que esa era la sinfonía que buscaba. Estaban intentado dejar al arte fluir solo, un arte puro que se alejara de la mano humana y que por ende fracturara totalmente las estructuras narrativas. Una enseñanza para los escritores de nuestro siglo, que intentan tener el total control sobre toda su obra. Si lo que se busca es quebrar las narrativas habituales, Tzara nos enseña que el azar total puede ser un buen camino.

Siguiendo a Carmen Gil (2002), los métodos de creación de Dadá fueron muy diversos; utilizaron la escritura automática, se inspiraron en el ritmo de la música, en el teatro, etc.; no obstante Dadá no se puede separar del todo del surrealismo, sobre todo por su conjuntacreción de lo que en la historia del arte se vendría a conocerse como: “cadáver exquisito”. Este concepto creativo es esencial para el establecimiento de las no-reglas de la escritura que se resiste a la linealidad. El método que utilizaba Tristan Tzara para escribir sus poemas era muy simple:

Para hacer un poema dadaísta,

- Tome el periódico
- Escoja un artículo tan largo como fuere a ser su poema
- Recorte el artículo
- Recorte cada palabra que conforma el artículo y póngalas todas en una bolsa

- Saque los recortes y acomódelos en el orden en el que salieron de la bolsa
- Copie

El juego se llamó así, debido a la primera frase que se generó por medio de este método, ella fue: “El cadáver exquisito beberá el vino nuevo”.

Aunque el surrealismo se asocia generalmente con el mundo de los sueños, también exploró temas como el inconsciente y se manifestó plásticamente a través de montajes y yuxtaposiciones que buscaban trascender el orden de lo lógico para revelar profundos niveles de pensamiento y significado, lo que en una forma escritural equivale sin duda a una resistencia a las estructuras y esquemas jerárquicos de causa y efecto o de secuencialidad. **Montaje y yuxtaposición** son dos elementos definitivos en la definición de una expresión no lineal, dispuesta para contradecir los principios lógicos de continuidad, secuencia, causalidad, argumento plano, etc. Incluso son conceptos que implican elementos plásticos que aplican para el diseño no lineal de diferentes expresiones artísticas; elementos esenciales para el desarrollo del presente trabajo.

2.6 Eugene Ionesco o el problema de la incomunicación y el aporte de Bertolt Brecht (distanciamiento)

La cantante calva fue la primera obra del dramaturgo rumano, Eugene Ionesco. Tras su estreno en 1950, desató un torrente de críticas que la calificaban de innovadora, inteligente, subversiva y novedosa. Ionesco hace una ruptura en el teatro de la época, partiendo del

problema de la incomunicación. En una entrevista el mítico autor de *Jacobo o la sumisión*, afirmaba que el punto de partida era una obra donde los personajes no se comunicaran y, aun así, se lograra tensión dramática.

La cantante calva y *dadá*, se encuentran en un punto común, las dos ridiculizan a la clase burguesa. *La cantante calva* utiliza diálogos que en ocasiones parecen aleatorios e imposibles.

En mitad de la obra dos personajes parecen vivir en la misma calle, en el mismo apartamento y en la misma habitación, más sin embargo, nunca se han visto. Por medio del lenguaje, Ionesco fractura la realidad, pues es físicamente imposible que dos personas que viven en la misma habitación jamás se hayan visto. *La cantante calva*, pone en evidencia el poder del lenguaje; cualquier cosa es posible si está escrita adecuadamente, incluso que dos personas que duermen en la misma cama nunca se hayan visto. Romper la estructura lineal y lógica de la vida, también es posible, Ionesco lo ha demostrado. Bien ganado tiene su título el *teatro del absurdo*.

Por medio del lenguaje Ionesco hace una ruptura total de la realidad. Las frases inconéctas, los diálogos inconclusos, los saltos drásticos de temas hacen de su obra un artefacto inestable.

En general, por lo desordenado y azaroso de su estructura, el teatro del absurdo ofrece al espectador más que una historia una situación. Por ejemplo en *Delirio a duo*, Ionesco pone a una pareja, encerrada en una habitación, a dialogar sobre cualquier cosa mientras afuera se desarrolla una guerra que parece acabar con todo. Los personajes discuten ligerezas: Ella

argumenta que la tortuga y el caracol son lo mismo, y él argumenta que la tortuga, el caracol y la babosa no son lo mismo. Hasta que la guerra se precipita sobre la casa y los personajes mueren.

Algo similar ocurre en *Esperando a Godot*, escrita en la segunda postguerra y publicada en 1952, donde Samuel Beckett pone en escena a dos personajes que esperan al señor Godot (personaje que nunca llega) y al final los personajes terminan esperando como al comienzo. En medio de la espera los personajes divagan y hablan de sus situaciones, se encuentran con dos personajes con los que entablan relaciones absurdas y que en el segundo acto inexplicablemente resultaran el uno ciego y el otro mudo. Al final los personajes siguen esperando. Descrito de esta manera parece además de absurdo aburrido, más sin embargo, la situación de soledad, desespero y espera tiende una atmósfera interesante para el espectador.

Beckett decía que la idea del teatro del absurdo era que careciera de estructura. Dicha no-estructura convierte los textos teatrales en escenas absolutamente interesantes donde pasan pocas cosas y en la que la atmósfera le gana a la historia.

El aporte del teatro del absurdo a la no linealidad se hace importante porque contribuye concepto de no-estructura. En una época en la que cada género tiene estructuras narrativas, el teatro del absurdo demuestra que sin estructura se logra narrar y atrapar al espectador.

Dicha no-estructura se hace posible, según Ionesco, por medio de la incomunicación y la ruptura. El juego consiste en fracturar el lenguaje y las reacciones normales de la vida cotidiana; una pareja que debería huir a causa de la guerra, se queda filosofando sobre

caracoles y tortugas, dos hombres que podrían irse, esperan sin ningún sentido, un personaje, sin ningún motivo al día siguiente está ciego.

Muchos montajes teatrales contemporáneos también han apostado a juegos de ruptura escénica, incluso en adaptaciones de obras clásicas, para llevar el efecto del extrañamiento o distanciamiento Brechtiano al extremo. El "efecto de distanciamiento", es una estructura dramática, impulsada por Bertolt Brecht, que persigue que la obra representada se centre en las ideas y decisiones, y no en intentar sumergir al público en un mundo ilusorio, para así evitar la catarsis (también se hace referencia a este concepto como *Teatro épico*). En dicha búsqueda del distanciamiento escénico, es inevitable que fenómenos como la autoconciencia de los personajes (tomar en escena conciencia de ser entes representacionales de un rol), o la ruptura del cuarto telón (dialogar con el público, vincular al sal con el escenario, etc.), afecten la linealidad argumental y propongan una lectura más compleja de la obra expuesta.

2.7 Viaje al mundo gráfico: el espejo mágico de M.C. Escher

Ningún experto ha sabido encasillar la obra de Escher. Hubo quienes lo tildaron de surrealista, pero nunca tuvieron argumentos suficientes. Cuando le preguntaron a Escher sobre la naturaleza de su obra, contestó: "*soy un dibujante, y por poco un arquitecto*". Los biógrafos relatan que Escher abandonó la carrera de arquitectura para emprender una aventura junto al profesor de artes gráficas Jessurum de Mesquitas, quien lo encaminó en el arte del dibujo.

Cuando se observa el trabajo de Escher, el espectador entiende de inmediato por qué ese prodigioso dibujante holandés abandonó la escuela de arquitectura aquel invierno de 1920. La obra de Escher desafía la lógica de las estructuras, desafía la física y hace que mundos imposibles parezcan reales. La lucha que Escher emprende no es contra la estructura narrativa o artística sino contra las estructuras arquitectónicas reales. A través de esta búsqueda logra que aparezcan entre sus dibujos la metaficción y la puesta en abismo; por ejemplo, dentro del dibujo (ver figura) hay otro dibujo del cual cobran vida pequeños reptiles que luego de un pequeño ciclo regresan al dibujo. La ficción, representada por el reptil se hace real dentro de la ficción y vuelve a ser ficción dentro de la ficción; se trata de un juego que cabría al mismo tiempo dentro de la metaficción y la puesta en abismo.



Figura 3.

Algunos críticos atacaron la obra de Escher por la ausencia de una manifestación sensible, pero es claro que Escher no intenta representar sentimientos, busca jugar con la realidad:

“Yo no deseo describir nada místico. Lo que mucha gente llama misterioso, no es sino un engaño consciente o inconsciente. Todo lo que he querido es jugar un juego, apurar hasta las heces ciertos pensamientos visuales, con la sola intención de investigar los medios de representación pictórica. Todo lo que ofrezco en mis laminas son los informes de mis descubrimientos.” (Escher citado en Ernst 1994, P. 14)

De nuevo el juego se integra al arte, y es precisamente el juego el elemento que Margarita Rial Aragón considera fundamental a la hora de romper las estructuras narrativas:

“Si no aparece el juego la estructura no se quebrará, ni siquiera se sentirá amenazada. El juego es el arma que dinamita las estructuras y las obliga a cambiar. Un escritor sin esta arma está condenado a repetir las aburridas estructuras narrativas de sus antepasados” (Aragón, 1998, p. 341)

Escher juega con los números; debajo del inmenso iceberg que son sus imágenes, reposa un universo matemático que las justifica, las sostiene y les da vida. Escher juega, se arma con la herramienta del juego y dinamita las estructuras del mundo real para hacerlas posibles en el plano bidimensional. Su trabajo sobre las conexiones imposibles lo deja claro: una edificación con columnas cruzadas y una escalera que va de adentro hacia afuera (ver figura):



Figura 4.

Su dibujo de *mano pintando una mano*, podría verse como relato dentro del relato, y hasta podría servir para ilustrar conceptualmente el abismal (y no líneal) *Las ruinas circulares* de Borges. Erwin Snauwaert en su libro *Crónica de una escritura inocente* (1998) explica que en *Mano pintando una mano*, Escher alberga los conceptos de *puesta en abismo* y *metaficción*. Por un lado está el hecho de que dentro de la ficción del dibujo se esté dibujando a la vez (dibujo dentro del dibujo); y por el otro está la auto-reflexividad donde se identifica que cada mano que dibuja es consciente de que está siendo dibujada y a su vez

dibuja. Una especie de efecto droste⁵, solo que en este caso cada mano guarda una proporción idéntica a la otra.

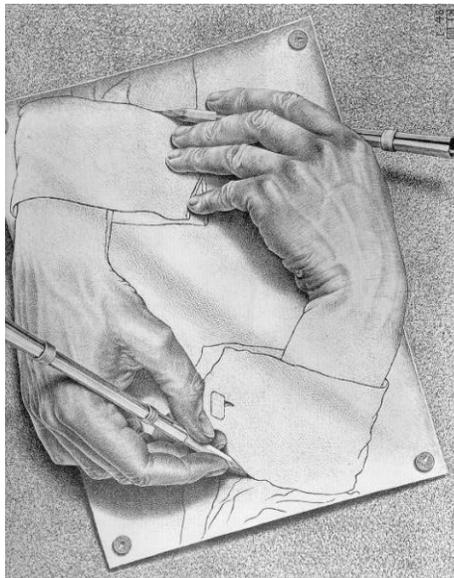


Figura 5.

Carmen Gil escribe en su trabajo que uno de los recursos para generar no linealidad es la *simultaneidad*, dicho recurso crea “*Multiformidad: Múltiples puntos de vista sobre un acontecimiento o tramas múltiples que se cruzan*” (2002, p. 128) .Posiblemente el cuadro que mejor explique este recurso sea *Arriba y abajo* en el que, en la misma imagen, Escher muestra dos puntos de vista, dos ángulos totalmente distinto, logro que ni siquiera la fotografía actual podría igualar.

⁵ Para Mariana Dolores Pliego Maldonado (2002) El efecto Droste se presenta en una clase específica de imagen recursiva. En heráldica este efecto se nombra con la expresión en francés *mise en abîme* (puesta en el abismo, puesta en infinito). Una imagen que exhibe el efecto Droste incluye dentro de ella una versión de menor tamaño de sí misma, la que a su vez incluye en un lugar similar una versión aún más pequeña de sí misma, y así sucesivamente.



Figura 6

La resistencia a la realidad, la tensión constante de la obra de Escher entre fondo y figura, la necesidad de romper marcos, son formas de relativizar el espacio lineal de la expresión, no del todo desprovista de interés referencial así sea por vías de la negación, tal como lo evidencian las siguiente declaración del mismo artista:

“Mi obra nada tiene que ver con los hombres, tampoco con la psicología. La realidad me es ajena; mi obra nada tiene que ver con ella. Sé muy bien que está muy mal decir esto. Sé que uno está obligado a poner su grano de arena para que las cosas marchen por buen camino. Pero la humanidad no me interesa. Tengo en torno mío un gran jardín para mantenerme a resguardo de toda esa gente... pero el caso es que no logro trabajar tan pronto como me doy cuenta

de que están ahí... necesito estar solo con mi trabajo. No soporto que alguien pase por delante de mi ventana. Huyo de los ruidos y el ajeteo. Soy incapaz de hacer un retrato. Un tipo que posa delante de mí -¿qué cosa más molesta! ¿Por qué hay que topar siempre con la mísera realidad? ¿no se puede jugar?... Mientras dibujas, pasan por televisión esa abominable guerra de Vietnam.” (Escher citado en Ernst, 1994, P. 17)

La declaración es contundente. El afán de huir de la realidad (y sus estructuras) y por supuesto de jugar, hizo de Escher un artista que logró plasmar visualmente metaficciones y puestas en abismo como ningún otro. Es cierto, muchos artistas han pintado lo imposible, pero solo M.C. Escher afectó la estructura física del universo de esa manera. Sus dibujos transgreden así las estructuras mentales y perceptuales del mundo.

Erwin Snauwaert (1998) escribe que el inicio de cualquier puesta en abismo es como poner un espejo frente a otro espejo. El reflejo infinito de sí mismo. “La ficción real” que se reproduce eternamente y que se confunde. Nadie ha traducido dicho efecto tan bien como Escher en su obra El espejo mágico.

A Escher le debemos entonces la fuga de una realidad que, desde el punto de vista histórico, resulta muchas veces insoportable, y por supuesto el juego en el arte, la posibilidad de que el museo, el serio museo, también rompa la línea.

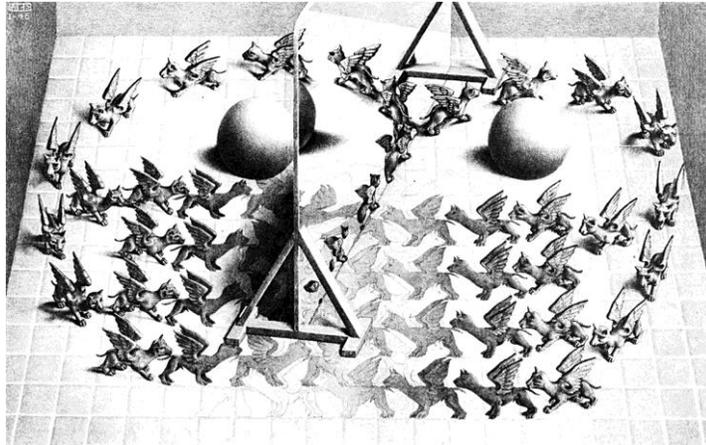


Figura 7.

2.8 La era Neo barroca. Inestabilidad y metamorfosis. Acercamiento a la estética no lineal.

*“El émbolo brillante y engrasado
embiste jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.*

*Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el volumen dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado”*

(Sarduy, 1974).

A finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, desde Italia, toda Europa resonó al ritmo del barroco. Además de las expresiones artísticas (pinutra, estatuaria, y por supuesto arquitectura), el barroco, entendido en un sentido amplio, designó los rasgos culturales de la primera mitad del siglo XVII. En palabras de Sarduy, fue una *“actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan”* (1974, p. 33). No podemos hablar de un

único periodo barroco, sino de una estética, que en mayor o menor medida se presenta en diferentes épocas. Casi como una categoría del espíritu opuesta a lo clásico.

Omar Calabrese indaga por el gusto barroco de nuestro tiempo. Lo encuentra confuso, fragmentado e indescifrable y utiliza el término *neobarroco* para responder a su búsqueda. Este comportamiento neobarroco viene para complementar otro término ya muy manoseado por los teóricos: el postmodernismo.⁶ Así mismo, Calabrese, desarrolló conceptos para juzgar el neobarroco, que además resultan importantes para la no linealidad: 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, distorsión y perversión. En este caso explicaremos brevemente *inestabilidad* y *metamorfosis*, pues son los conceptos que más competen a la asimilación de la no linealidad.

En primer lugar, nuestras ficciones están inundadas de monstruos que nos maravillan por su rareza y casualidad de su génesis, son espectaculares porque van más allá de una forma y a su vez, son misteriosos porque los percibimos como una amonestación oculta de la naturaleza. Ellos se alejan de la medida media espiritual y corporal, van más allá a los terrenos de lo imperfecto. En este sentido, hablar de teratología⁷, es hablar de los sistemas

⁶ El concepto de postmodernismo lo heredamos de Jean-François Lyotard para referirnos en gran medida al estado de la cultura a raíz de las transformaciones de finales del siglo XIX. Sin embargo, el término también fue engendrado desde la arquitectura, la literatura y el cine como una rebelión contra el funcionalismo y el racionalismo del modernismo.

⁷ Se entiende por teratología a la disciplina científica que, dentro de la zoología, estudia a las criaturas anormales, es decir, aquellos individuos naturales en una especie que no responden al patrón común. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Teratología>)

de valores de una sociedad y más específicamente, de las irregularidades y desmesuras que estas, presentan y dan explicación al ser monstruoso.

Estos sistemas de categorías axiológicas, para dar un ejemplo, dan juicios sobre forma, moral, gusto, pasión etc. A cada uno de estos juicios corresponde un valor negativo y uno positivo. Es así como vemos, que el valor positivo de la forma, es lo conforme y el negativo, lo deforme. Sin embargo, estos juicios no se dan por si solos, por el contrario se relacionan y a estos entrecruzamientos de los elementos del sistema, los llamamos homologaciones. Lo conforme nos lleva a la idea de bueno (valor positivo del juicio moral) y a la de bello (valor positivo del juicio estético) este proceso asegura un contenido completo y coherente muchas veces gracias a la suposiciones de las homologaciones rígidas.

Pero las homologaciones no son estables en el tiempo, *aunque en algunas épocas perfección y mediedad logran ser sinónimos*, el monstruo neobarroco anula estas categorías, las suspende, las neutraliza. Y, además, según Calabrese, es amado por el hombre postmoderno. Por eso, posiblemente, sea necesario un libro que se parezca más a un monstruo para recuperar lectores.

Ahora bien, existen varios tipos de inestabilidad, Calabrese desarrolla tres tipos: de figura, de estructura y bimodal. La primera de ellas, se refiere a la inestabilidad del tema o contenido representado, el ejemplo de Calabrese es del personaje de la película de *Zelig* (Woody Allen, 1983), quien sufre un extraño caso de camaleonismo y toma la apariencia de

quien esté a su lado o el de *La Cosa* (John Carpenter, 1982), una entidad cuya forma depende totalmente de la especie a la cual imita; nunca posee una forma propia.

El segundo tipo de inestabilidad es la de la estructura, donde estas figuras son representadas inestablemente, es decir no solo el tema representado es inestable, también lo es el formato en que lo vemos. Por ejemplo, retomando a *Zelig*, la película no es un documental ni una ficción estricta, tiene un formato ecléctico por medio del cual vemos una escenificación de las primeras décadas del siglo XX, rodado en los ochentas y contado con una técnica documental, pero donde los hechos son productos de la ficción. En otras palabras, una inestabilidad protagonizando otra inestabilidad.

El tercer tipo es la inestabilidad bimodal o de fruición, es decir, el modo de consumo de los relatos también puede llegar a ser inestable. En este caso, la audiencia no es un receptor sentado en una sala de cine, puede llegar a verse totalmente inmiscuido en la obra, un ejemplo de esto son los happening, las instalaciones inmersivas o los videojuegos, donde depende del espectador el devenir de los episodios planteados por el autor, y por supuesto las actuales relaciones digitales y virtuales de los medios de comunicación de punta.

La apuesta conceptual de este trabajo (señalado en el título), implica la pregunta de si acaso estas tres modalidades de inestabilidad se aplicarán al libro, ¿cómo podría afectarse el nivel narrativo de la historia?, ¿cómo podría afectar los niveles de recepción de la obra?, ¿cómo se vería afectado el sistema comunicacional convencional de emisor-mensaje-receptor? La cuestión es entonces reconocer la insistencia conceptual en un libro configurado bajo tales preceptos de no linealidad para deslindar en una reflexión sobre la

necesidad de las lógicas no lineales en el sistema comunicacional y sus dinámicas expresivas.

2.9 No linealidad en algunas narrativas latinoamericanas

2.9.1 Cortázar o la metamorfosis de la Rayuela

Pocos escritores han querido afectar tanto la estructura narrativa de un libro como lo hizo Julio Cortázar (1914-1984). La publicación de *Rayuela* impactó abiertamente las lógicas lineales y por supuesto de recepción; es un libro con dos formas (básicas) de leerse: la primera linealmente hasta el capítulo 56, la segunda, comenzando por el capítulo 73 y avanzando en un orden estricto que el autor va marcando al finalizar cada capítulo, lo que hace que el lector salte de capítulo a capítulo. Queda libre una tercera opción: leer el libro en el orden que el lector considere pertinente.

Esta fue la primera vez en que una obra del siglo XX llevó tan lejos su ambición de transgredir el orden “natural”, canónico, del libro. Quizás una de los aportes más grandes de *Rayuela* a nivel de afectación del lenguaje, es el *giglico*, un extraño código que utiliza palabras inexistentes (neologismos), pero que conectándose silabicamente logran un efecto específico, en el caso del capítulo 68, un efecto sensual, erótico:

“Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las

incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente su orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, las esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentía balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias” (Cortázar, 1963, pág. 478)

Cortázar va tan lejos que transgrede la linealidad del lenguaje mismo, re-inventándolo y convirtiéndolo en una atmósfera. Ya no se trata aquí de modificar las estructuras ficcionales, ni de modificar el lenguaje, sino de inventar uno nuevo en pro del efecto semántico trasgresor de la narrativa.

Pero este no sería el único experimento del memorable autor de Bestiario. Su proyecto de libro circular, rechazado 27 veces por distintas editoriales, se vería materializado en *El último round*, una especie de ornitorrinco de las publicaciones, que combina cuento, micro cuento, poesía, ensayo, artículo periodístico, crítica literaria y hasta reportería gráfica, pues el libro se ilustra con imágenes que Cortázar seleccionó de diferentes medios.

Cuando se lee a Cortázar resulta difícil no quedar atrapado entre su linealidad disparatada, entre sus situaciones imposibles. Basta con leer el comienzo del cuento *Las babas del diablo* para comprender el nivel de transgresión del lenguaje al que llegó Cortázar:

“Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos” (Cortázar, 1959)

Vemos que Cortázar estilísticamente trasgrede, rompe la norma, dispone del lenguaje como quiere, elabora conexiones imposibles, prescinde de artículos y conectores, convierte a todos los sujetos posibles en un solo sujeto. Todo esto rompiendo las estructuras tradicionales del lenguaje.

“Yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos”, es ejemplo claro de una escritura que no teme romper la linealidad en pos de una dimensión comunicativa abierta.

En general, la obra de Cortázar (incluso su postura discursiva frente al arte de la escritura y de la lectura, recordemos los controversiales conceptos de lector macho-lector hembra, o su analogía boxística del cuento versus la novela), instala y define para siempre en la tradición literaria latinoamericana la posibilidad del juego y la ruptura como búsquedas expresivas, que van a influenciar a muchos escritores, incluso en Colombia en plumas prodigiosas como la de Rodrigo Parra Sandoval un “jugador” incansable a la búsqueda de actualizaciones formales de *Rayuela* y los diferentes juegos cortazarianos.

2.9.2 Carlos Fuentes. Un cambio de piel y la técnica del doblez.

El escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-), fundamental en el llamado boom latinoamericano, ha evidenciado en su obra la habilidad para narrar dos o tres historias en un mismo párrafo, tejidas de manera complementaria. Así ocurre en el inicio de *Cambio de piel*, donde, en un mismo párrafo, se narra la llegada de un grupo de jóvenes a un pueblo, así como una tensa situación de la guerra de independencia en México.

El narrador de dicha novela parece omnisciente, pero paulatinamente se le reconoce como participe dentro de la historia. Otro rasgo estilístico es el uso de tres formas para referirse a la protagonista: Dragona, Elizabeth y Cuatacha. El narrador parece contar un viaje de carretera, un triángulo amoroso, y literalmente, en ocasiones, parece que los personajes cambiaran de piel; que se transformaran en otros. El narrador tiene la capacidad de situar al lector en cualquier lugar de la línea de vida de los personajes. Los saltos son imprevistos,

sin previo aviso, como si de una línea a la otra simplemente cambiara el tiempo, haciendo de *Cambio de Piel* un artefacto *inestable*.

Alguna vez, cuando le preguntaron por su novela Carlos Fuentes respondió: “*es la novela en la que más libre me he sentido*”. Esa libertad se reconoce precisamente en el cambio constante de narrador: pasa de una voz omnisciente a una en primera persona, para desembocar en una voz que narra en presente:

“Te levantas dragona. Vez a los ojos de Javier. El no te sonríe. Camina hacia la oscuridad. No sientes miedo. Cuando volteaste hacia atrás ya no viste a Javier, entonces un miedo helado ocupó tu cuerpo. Tratarás de salir de la sombra, tratarás de buscarlo, pero será inútil Cuatacha”. (Fuentes, 1967, pág. 413)

La primera página de la obra señala claramente la dinámica no lineal del tiempo y las múltiples voces que ocuparan el grueso de la novela:

“Hoy, al entrar, solo vieron calles estrechas y sucias y casas sin ventanas, de un piso, idénticas entre sí, pintadas de amarillo y azul, con los portones de madera astillada. Si, si, ya sé, hay una que otra casa elegante, con ventanas que dan a la calle con esos detalles que tanto les gustan a los Mexicanos: las rejas de

*hierro forjado, los toldos salientes y las azoteas acanaladas.
¿Dónde estarán sus moradores? Tú no los viste.*

*Él ve a cuatro macehuales que llegan a Tlaxcala sin bastimento,
con la respuesta seca. Los caciques están enfermos y no pueden
viajar a presentar sus ofrendas al Teúl. Los Tlaxcaltecas
fruncen el entrecejo y murmuran al oído del conquistador: los
de Cholula se burlan del Señor Malinche. Los tlaxcaltecas
murmuran al oído de Cortés: guárdate de Cholula y del poder
de México. Le ofrecen diez mil hombres de guerra para ir a
Cholula. El extremeño sonríe. Solo precisa mil. Va en son de
paz.*

*Pero alrededor de ellos, en estas calles polvorosas solo
pululaba una población miserable: mujeres de rostros oscuros,
envueltas en rebozos, descalzas, embarazadas. Los vientres
enormes y los perros callejeros eran los signos vivos de Cholula
este domingo de abril de 1965.” (Fuentes 1967, pag. 11)*

Un punto aparte es usado como recurso elíptico para desembocar en un flashback y así cambiar la línea de tiempo que se consideraba estable; puede saltar de un evento desarrollado en la Conquista a uno en el año 1965.

Cuando Fuentes ganó el Premio Biblioteca Breve en 1967 por *Cambio de Piel* y la prensa y los críticos elogiaron la estructura narrativa de la novela fuentes contestó: *“No todo el crédito es mío. La mitad de esta novela se la debo a la “técnica del dobléz”, que sin saberlo él, bien tuvo a enseñarme William Seward Burroughs”*

Respecto a dicha técnica, la profesora Carmen Gil cita:

“Páginas de texto son cortadas y reorganizadas para formar nuevas combinaciones de palabra e imagen en la escritura de mis dos últimas novelas (...) he utilizado una extensión del método de corte que llamo “el método del dobléz” una página de texto mío o de alguien más es doblada por la mitad y puesta sobre otra página. El texto compuesto es leído a través de la mitad de un texto y la mitad del otro_ El método del dobléz extiende a la escritura la analepsis utilizada en los filmes, posibilitando al autor el movimiento hacia atrás y hacia adelante en su línea de tiempo, por ejemplo tomo la página uno y la doblo en la página cien, inserto el resultado como página diez, cuando el lector lea la página experimentará una prolepsis a la página cien y una analepsis a la página uno- El fenómeno deja vu puede ser producido del mismo modo para ordenar (Este método es por supuesto utilizado en música donde

continuamente somos transportados hacia delante y hacia atrás en el registro temporal por medio de la repetición y los arreglos de los temas musicales). En la utilización del método del dobléz, edito, borro y reacomodo como en cualquier otro método de composición. He tenido la experiencia frecuente de escribir ciertas páginas de texto estrictamente narrativo que al ser dobladas fueron más claras y comprensibles que los textos originales. Prosa perfectamente clara puede ser producida utilizando el método del dobléz. Los mejores resultados son usualmente obtenidos situando en yuxtaposición páginas que traten materias similares”. (citado en Gil, 2002, pag. 78)

Según el periodista Juan Villoro, quien asistió a talleres literarios dictados por el prodigioso autor de *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes escribió primero los tres tiempos de *Cambio de piel*: conquista española, presente del viaje de los personajes, y el pasado de cada uno de ellos; y luego, mediante la técnica del dobléz, fue armando la estructura, en ocasiones guiado por el azar.

Con la obra de Fuentes se reconoce (como la haríamos con García Márquez en *Cien años de soledad* o con Juan Rulfo y *Pedro Páramo*), la necesidad literaria de convocar una forma informe, una obra abierta, abismal, para narrar épicamente el origen, las fuentes, de un continente con una historia, partida, fracturada por la Conquista española. Nuestra historia no lineal, cortada, truncada, que no tuvo un paso natural de la oralidad a la escritura, del

mito a la historia, requirió, invocó un tipo de estructura igualmente no lineal para darnos la posibilidad de poseer un germen mítico de nuestras raíces, de nuestro pasado.

2.9.3 Jorge Luis Borges: de los laberintos o el prodigioso fabricante de objetos imposibles.

La obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) podría ser tema de un trabajo de grado titulado Borges y la no linealidad. Como no es esa la intención, voy a rescatar un par de conceptos de la literatura Borgeana: Los objetos imposibles, los laberintos y la narrativa circular.

En el relato *El disco*, el artefacto inventado por Borges es asombroso. ¿Existe en el universo una “cosa” que exista por un solo lado? Todas las cosas del universo tienen varios lados. Sin embargo, Borges nos pone ante un objeto, el único en el universo, que tiene un solo lado. El artefacto es propiedad de un rey caído en desgracia que llega a la casa de un leñador. La avaricia se apodera del leñador, y por conquistar el extraño objeto mata al Rey de un hachazo; mientras el rey cae, el leñador ve que algo brilla en el aire. Luego de deshacerse del cadáver vuelve en búsqueda del disco, pero nunca lo encuentra. El disco cayó por el lado que no existía.

Borges hace posible, por medio del lenguaje y la ilusión narrativa, algo totalmente imposible. La narración se enmascara con tintes de crónica para así hacerse más creíble a oídos del lector.

Otro artefacto maravilloso lo encontramos en el cuento *El otro*. Una banca, frente a un río, está ubicada al mismo tiempo en Cambridge y en Ginebra. Suponemos que si un hombre se sienta en una esquina y otro en otra, pueden hablar los dos, estando en lugares distintos. Hasta este punto el artefacto resulta extraño, pero se vuelve atterradoramente novedoso cuando además de estar en dos lugares a la vez, también se encuentra en dos épocas distintas. Se suma a esta situación la aparición de Borges (autor que se pone a sí mismo como personaje) de los últimos años que se encuentra con el Borges adolescente en dicha banca. Además del objeto imposible, Borges utiliza otra de las formas de la no linealidad, lo que Lucien Dällenbach denomina la modalidad *de la enunciación* (cuando surge en el texto un figura que reproduce la del propio autor)... De esta manera además de aportar inestabilidad por medio del objeto imposible, lo hace también al ser él mismo, en dos épocas distintas, el protagonista del cuento:

“Me le acerqué y le dije:

-Señor, ¿usted es oriental o argentino?

*-Argentino, pero desde el catorce vivo en Ginebra -fue la
contestación.*

Hubo un silencio largo. Le pregunté:

-¿En el número diecisiete de Malagnou, frente a la iglesia rusa?

Me contestó que sí.

-En tal caso -le dije resueltamente- usted se llama Jorge Luis

*Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en
la ciudad de Cambridge.*

-No -me respondió con mi propia voz un poco lejana.

Al cabo de un tiempo insistió:

-Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris.

Yo le contesté:

-Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que trajo de Perú nuestro bisabuelo.

También hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres de volúmenes de Las mil y una noches de Lane, con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la Germania de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un Don Quijote de la casa Garnier, las Tablas de Sangre de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el Sartor Resartus de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos. No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso en la plaza Dubourg”

(Borges 1975, Pág. 8)

Es doblemente Borges el protagonista del cuento, un hombre que parece mirarse ante el espejo del tiempo. La estructura base del relato es la banca, el objeto imposible que uno los dos tiempos.

El libro de arena nos ofrece otro artefacto imposible. Es un libro imposible de leer pues su número de páginas es infinito, igual al número de la arena. Es imposible desembocar en la misma página dos veces. Es imposible abrir la primera página o la última: *“Se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin (...) El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última”*

Borges autor tenía una facilidad extraña para hacer caber el infinito en un artefacto que cabría en la palma de la mano. Su constante preocupación por la eternidad y por el tiempo lo llevó a doblar las estructuras espacio-temporales a su antojo, tejiendo tramas que por su misma lógica ilógica resultaban interesantes.

De esta preocupación por el tiempo y la inmortalidad Borges concibe en una entrevista la famosa frase: *“¿De qué otra forma se puede amenazar que no sea de muerte? Lo interesante, lo original, sería que alguien lo amenace a uno con la inmortalidad”*.

Según Erwin Snauwaert, Borges es el escritor que más utilizó las modalidades, para generar no linealidad, de la enunciación y del código (que surge cada vez que el autor critica su propio texto o habla por boca de un personaje famoso al que le atribuye pensamientos):

“Abundan los autores falsos que hablan con propiedad de textos existentes o inexistente. Hay quienes dicen que Pierre Menard existió. De todas maneras era desconocido, y si existió, no lo

hizo el crítico que se quejaba por la no inclusión de Menard en un catálogo. Borges siempre tan lleno de voces autorizadas que no existen y que gana su autoridad por el falso tono de seriedad de sus relatos. No hay escritor que haya utilizado tanto y tan bien lo que Dällenbach llamó la modalidad del código” (Erwin Snauwaert, 1998, pag. 65)

Tal vez sea la obsesión por los laberintos lo que llevó a Borges a optar por un estilo de literatura hipertextual, donde se confunden los falsos hipertextos con los reales. La profesora Carmen Gil (2002) recuerda que Borges solía decir que los hombres pasan su vida buscando la salida del laberinto, si logran salir sólo se dan cuenta de que están circunscritos en otro laberinto de mayor tamaño y así sucesivamente.

En el relato *El jardín de los senderos que se bifurcan* Borges-narrador plantea un doble laberinto: uno físico, al que se enfrenta el protagonista para encontrar al Dr. Stephen Albert. El protagonista debe doblar siempre a la izquierda y recuerda que esta es la forma más fácil de encontrar el patio central de un laberinto. Luego Borges-narrador nos presenta el otro laberinto, una novela, el absoluto laberinto, el caos ordenado.

Al respecto anota Gil:

“Las obras de Borges plantean universos en los que virtualmente toda conexión es posible; por ejemplo; en el Zahir Borges traslada al lector de un lugar a otro y de éste a otro

más; partiendo de algo tan aparentemente sencillo como una moneda, abre un universo de múltiples conexiones donde no hay puntos aislados y donde existe un gran contenedor que abarca todo y que puede ser del tamaño de una moneda” (2002, pag 64)

Además del componente laberíntico de su literatura, mucho antes de la era digital, el laberinto Borgeano se antojaba interactivo, ya que su constante apelación a referencias y autores existentes e inexistentes obligan al lector a buscar dichas lecturas para entender a cabalidad el sentido del texto. Se convierte así en un laberinto *hipertextual*; los juegos metaficcionales completan el laberinto borgeano.

2.9.4 Trip trip trip. Narrativa multisequencial.

Opio en las nubes del colombiano Rafael Chaparro (1963-1995), es el ejemplo más claro de libro no lineal propuesto en el panorama de las letras nacionales (se reconocen sólo previamente algunos gestos no lineales en la búsqueda vanguardista tardía del Nadaísmo). Chaparro prepara en su obra un coctel de personajes caóticos; los impregna con un poco de poesía oxidada y pone a convivir historias que en principio parecen no tener relación. La novela comienza a ser narrada por un Gato: *“Soy Pink Tomate, el gato de amarilla. A veces no sé si soy un tomate o un gato. En todo caso a veces me parece que soy un gato que le gustan los tomates o más bien un tomate con cara de gato. O algo así”* (Madiedo 1992, p. 15).

La prosa de Chaparro encuentra originalidad en la medida en la que relaciona cosas aparentemente irreconciliables: “una ambulancia con whisky”, “olor a flores con vodka”, “Jirafas con leche” “olor a diesel con durazno”. Esa libre asociación le da a la novela un tinte post vanguardista que evoca las búsquedas lingüísticas de la sinestesia de Rimbaud y la necesidad de subordinación semántica del surrealismo.

Toda la novela se compone a través de fragmentos; algunos relacionados con los personajes, otros sin aparente relación. Sven, el novio de Amarilla, está muriendo en el segundo capítulo y prácticamente el resto de la novela aparece vivo. Esta fragmentación se relaciona con técnicas narrativas utilizadas en las películas de Quentin Tarantino, o en las tres películas de Alejandro González Iñárritu: *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*, que serán comentadas más adelante.

Tales fragmentos, que en algún punto de la novela se encuentran, funcionan tanto excluidos como incluidos en el resto del contenido.

La narración de Chaparro recorre la noche, los bares, el color local de Bogotá. Todos sus personajes están inmersos en una suerte de caos que colabora al caos general del relato. Ese caos, ese desorden aparente hace de *Opio en las nubes* una pieza de no linealidad que señala posibles rutas creativas para posteriores proyectos de autores como Mario Mendoza o Hugo Chaparro.

En *Opio en las nubes* se transgreden las reglas de la escritura y se prescinde de la puntuación en grandes fragmentos del relato, dejando que el lector puntúe como le parezca,

sumergiéndole en un ritmo incontenible, y dándole la oportunidad de interpretar el texto de una forma más abierta:

Era un día de lluvia y había llegado del colegio con la cabeza hecha un ocho porque no comprendía muy bien porqué los ángulos de los triángulos sumaban entre sí 180 grados no entendía nada de nada ni en las mañanas ni en las noches era una tarde de lluvia y tenía la cabeza la revés y junto a Bayer y a Leonid los otros dos mocosos con los que andaba nos pusimos a construir una casa de madera en el árbol recuerdo que el sol pegaba fuerte sobre nuestras cabezas y mientras íbamos pegando puntillas Bayer que era el más grande de los tres hablaba de que había que hacer una escalera especial para dejar subir a los fantasmas en las noches una puntilla aquí otra puntilla allá otra más allá jueputa me machuqué el dedo una cura Bayer échese babas muchas babas y diga sana que sana culito de rana sino sanas hoy sanarás mañana o más bien sana que sana culito de vieja sino mamarás hoy mamarás mañana dilo Sven dilo el caso es que duramos tres días armando la casa yo tuve que robarme unas cuantas tablas de las camas de la casa por su parte Leonid desarmó la casa de su perro y Bayer desbarató el carro de madera de su hermano menor yo era el arquitecto y al tercer día se me metió la idea de que aquella

casa iba a ser para la chica a la que semanas atrás no había podido decirle nada por culpa del Buick o de la Ford roja o del Chevy no recuerdo bien estaba mareado tenía un millón de babas metido en la garganta en los ojos tenía todo el cuerpo lleno de roticos de nalguitas de olorcitos del olorcito ese que producen las chicas a las tres de la tarde un olor entre el atún y las begonias un olor a yogurt de fresa y pan francés y habíamos declarado un estado de emergencia amorosa porque yo estaba enamorado de una chica que chupaba helado de vainilla con ron con pasas que compraba en la esquina en la tienda del señor Orson que siempre estaba fumando Derby en el mostrador y siempre nos decía hola muchachos cómo están hoy hay chocolates suizos baratos baraticos y nosotros solamente mirábamos la sección de revistas oiga 59 Orson qué tal la playmate de diciembre espectacular” (Madiedo Pág. 58)

En esta obra se reconoce una ausencia clara de formalidad, de puntuación; el impulso, la ráfaga lingüística, el instinto que va dándole forma a una atmósfera melancólica y caótica.

Sven habla desde el mundo de los muertos (así se evoca la mítica *Rashomon* de Kurosawa); no hay razón para que la voz del narrador no pase de un muerto a un gato, de un gato a un asesino, de un asesino a una mujer rubia. Los múltiples narradores le dan a *Opio en las nubes* un dinamismo único y la sitúan en el territorio de la no linealidad.

Uno de los personajes es Gary Gilmour, asesino serial extraído del mundo real pero en el que Chaparro-escritor aplica una serie de cambios. En la vida real Gilmour muere fusilado, en la novela es condenado a la silla eléctrica. Este elemento le da a la novela un leve tinte metaficcional, pues tiende a hacer borrosa la línea entre realidad y ficción, aunque sea claro que el campo de la obra es el irreal. El elemento metaficcional e hipervincular se refuerza por las constantes referencias a la música de The Rolling Stones, U2, Jimmy Hendrix, The Beatles, The Doors, Santana y muchos otros que navegan por las páginas; sus letras refuerzan la melancolía y el pesimismo que habita entre el caos y la fragmentación.

El dinamismo de *Opio en las nubes* tiene sus cimientos en la técnica narrativa que conforma su estructura: la *multisequencialidad* que según Carmen Gil (2002) permite el seguimiento de varias historias, las cuales pueden ser simultáneas explícita o bien tácitamente. Cuando la estructura general parte de múltiples historias que van conformando una totalidad, es posible verlas de manera independiente y hasta en ocasiones prescindir de algunas sin que la totalidad se vea afectada de manera considerable:

“Se habla de multisequencialidad en Opio, debido a su construcción; a diferencia de la aleatoriedad presente en la estructura de Rayuela, en Opio en las nubes, existen varias secuencias, que aunque pertenecen a la misma obra, también se pueden abordar de forma independiente y siguen siendo autónomas”. (Gil, 2002, Pág. 86)

En *Opio en las nubes* encontramos capítulos que parecen cuentos aislados. En la mitad de la novela los dos gatos vagabundos son testigos de una mujer que asesina a un hombre luego de cenar; parece que la mujer acostumbra matar hombres y esconderlos en un hueco debajo de la mesa. Si este fragmento se quita no afecta la totalidad de la historia, pero su inclusión colabora al disparate y a la estructura de la narración, tenemos aquí una especie de relación fractal.

Chaparro-autor no solo construye un relato multisequencial, sino que además fragmenta la narración dentro de los fragmentos: de esta manera hay capítulos narrados a partir de la descripción de bares o licores que consumen los personajes. El primer capítulo cuenta con una suerte de diario dividido por horas que elabora Pink Tomate a propósito de Amarilla.

Chaparro falleció joven, enfermo y endeudado. Pero quizás su mayor deuda fue haber dejado iniciado un trabajo narrativo, que de haber continuado probablemente hubiera cambiado la historia de la literatura colombiana. No obstante, su poderosa influencia se puede ver reconocer entre diversos escritores que declaran su deuda con *Opio en las nubes*.

2.10 Panorama de algunos directores y películas de estructura no lineal: la focalización como ruptura

“Una película clásica no puede reflejar el ritmo real de la vida moderna. (...) La vida moderna es fragmentaria, todo el mundo lo sabe. La pintura, al igual que la literatura, dan testimonio de ello.” Alain Resnais.

Según la leyenda, desde su inauguración el cine ha generado polémica. Cuando los hermanos Lumière proyectaron la primera película *“Tren llegando a la estación”* los impávidos espectadores salieron corriendo del lugar creyendo que el tren los iba a aplastar. Años más tarde la escuela de Sergei Eisenstein y sus propuestas de montaje en pro de la persuasión política generarían aun más polémica.

Por encima de todo, el cine ha buscado contar historias; desde las precarias narrativas con cámara estática de los primeros años del cine, hasta las caóticas narrativas de los años noventa.

Las primeras películas eran muy cercanas al teatro, es decir, eran lineales. En un solo plano, una especie de “plano-secuencia”. Las variaciones normalmente se daban en la escenografía, el vestuario y la historia, pero la técnica cinematográfica era básicamente la misma.

Cuando las escuelas rusas comenzaron a experimentar con el montaje, la técnica cinematográfica dejó de narrar en secuencias simples y comenzó a montar por cortes para generar impacto y tensión en el espectador.

Con el transcurrir de los años, la manera de contar historias se vuelve más compleja. *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) muestra ya una narración que parece navegar hacia el pasado en voz de los testigos (focalización múltiple). Los saltos en el tiempo para esa época no eran comunes y Wells los manejó magistralmente.

Con la aparición de *Rashomon*, de Akira Kurosawa (1951) se reconoce otro momento clave en la linealidad como estructura narrativa. *Rashomon* es una suerte de “triller” narrado desde los diferentes puntos de vista de los personajes. En esta película, cada personaje tiene su versión sobre los acontecimientos y cada versión es tan contradictoria que el espectador no sabe con cual quedarse. Ha ocurrido un crimen y hay cuatro versiones de los hechos: la de la mujer violada, la de su marido (que nos llega a través de un *médium* pues él fue asesinado), la de un artesano y la del bandido. El final es abierto y al espectador le corresponde descifrar el secreto.

Durante los años noventa este tipo de estructura será reiteradamente utilizada, tal fue el caso de *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino, que también nos es contada desde el punto de vista de varios personajes. *Rashomon*, es el gran antecedente de cine con estructura no lineal. Por su anticipación Akira Kurosawa, se convierte en el Laurence Sterne de la vía audio visual.

Casi paralelo a *Rashomon*, Stanley Kubrick rodó *The Killing* (1956), una historia en la que unos delincuentes planean el atraco perfecto. La historia va siendo mostrada desde los planes de sus personajes, un manejo del tiempo narrativo absolutamente novedoso para la época.

Con la llegada de la década de 1970, *La nouvelle vague* (nueva ola francesa) comenzará a experimentar con la técnica cinematográfica en pro de la narrativa. En *El desprecio*, Jean-Luc Godard, experimenta con los colores dominantes para aportar a los sentimientos de los personajes, más sin embargo será en, *Vivir su vida* (1962) en la que la no linealidad encontrará su máximo punto en el cine de Godard.

Vivir su vida, es una historia narrada en doce cuadros cada uno titulado por medio del nombre de una novela clásica, en la que Godard muestra un nivel de metaficción e hipervinculación. Con un montaje que parece aleatorio, no tiene un orden específico, pero la historia es interesante y sencilla. Por su estructura fue comparada con *Rayuela* de Julio Cortázar.

Uno de los antecedentes más claros, durante este periodo, será el aportado por Alain Resnais, en *Hiroshima, mon amour*, adaptación de la novela de Margarite Duras, en la que la historia es contada a través de los recuerdos de los personajes.

Hiroshima, mon amour, es un film caótico, sensible y vertiginoso. Una película que pone un antecedente claro de la estructura no lineal en el cine. Aunque será en *Providencia*, en la película en la que Alain Resnais, logrará experimentar más con la no linealidad; a tal punto

que el film en ocasiones, parece surrealista. Resnais, fue uno de los directores de *La nouvelle vague*, que más experimentó con la estructura narrativa.

Paralelo a esto, Ingmar Bergman estrenó *Persona*, (1966) que cuenta en el principio y el final con una yuxtaposición de imágenes que parecen totalmente inconexas con el resto de la historia. El guión incluso resulta extraño y difícil de asimilar: una mujer que es dos mujeres, una historia íntima y poderosa, que sorprende por sus diversos puntos de giro que destruyen en nivel argumental.

El boom de *La nouvelle vague*, desataría un sinfín de nuevas-vanguardias a lo largo del mundo occidental, dando paso a un variado número de experimentos.

En Estados Unidos uno de los antecedentes importantes, luego del de Kubrick en *The Killing*, es el de David Lynch con su película *Eraserhead* (1977). Aunque la estructura del film es tan disparatada y caótica que raya más en el absurdo que en la no linealidad.

El ritmo desbocado del audiovisual encontraría su cima durante los noventa. En esta década, muchos directores retomaron las estructuras no lineales llenando los anaqueles de los cinéfilos con cientos de películas que utilizan esta técnica narrativa. Durante los noventas el primero que lo retomó fue Quentin Tarantino, con *Reservoir Dogs*. Luego vendría “Groudhog Day” o *El Día de la Marmota*, de Harold Ramis, en cuya historia un reportero quedará atrapado en el mismo día, condenado a repetirlo una y otra vez, hasta que haga todas las cosas bien, claro ejemplo de una estructura de reiteración narrativa (Arguello, 1992). En esta película la estructura narrativa parece ser lineal hasta que cae en

una repetición interesante y divertida, utilizando, por medio del método de la repetición, Ramis logra una narrativa circular que se vuelve interesante para el espectador.

En 1994 Quentin Tarantino puso en escena la que será considerada una de las obras de arte de la no linealidad: *Pulp Fiction*, Tarantino entrelaza tres historias con un montaje extraño, apelando constantemente al humor y a una violencia sarcástica. A la mitad del film (no de la historia) matan al personaje principal interpretado por John Travolta, quien aparece de nuevo vivo en la escena final, este factor sirve como ejemplo para que el lector entienda el nivel de no linealidad que es contenido en este filme. Las tres historias se entrelazan de manera divertida, y el azar justifica muchos giros en el guión: a un personaje negro le vuelan la cara por accidente en un carro, un boxeador se encuentra con su peor enemigo en un semáforo. Este tipo de azares justifican una peripecia que va tomando fuerza con el correr de los minutos.

A mitad de los noventa aparecen dos películas que son infaltables dentro de un trabajo apropiado del tema: *Carretera perdida* y *Mulholland drive*, en las que el madurísimo y genial David Lynch, juega de tal forma con la estructura que en una de ellas tiene que poner pistas para que el espectador descifre el misterio. Son un par de *thrillers* caóticos e inestables en los que Lynch aplica a la perfección *la puesta en abismo* y sorprende al espectador cada tantas escenas. La inestabilidad de estas dos películas llega a tal punto que en un momento de ambos filmes, los personajes cambian y se invierten sus papeles. Estas dos películas son, tal vez, los ejemplos más claros de lo que es la estructura narrativa no lineal en el cine.

En latinoamérica el máximo exponente de esta estructura es el mexicano Alejandro Gonzales Iñaritu, con su trilogía *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*. Las tres películas del director mexicano mezclan tres historias; el caso de *Amores perros* aplica a la perfección la teoría del tiempo circular. Pero la más inestable es *21 gramos* cuyo montaje parece que hubiera sido decidido en un juego de dados; con una estructura-rompecabezas que hace que el espectador se tuerza y retuerza para encontrar una línea narrativa, pero que hace posible comprender, seguir la historia.

Cobran importancia para este trabajo dos películas cuya narrativa hace de la analepsis (flashback) su clave narrativa. Es el caso de *Memento* e *Irreversible* de Christopher Nolan y Gaspar Noe, respectivamente. Las dos películas tienen una narrativa inversa; una es el drama de un hombre sin memoria y la otra un agrio y violento filme que emula planos-secuencias lo cual le da un crudeza y un realismo magistral. Las dos se vuelven sorprendentes porque parten de puntos álgidos y poco a poco van encontrando el sentido de por qué se llegó a dicho punto. La estructura, puesta totalmente “de cabeza”, va dejando al descubierto el camino por el cual los personajes llegaron al punto de partida, que, dentro de la narración, es el punto de culminación. La edición no lineal de las escenas al revés no evita la comprensión total del producto, y por el contrario pone a prueba la convención de la recepción del espectador común. Esta fascinación por los juegos de tiempo, por la fragmentación y los juegos de focalización, ha llegado a influenciar a importantes series de televisión como la popular *Lost* o la ya serie de culto *24*.

Ejemplo de no linealidad son también aquellas películas que ponen en la historia el dilema de ¿Qué pasaría si? Y así la historia cambia según la decisión del protagonista. Ejemplo de ello es *Corre Lola corre*, de Tom Twyker, que encuentra su más antiguo antecedente en la genial *Smoking no smoking*, del francés Alain Resnais. Son películas en las que todo se cuenta dependiendo de una decisión, que deriva en varias versiones. Cada versión es distinta, cada fragmento arma la totalidad del film pero se entienden de manera independiente (de nuevo la relación fractal). Si cada fragmento se separará de la totalidad del film funcionaría como cortometraje.

Reconstrucción de un amor (2006), del danés Christoffer Boe, aparte de ser un film con una factura estética y narrativa impecable, es también un homenaje al cine. Es un laberinto audiovisual repleto de disimuladas referencias a las mejores películas de la historia del cine; por entre sus fotogramas se pueden entrever leves homenajes a Alfred Hitchcock y a Godard pero al mismo tiempo desarrolla una historia personal, certera, propia y romántica. Sin duda se trata de una obra sensible, repleta de referencias y potencialmente No-lineal.

Reconstrucción sigue al pie de la letra la configuración analizada por Helena Beristáin, cuando afirma que una de las mejores técnicas para lograr *puesta en abismo* es contar historias dentro de la historia. Sin duda la obra de Boe, guarda este principio como pilar fundamental. Por un lado, dentro de la historia hay un escritor que escribe una novela, la cual constantemente se cruza con el mundo “real” del film. Y por el otro, las constantes referencias caen al paladar del cinéfilo como una historia más. Vemos que aquí Boe,

entreteje tantas historias como le caben al guión y de esta manera va desubicando a espectador.

En medio de la película, la voz en off hace consciente al espectador de que todo se trata de una representación, *“todo es una película, una representación, pero aun así duele”* está el autor haciendo consciente al público de que la ficción es ficción. Aquí utiliza Boe la modalidad *del código* (recordando a Dallenbach)

Reconstrucción se alimenta de sus propias referencias, pero a su vez mantiene una historia firme. Uno de los grandes aciertos del film es que es narrado por un escritor que a su vez es personaje de la película y que en ocasiones parece tenerlo todo planeado y ejercer influencia directa sobre el rumbo de la historia. La disparatada propuesta de montaje, desde los primeros cuadros, tiende a desubicar al espectador: en la primera escena los protagonistas se encuentran y después de un profundo dialogo la voz en off anuncia: *“pero esto no ha pasado... Bueno, no aun”*. Acto seguido el narrador presenta a los personajes para luego sumergirnos en un vertiginoso caos audiovisual que nos obligara a atravesar la historia a su antojo.

El cine se ha alimentado constantemente de las estructuras narrativas no lineales, de los referentes, pero a su vez a aportado elemento, rapidez y agilidad narrativa de la cual se han alimentado también a escritores contemporáneos como el estadounidense Chuck Palahniuk (*El club de la pelea, Asfixia*) o Bret Ellis (*American Psycho, Glamourama*).

El cine, por su estructura, por su manera de construcción, ha podido integrar las diferentes teorías e incluso las nociones discursivas de ruptura y deconstrucción. Sin embargo tuvo

que pasar casi medio siglo para que el cine se arriesgara a incursionar en estas narrativas y para que los espectadores educaran el ojo y fueran capaces de digerir la no linealidad de manera más natural.

Capítulo 3

Herramientas para fabricar un libro no lineal

3.1 Contextualización de la propuesta

La propuesta de fondo del presente trabajo es configurar un libro objeto no lineal, no como producto editorial sino como modelo conceptual de reflexión y de asimilación de los procesos de comunicación que asimilan dicha estructura. El recorrido que se ha trazado, recordando referentes, analizando pequeños fragmentos de la historia de la no-linealidad desemboca ahora en la fabricación-diseño de un libro objeto por medio de la extracción de los modelos, técnicas y estructuras que años y siglos atrás otros utilizaron para romper las estructuras que sus épocas habían impuesto.

El libro planteado contempla no sólo la creación de un texto no lineal, sino la intervención total del libro como plataforma de lectura. La propuesta no debe entenderse como una novela, pues quien escribe no es un escritor profesional, tampoco se trata solo de un libro, sino de una estrategia comunicativa-creativa para sintetizar el trabajo desarrollado.

La propuesta también toma conciencia del letargo que la industria editorial ha tenido ante el libro como objeto, y por lo tanto plantea a posteriori un modelo posible de una búsqueda editorial que haga factible la intrusión de narrativas y libros no lineales.

Los libros albergan linealidad. No siempre en contenido, pero en forma, el libro se ha vuelto un artefacto repetitivo. Seguramente esto se debe a que su sistema de

funcionamiento es excesivamente eficaz y ergonómico. Tuvieron que pasar siglos para que el hombre encontrara un soporte tan práctico como el libro. Desde las cavernas, pasando por los papiros y pergaminos hasta la aparición de la imprenta, lo que él hombre quería decir tuvo que pasar por infinidad de soportes y ha sido el libro, el que mejor ha cumplido su tarea.

El libro solo vive cuando es leído, un libro quieto en el estante de la biblioteca es un universo en stop. Pero sin duda, al ser leído, el libro permite más interacción física y por ello su forma podría afectar el contenido y hacer de la lectura una experiencia más dinámica. Luego: ¿qué pasaría si pudiéramos afectar la forma física del libro para volverlo parte del universo de una historia?, ¿qué ocurriría si al afectar la forma del libro pudiéramos lograr más peripetia en el ejercicio de lectura?

El libro se ha quedado sentado en la misma forma desde el lejano día de su génesis y ni siquiera los inquietantes avances tecnológicos lo han perturbado, más que para maquillarlo un poco y hacerlo lucir más estético. No podemos escudarnos detrás de la ergonomía y el practicismo, ni de las limitaciones técnicas y económicas para justificar miopía y mediocridad al respecto. Una industria editorial que ha avanzado a borbotones en los aspectos de calidad de impresión, encuadernación y contenido, tiene también que poner sus ojos en la creación de nuevas y modificadas formas del objeto mismo. De esto depende que el libro sobreviva en un mercado cada vez más veloz y multiforme en el que el invento de hace una hora es modificado y transformado en la hora siguiente, solo así, el libro podrá sobrevivir a los embates de la postmodernidad.

Como futuro comunicador del énfasis editorial soy consciente de la frase de F.S. Fitzgerald (1922, p. 61) “*ser capaz de ver que las cosas no tienen remedio y no obstante estar decidido a cambiarlas*”.

Aunque editorialmente este proyecto no tenga futuro, tal vez si pueda dar luces y abrir caminos apropiado de la forma del libro.

3.2 Descripción del libro *La noche de los zapatos rojos*

En este apartado no se volverá a repasar la teoría, simplemente se describirá la manera en la que se aplicaran las metodologías más importantes que se extrajeron del recorrido histórico.

3.2.1 El nivel argumental y la búsqueda de estructura

La noche de los zapatos rojos es un thriller (con algunos elementos de la novela policiaca) que cuenta la historia de un detective que busca a un asesino. La historia se ve atravesada por diferentes historias de amor que convergen en la muerte.

El asesino comienza a dejarle pistas al detective y ahí comienza una lucha de astucia entre los dos personajes. La decisión de dicha estructura se basa en que la manera más fácil de introducir al lector en un laberinto es por medio de la intriga, de la construcción de muros y bifurcaciones por medio de las pistas y el suspenso. El componente policiaco es, a mi parecer y al del escritor italiano Alessandro Baricco, la manera más sencilla de perder a un lector entre la narrativa.

“El relato policiaco ofrece pistas, y pocas certezas, ofrece más intuiciones que respuestas. El género “negro” es posiblemente uno de los más complicados, pero es también con el que debería comenzar el escritor joven que intenta mantener atrapado al lector”. (Baricco, 2009, Pág. 4)

3.2.2 Variedad de géneros, puesta en abismo y metaficción

Libros como *El Último Round*, *Rayuela* e inclusive el milenario *Gilgamesh*, dejan muy claro en la tradición escritural, que un libro que contiene varios géneros literarios se hace más interesante y genera más niveles al relato, lo que se traduce en más niveles de lectura. Dentro de la novela propuesta, además de la novela-argumental, se publicará poesía escrita por el asesino, un libro de cuentos escrito por un personaje llamado “Jorge Andrade” con el fin de generar autoreferencialidad y metaficción en los tres grados; así como un pequeño diario del asesino en el que habrá noticias escritas por otros autores. Estas noticias han sido encargadas con anterioridad para que, respecto a ellas, verme obligado como autor a modificar el texto.

Se quiso así llevar la puesta en abismo más allá de las palabras, permitiendo que los libros estén, literalmente dentro del libro, afectando el formato básico del objeto libro.

3.2.3 Disposición y sentido. Dadá y azar (algunas inevitables reglas de lectura).

La enseñanza más hermosa que dejaron los referentes expresivos más antiguos de la humanidad, como las cuevas de Altamira, es precisamente reconocer que las imágenes y su disposición pueden cambiar el sentido del mensaje. Por ello la disposición de los capítulos del libro planteado ha sido lanzada a los dados. El azar hace de *La noche de los zapatos rojos* un proyecto más *inestable*, en el sentido conceptual; se espera que el lector a su vez “lance” también el orden del libro a los dados. Esto se concibe influenciado en la fascinante la confesión de los dadaístas: gran parte de su trabajo era generado al azar. Para evitar que el lector quede extraviado entre la no linealidad del libro; se le pedirá que cada que termine un capítulo tache el capítulo en la tabla de contenido, así estará seguro de que no está repitiendo capítulos y todo el tiempo sabrá qué capítulos le hacen falta.

La otra herencia dadaísta fue la construcción de cadáveres exquisitos y la utilización de noticias para componer poemas. Un capítulo de la novela estará conformado por diagramaciones triangulares que tienen un orden y un sentido de conjunto, pero se da la opción de pegar recortes de periódico en los espacios en blanco para generar nuevos textos y significados, como reconocemos a continuación en las planchas de diagramación y diseño:

Capítulo cliché

Bianquia el asesino había
 de p. opreza ped esp od
 -Junio al co unj

re unyo
 ns
 us
 e q

videos. Eran las seis y era el detective el
 único visitante que accedía a la zona
 de reclusos de alta seguridad. El

Sin embargo Ciontesku pre-
 negaba enfáticamente sentaba
 esa visita. Y cier- interfe-
 ramente había rencia. En
 testigos de que algunas partes la
 a la hora del imagen bailaba en
 crimen el la pantalla, vibraba
 detective frenéticamente y luego
 se en- comenzaba a ascender,
 con- saliendo de cuadro para
 tra- ir apareciendo nuevamente
 por abajo del monitor. Lo claro
 era que Ciontesku aparecía en los

*

*** La noche de los zapatos rojos

de- plagio?
 jado
 una nota
 clara "nadie
 se atribuye mis
 obras. Así se castiga el

El juicio contra
 Ciontesku se
 ejecutó de
 manera pú-
 blica. Todos
 tenían la
 certeza de
 que el
 detective
 sería
 exone-
 rado.
 Aun

3.2.4 Orden del texto. Revisando a Egipto.

El hecho de que los “artistas”, los escribas egipcios dibujaran rostros mirando hacia un lado u otro para indicar el sentido en que se debía leer el texto, nos permite retomar un antiquísima y valiosa clave de lectura que libera la linealidad. Esta idea será adaptada al libro mediante títulos escritos al revés lo cual enviará al lector una pista sobre el orden de lectura (que por supuesto puede acatar o no). Estos capítulos deberán leerse de derecha a izquierda, en el sentido contrario al que naturalmente se lee en occidente. En la página siguiente reconocemos tal “direccionalidad”:

la por que se podía tratar de una bomba. Ciontesku la abrió de inmediato, sin tener la más mínima delicadeza. El negro Carrigan cubrió su cabeza pero no hubo estallido. Silencio. Del interior Ciontesku extrajo la cabeza de alias Blanquita. Estaba intacta, fría, con los ojos abiertos y cristalinos. Una nota descansaba en la boca entre abierta de la cabeza. Ciontesku la sacó con cuidado como si la cabeza tuviera algún valor importante: "cuando recibas esta nota estaré jugando con tus niñas detective"

Todo lo que vieron fue que el rostro de Ciontesku se puso líquido. Desapareció corriendo sin contestar las preguntas de nadie, apretando el papel como si a punta de presión lo fuera a deshacer.

No había despertado al lado de él. Ya no había besos, caricias, la carne estremecida por las manos que buscaban sobre la piel sin encontrar nada. La respiración de él contra la nuca la hacía sentir que le daba la espalda al mar. Ya no. Esta vez despertó totalmente inmobilizada. Cuando recordó el ataque inicial en el parqueadero esperó despertar ante un psicópata en una bodega mal oliente. Pero no; se trataba de un lugar limpio, baldosa de marfil, estucos en las paredes, aplicaciones en madera selladas por vidrios cuidadosamente iluminados que contenían música y libros. La música era suave, desde un lugar que no logró identificar le llegaba la voz

ba Julio Flores mucho más delgado. Con la piel forrada a los huesos como la de un buey enfermo, las piernas aterradoramente flacas agarradas por los brazos y más debajo de donde un reloj que ya no andaba, el pie izquierdo con el dedo meñique reluciente y más vivo que los demás.

*** La noche de los zapatos rojos

nóiccafisitas renetbo odup oh

El mismo día en que Jorge Andrade se evaporó, apareció otra rubia muerta en La calle de los faroles. Mostraba signos de haber sido torturada con lentitud. El asesino se tomó el tiempo de jugar salvajemente con ella antes de asesinarla. Contrario a las demás esta mostraba claros signos de haber sido violada. Habían perforado su sexo persistentemente con un picahidos que aun reposaba en sus entrañas. Un brote en la boca daba señas de que la mujer fue dormida utilizando un pañuelo y cloroformo.

Carrigan
La respuesta apareció en Carrigan con la contundencia de un disparo. Corrió a la casa de Ciontesku donde las bellas durmientes toñaban para siempre. Recibió la llamada de alguien que le decía que había descu-

Ciontesku llegó algo tarde a la escena del crimen para encontrarse con una nota que decía "sorpresa sorpresa". La nota estaba pegada a una caja de cartón que el asesino había ubicado cuidadosamente sobre la mano derecha de la víctima. El negro Carrigan había ordenado no abrit-

3.2.5 Diagramación y cajas de texto

El Talmud nos lega una enseñanza clara sobre la forma del texto dentro del libro. De manera analógica, la utilización de cajas tipográficas alternativas permite que en una misma página se estén leyendo dos y hasta tres historias al tiempo. Se adaptarán en el libro diversas cajas tipográficas para contar varias historias en una sola página, en un solo capítulo y de esta manera generar lectura y narración fragmentada.

Regresión

Antes de que el asesino se abalanzara sobre ella cuando el metro se detuvo en la parada de la esquina. Lo huevos nunca aparecieron en la escena del crimen; la razón es sencilla: el asesino tenía hambre.

Mientras se dirigía a la tienda en búsqueda de los huevos, la víctima notó que un hombre rubio la perseguía. No le dio importancia al asunto; siempre le habían gustado los hombres rubios.

La fila en el metro se movía con demasiada parsimonia. Sofia solo quería entrar al vagón y arrancar; la sensación de movimiento hacia que la abandonara la idea de estar perdiendo el tiempo.

*** *La noche de los zapatos rojos*

En la mesa del escritorio descansaba el ticket del metro en el que más tarde tendría que subir. Por algún azar del destino, esas trampas de la muerte, ese día olvidó el ticket en el cajón, lo cual resintiría más de una hora de retraso.

El día en la oficina fue normal, salvo por una sed brutal que se aferraba a la garganta su garganta. Hasta con la detestada leche deslactosada Sofia intentó quitarse la sed, pero fue inútil.

Al llegar al metro, luego de transitar el habitual camino de los girasoles Sofia recordó comprar pase doble para no tener que hacer fila por la tarde.

Sofia miraba la mañana despuntando a través de la ventana de limpio cristal. El primer chorro de luz atravesó el cuarto con un fulgor fresco, "que zapatos me pongo hoy carísimo; los rojos o los azules"... "Sofia, yo detesto el azul. ¿Cuándo lo vas a entender?"

Bajo ese azul de treinta minutos antes de que aparezca el sol. Él entró en ella por última vez; con una violencia innecesaria. Mientras afuera comenzaban a chillar los primeros pájaros. Sofia lo sintió entrar más violento que de costumbre, lo sintió magullar y romper como si le anticipara alguna especie de muerte. Lo sintió venir bajo la dulzura de una mañana seca, innecesariamente torpe.

Monologo

El silencio había terminado. Por fin ella callaba y me dejaba decirle toda la mierda que tenía adentro.

Creo que mis palabras salían un poco rotas, un poco frías, pude decirle que me hartaba de verla borracha, que yo no quería ir a vivir al mar y que detestaba que me dijera como hacerle el amor. Ella miraba fijamente el techo, con la mirada congelada en un solo punto. Le dije que estaba feliz de que por fin era yo el que hablaba y ella callaba, que estaba cansado de sus eternos monólogos, azarosos, y aglomerados de quejas sin justificación. Y que ahora era yo el que iba a abandonar, si, que ahora era yo el que iba a entrar en la noche sin punto de retorno, sin dejarme jalar hacia atrás por su perfume o su boca o sus nalgas o sus gemidos quebrados y fríos.

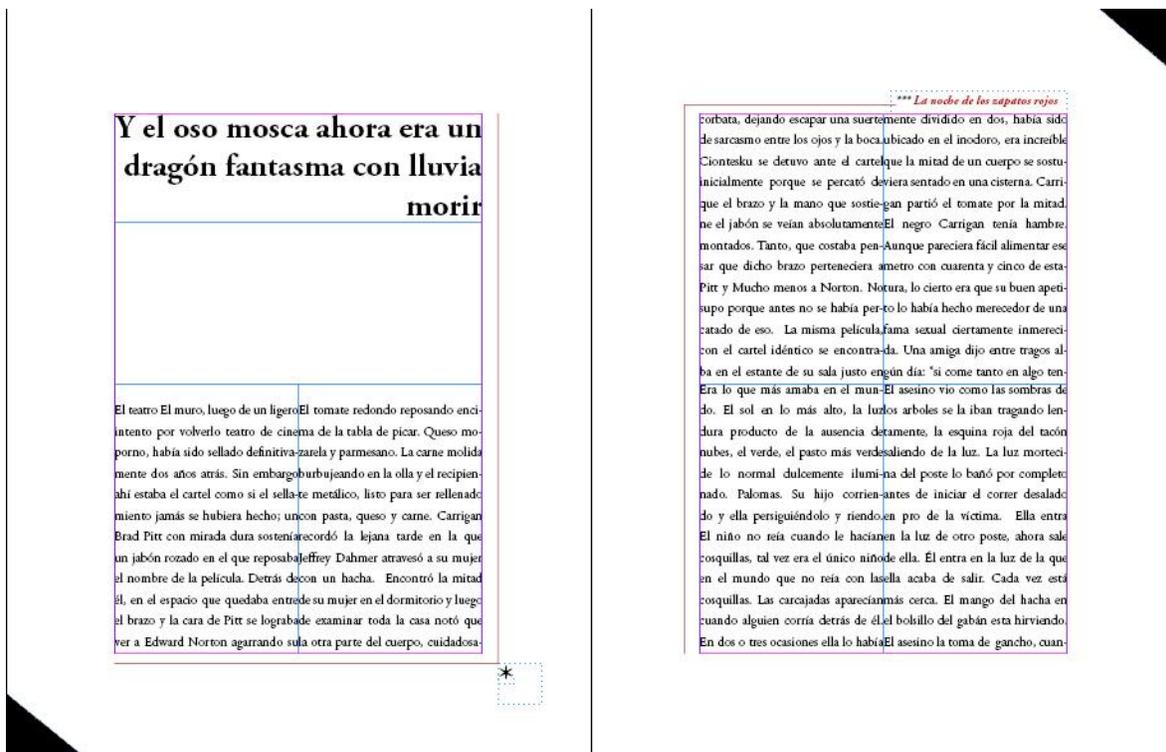
*** *La noche de los zapatos rojos*

Claro, ahora era yo el que me iba y ella iba a quedar en esa cama descendida, con la mirada eternamente clavada en el techo, los labios morados y que tendría que la carne fría. Le dije que tenía que irme antes de que ella comenzara a apestar.

Pero ella no contestó nada, estaba morada y su mirada seguía clavada en el techo.

3.2.6 Teoría del doblez, relación fractal y efecto rizomático.

El método utilizado por Carlos Fuentes y William Burroughs, es aplicado en este modelo conceptual de manera similar. Se corre un riesgo adicional y es proponer un dobles en cuatro: cuatro historias sin separación o delimitación de caja de texto en la pagina.



Se busca así generar efectos de pluralidad y atomización de un centro estable, deslindando en una relación metatextual que precisamente tenga, fractalmente, una relación sistémica de interdependencia y a la vez de autoreplicación. Surge así un tejido rizomático que bifurca el sentido narrativo del texto.

La fragmentación deriva en yuxtaposición, una suerte de neobarroquismo donde la forma de lo informe triunfa en pos de una estética no convencional que apela a un proceso de interpretación propio de la *obra abierta*.

3.2.8 En búsqueda de un argumento. El otro. Personalidades múltiples, personajes que se fusionan. El No camino del héroe.

Reconstrucción, *Persona*, *Mullholand drive*, son películas que juegan con la fusión de personajes. *La noche de los zapatos rojos*, una posible solución al misterio es que el asesino sea el mismo detective. Las pistas se darán por medio de referencias literarias y cinematográficas: la mujer del detective asiste a la película *Persona*, de Bergman, en un cinema abandonado. El detective lee la novela *El extraño caso del Doctor Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) y ve la película *Fight club* (David Fincher, 1999, basada en la novela homónima de Chuck Palahniuk). Todas estas obras hacen clara referencia (metaficción de nuevo) a la doble personalidad, que para propósitos de este trabajo asimila un tema de discontinuidad, de disociación, de multiplicidad, que hace posible un nivel argumental y de construcción de personajes pertinente para la intención que se persigue.

En la narrativa lineal, convencional los roles se establecen de manera casi rígida y axiológicamente definidas. En la narrativa detectivesca y policíaca clásicas, los roles de detective-villano-víctima-cliente, están claramente definidos; mutan, se desarrollan, cambian, por supuesto.

A partir de algunos conceptos narrativos propuestos por Christopher Vogler se reconoce un modelo narrativo presente en diferentes relatos clásicos y modernos, el llamado viaje del héroe. En su libro *El viaje del escritor* (trabajo desarrollado a partir de la obra de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras* y de las nociones de arquetipo de Jung), Vogler considera las historias y los relatos humanos como el viaje del héroe buscando resolver un desequilibrio y donde éste crece y aprende. Vogler desarrolla las siguientes etapas del viaje:

1. MUNDO COMÚN (mundo de partida)
2. LLAMADO A LA AVENTURA
3. RECHAZO DEL LLAMADO
4. ENCUENTRO CON EL MENTOR
5. CRUCE DEL PRIMER UMBRAL
6. PRUEBAS, ALIADOS Y ENEMIGOS
7. APROXIMACIÓN A LA CAVERNA OCULTA (enfrentamiento con el arquetipo de la SOMBRA).
8. PRUEBA SUPREMA
9. RECOMPENSA
10. CAMINO DE VUELTA
11. RESURRECCIÓN
12. RETORNO CON EL ELIXIR

Resulta claro que para el presente trabajo se reconoce tal posibilidad de crecimiento, de arco de personaje del tipo lineal, secuencial, propuesto por Vogler, pero como punto de partida que aspira precisamente a que dicho viaje se trasgreda y re-configure posibilidades más complejas de desarrollo narrativo. Precisamente la relación del tema clínico de las múltiples personalidades (Trastorno disociativo de la personalidad, según el DSM IV), se suma en este proyecto a la construcción de personajes inestables (metaficcionalmente

construidos), que de acuerdo al procedimiento brechtiano del extrañamiento se asimilan como figuras cambiantes que no se limitan a un proyecto narrativo lineal y se disocian en una multiplicidad que favorece los diferentes juegos de lectura propuestos

3.2.8 Puesta en abismo: historia dentro de la historia

La teoría de la puesta en abismo arroja luces sobre la no linealidad. Dentro de *La noche del zapato rojo*, se hará referencia a un libro escrito por el asesino y su descripción será idéntica al libro que el lector está leyendo en el mundo real.

Se habla también de una carta que posiblemente soluciona el misterio y que está escondida en la contratapa de dicho libro. Esa carta, también se encuentra dentro del libro que el sujeto está leyendo en la vida real. De esta manera se combina la realidad y la ficción, se rompe el límite.

Además de lo anterior, dentro de la novela se hablará de la novela que escribe Jorge Andrade, un sospechoso. Y para vincular el trabajo desarrollado en estas páginas y llevar así el abismo a un nivel aún más complejo, la novela que el asesino escribe es la tesis de grado que el autor real está escribiendo.

Capítulo 4

La noche de los zapatos rojos

Este capítulo, es la novela como tal (libro objeto con una intención conceptual).

Nota: Señor jurado, si no la encuentra, comuníquese urgentemente con la dirección de trabajos de grado.

CONCLUSIONES

Las remotas representaciones gráficas halladas en escenarios como las cuevas de Lascaux y Altamira, así como los jeroglíficos egipcios y por supuesto los diversos objetos funcionales de diferentes culturas milenarias decorados anecdóticamente, evidencian una intencionalidad comunicativa que se separa de la linealidad y parecieran hacer posible una comprensión plural, laberíntica, de los lenguajes y por supuesto del pensamiento en su estado más original.

Diferentes vestigios antropológicos nos legan un tipo de estructura comunicacional y narrativa donde se afianza una necesidad por la ruptura de lógicas rígidas, causales, donde el nivel de lo que reconocemos modernamente como anécdota, argumento, historia, se difumina y se atomiza en función de otras lógicas menos rígidas. Tanto la emisión como la recepción de tales mensajes primigenios de nuestros antepasados, pareciera apostarle a las extrañas lógicas del sueño, de lo mágico, de lo inconsciente, de lo irracional. Tales lógicas que hemos equiparado y reunido en el concepto de la no linealidad, han estado presente desde siempre, reclamando un lugar para las lógicas de lo irracional, del caos, de la bifurcación, del laberinto.

Las tecnologías más modernas, paradójicamente, han restaurado y permitido que el escenario de las comunicaciones, y su expresión más valiosa: las narrativas, anuncien por fin el triunfo de la primitiva expresión de los chamanes de las cuevas de Altamira, aquellos que liberaron imágenes de sus cuerpos en un espacio de ensoñación sin la tiranía de la

racionalidad. Usando una frase de Roman Gubern, podemos asegurar que las nuevas tecnologías y las dinámicas de los sistemas y medios de comunicación nos han convertido en *modernos primitivos*, que por fin han liberado al conocimiento y a las diferentes disciplinas en un nuevo afán de derrocar las taxonomías y las anacrónicas y caducas barreras del conocimiento. Arte, ciencia, tecnología, comunicación, literatura, se reconcilian y se cruzan en un intricado sistema de correspondencias y de intercambios donde las barreras genéricas se derrumban para siempre.

Así como el valiente pueblo hebreo sobrevivió como cultura y salvó su tradición en la escritura mediante recursos no lineales para la codificación de sus leyes y relatos, la cultura actual, mediatizada digitalizada, hipermediada, reconoce en la no linealidad la estabilidad de su complejo sistema de conocimiento y memoria colectiva. El reconocimiento del palimpsesto en relaciones tecnológicas vigentes (Internet) trasciende como metáfora de la cultura y de sus narrativas, donde la comunicación de las tradiciones se reconoce como un entramado no lineal que sostiene dinámicamente el flujo del conocimiento y de la memoria colectiva.

La no linealidad, que hemos identificado nuclearmente en la literatura con la obra de Sterne *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, publicada entre (1759–1767), donde el canon de lo que reconoceríamos como novela se subvirtió a favor de una mixtura de géneros y lenguajes (cartas, gráficas, canciones, etc.), traza el inicio de la escritura y la comunicación como territorio experimental, donde la divergencia de expresiones se resiste a la norma y a la estabilidad típica del canon y de los modelos canónicos.

La experimentación del siglo XIX, incluso tecnológica, en las diferentes manifestaciones artísticas donde la literatura y la fotografía se hicieron guiños de acercamiento y familiaridad, anticipó la explosión vanguardista del siglo XX donde el cruce de disciplinas (en nuestro caso concreto comunicación y literatura) ha permitido la emergencia de nuevos códigos y canales de comunicación. Las integraciones y cruces constantes entre arte conocimiento, ciencia y medios de comunicación, han permitido búsquedas creativas contemporáneas cada vez más arriesgadas y desprovistas de la tiranía de los cánones, de los géneros, y por supuesto de las linealidades. El libro, incluso como dispositivo, como medio, como objeto, no ha sido ajeno a tal caída de fronteras. No sólo los contenidos y las narrativas han visto en la no linealidad un espíritu de liberación y de novedad, sino que las formas mismas, las plataformas de lectura, reclaman una necesidad de trasgresión.

Cadáver exquisito, teoría del caos, hipermedia, son términos que en la actualidad no resultan tan lejanos ni tan separados a pesar del campo de origen que les ha acuñado. El reconocimiento científico de que no todos los sistemas poseen comportamientos predecibles, que reconocen leyes como la entropía, y que dependen de un azar combinatorio, impredecible, inestable, pero que permite un cierto sentido de realidad, diferente, claro, al de la causalidad, nos alerta sobre un posible triunfo de la no linealidad no sólo a nivel expresivo, sino también a una escala de los sistemas de comprensión de la elusiva realidad.

Autores como Marcel Proust, James Joyce, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, entre muchos otros, expusieron en sus obras técnicas y estructuras narrativas donde la memoria, la ruptura de lógicas sintácticas, la ruptura de códigos de lectura, los juegos laberínticos,

respectivamente, pusieron a prueba las nociones rígidas de la realidad fáctica, pragmática. Con las teorías estructuralistas, un concepto como el de rizoma, enunciado por Deleuze y Guattari, permitió reconocer definitivamente que la mente del ser humano funciona como un complejo entramado fractal, donde se interconectan redes infinitas, en la que cada “figura” que se suma, aunque relacionada con otras, resulta también autónoma; los *mapas individuales* y *calcos*, son el entramado de una cultura cuyos relatos se conectan y se bifurcan de miles de formas.

Con tales modelos de pensamiento, resulta apenas predecible el surgimiento de nuevas formas de comunicación, donde las redes de información y los computadores configuran el nuevo entramado, el escenario rizomático por excelencia. En el presente trabajo se le ha apostado al libro como territorio de experiencia y de conceptualización, precisamente por la necesidad de insistir en la escritura, en la narrativa, como el medio más puro de comprensión del entramado no lineal de la discursividad y de la propuesta comunicacional.

A la par que las comunicaciones encontraron en el video la posibilidad de liberar el tiempo-espacio narrativo, autores como Julio Cortázar apostaron a trasgredir el orden secuencial de lectura de una novela (el caso de *Rayuela*). Más adelante el cine recordó que en un principio las dinámicas de tiempo espacio no eran categorías rígidas. La polifonía, la focalización, la destrucción del nivel de la historia, la relativización de la realidad, han dominado en importantes productos narrativos tan importantes como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) o la reciente *Inception* (Christopher Nolan, 2010), sin olvidar, claro, a *Matrix* (hermanos Wachowski, 1999) y su puesta a prueba de los niveles de comprensión de la realidad.

Cintas como *Corre Lola, corre* (Tom Tykwer, 1998), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Amores perros* (Alejandro González, 2000), *Snatch* (Guy Richie, 2000), son apenas algunos títulos donde se evidencia una atracción de la primera década del siglo hacia la no linealidad como eje inestable de la narrativa contemporánea. Tecnologías de lo virtual, juegos electrónicos, netArt, son algunos de los medios donde las lógicas ilógicas de lo no lineal triunfan como mediación comunicativa y narrativa.

Antes que cualquier recurso, la palabra, la invención de historias, libera a la comunicación de la tiranía lineal y hace posible tejer un laberinto donde se crucen tradiciones y temas, donde el dispositivo objetual se integre al juego del laberinto de la no-comprensión, donde la lectura misma, incluso como actividad perceptiva, se convierta en un reflejo autoreferente de un mundo que, como dos espejos enfrentados, se amplifique la infinito, aunque aniquile al referente proyectado.

Las narrativas no lineales subyacen, en términos de plataforma, también en textos planos, de tal manera que trasgreden secuencias progresivas de lectura e instalan, ya sea por la forma de construcción (o destrucción o multiplicación) de su “historia” o de sus recursos estructurales, y de su carácter formal, universos múltiples capaces de detonar una serie infinita de lecturas o de lecturas infinitas. El libro no lineal, al asimilar la hipertextualidad y la puesta en abismo, multiplica las formas de expresión, multiplica las entradas al objeto expuesto y así su lectura de igual manera deja de ser no lineal; el orden temporal o las reglas de lectura cronológica, secuencial, son remplazadas por un código abierto, que, derivando el concepto de Umberto Eco, genera así mismo un lector “abierto”.

La obra abierta, siguiendo a Eco, se refiere a ciertos objetos culturales contemporáneos que participan del gusto común por la inestabilidad, la imprecisión, la complejidad, la mudabilidad, y por una insistente y especial invocación a la fruición e intervención productiva por parte del lector-consumidor". Eco analiza los rasgos propios de una poética de la obra abierta y, en especial, los particulares términos en que se establece el contrato entre productor y receptor de una obra de esta naturaleza.

En una narrativa no lineal su lector configura el orden y cada lectura resulta diferente, no sólo en nivel de comprensión semántica (que ocurre igual en un texto convencional), sino, en especial, en la ruta de dicha lectura. Cada ruta instala una nueva narrativa que se hace singular, única, novedosa. El libro no lineal y su correspondiente lectura, la clave de diversificación se ubica más en el nivel estructural, en el de relaciones semióticas, que afectan los procesos de comunicación del texto.

La narrativa no lineal (abierta, inestable) que en este trabajo devolvemos del escenario digital al del libro objeto, de igual manera asimila la lectura a un extraño viaje por un laberinto de infinitas entradas y de infinitas salidas.

La noche de los zapatos rojos, libro objeto, obra abierta, experimento conceptual abismal, que se adjunta como conclusión y reflexión de la no linealidad, apunta precisamente a generar un artefacto comunicativo que desafíe las lógicas tanto de la lectura como de las prácticas editoriales más convencionales. Su estructura, su forma de sustraer la historia, ya sea como cadáver-juego Dadá, ya sea como puesta en abismo, ya sea como hipertexto, o como dispositivo, artefacto de lectura, busca que su futuro lector reconozca las

posibilidades comunicacionales de otras lógicas, que tanto los medios de comunicación convencionales, el arte incluso, y las prácticas editoriales, han tendido a excluir.

Elementos tomados del reconocimiento descriptivo y conceptual de la puesta en abismo, del distanciamiento Brechtiano, de los juegos de lenguaje de las vanguardias y las rupturas estilísticas y formales de diversas expresiones artísticas y de autores, hacen posible configurar dicho artefacto no-comunicativo o no linealmente comunicativo, donde el referente argumental y la secuencia de lectura se subordina a un juego de posibilidades de código abierto donde el lector también es modificado en su proceso de interpretación y lectura.

La noche de los zapatos rojos no pretende ser una obra acabada, trata más bien de funcionar como síntesis de este recorrido conceptual, para poner en escena, en juego, una importante reflexión sobre el conocimiento y las formas de expresión humanas, donde las contemporáneas teorías e incluso prácticas del conocimiento, parecen por una vez aceptar a la no linealidad como la forma informe de nuestro pensamiento.

Bibliografía

- Argüello, Rodrigo, (1992). *La Muerte del Relato Metafísico*, Bogotá, Signos e imágenes.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Paidós, 1992.
- Arrieta, Pablo (2010), *Leyendo hipertextos*, editorial Voluntad.
- Bal, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.
- Beristáin, Helena (2007.), *De formas informes*. CC Editores
- Borges, Jorge Luis (1949), *Ficciones*. Alianza Editorial

(1975), *El libro de arena*. Alianza Editorial

(1958) *Poesía completa*. Alianza Editorial
- Calabrese, Omar (1987). *La Era Neo barroca*, Madrid, Cátedra.
- Calvino, Italo (2001), *The castle of crossed destinies*, Hervest Book
- Campanario, Juan Miguel (2003), *Metalibros: La construcción colectiva de un recurso complementario y alternativo a los libros de texto tradicionales basado en el uso de Internet*. *Revista Electrónica de Enseñanza de las Ciencias*, Vol. 2, N° 2, 155-176 (2003)
<http://reec.uvigo.es/volumenes/volumen2/Numero2/Art5.pdf>
- Chaparro Mediedo, Rafael (1992), *Opio en las nubes*. Editorial Babilonia.
- Cortázar, Julio, *cuetos completos*, tomo 1, editorial alfaguara.

(1963), *Rayuela*, editorial Santillana.

Currie, Mark (ed.) (1995). *Metafiction*. Londres y Nueva York: Longman

- Cruz Kronfly, Fernando, *Las ciudades literarias*. Revista de la Universidad del Valle, No.14, Agosto de 1996.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1977

- Deleuze, Gilles (2008), *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*, *Pretextos*.

(1995). Proust y los signos, Barcelona, Anagrama.

- Davison, Barbara, *History of the Book*. Hunter.

- Ernst, Bruno (1994), *El espejo magico de M.C. Escher*. Tachen. Koln

- Escobar, Ángel, *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*, INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)Excma. Diputación de Zaragoza, 2006 [consultable en línea en <http://sololiteratura.com/bor/boratraves.htm> última consulta septiembre 2010] <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/54/ebook.pdf>

- Fitzgerald F.S. (1922), *Hermosos y malditos*, Editorial Destino

- Franco Espinosa, Carolina (2004), *Cibersociedad*. Mundo Editores

- Gil, Carmen (2002), *Estructuras no lineales en la narrativa (Literatura, cine y medios electrónicos)*. Pontificia Universidad Javeriana.

- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1990). *Actante*. En: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos

- Hauser, Arnold (2004), *Historia social de la literatura y el arte*, Debolsillo

Fecha de pub: 2004.

- Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.

- Kerouac, Jack (1967), *On the road*, New York: Viking Press.

- Landow, George (1997). *Teoría del Hipertexto*, Barcelona, Paidós Ibérica

- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.

- Magda, Días (2001), *Apostillas literarias*, Editorial Panamericana, México.

- Manovich, Lev. *The Language of new media*, MIT press, 2001.

- Sobejano-Morán Antonio (2003). *La metaficción española en la postmodernidad*. Destino.

- Madariaga de la Campa, Benito (2000). *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira*. Santander, Fundación Marcelino Botín

- McCrea, Brian. *Stories That Should Be True? Locke, Sterne, and Tristram Shandy*.

Approaches to Teaching Sterne's Tristram Shandy. New, Melvyn, ed. New York: MLA, 1989. 94-100)

- Motte, Warren F.; *Oulipo, a primer potential literature*, Dalkey Archive Press, 1986.
- Nelson, Theodor H; *Literary Machines*, Sausalito, California Mindful, 1992 .
- Proust, Marcel. (1996), *Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza.
- Rodríguez, Jaime Alejandro, “Teoría práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: el relato digital ¿un nuevo género?” [disponible en línea en http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/ última consulta septiembre 2010]
- Rodríguez, Ramón Moreno, “Borges a través del espejo” [disponible en línea en <http://sololiteratura.com/bor/boratraves.htm> última consulta Abril 2010]
- Rimbaud, Arthur (1968) *El barco ebrio*. Común Presencia Editores.
(1970), *Poesía completa*, Editorial Espasa Calpe, España.
- Richter, Hans (1965), *Historia del dadaísmo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires,
- Sardut, Severo 1974 Barroco. Editado por Francois Wahl. Unesco. París.
- Sterne, Lawrence, “Tristram Shandy”-Great books of the western world, Encyclopedia Británica, William Benton publisher, London, 1952.
- Vázquez de Parga, Manuel. (1986), *De la novela policíaca a la novela negra: los mitos de la novela criminal*, Madrid, Plaza y Janés.
- Villacorta, Jorge (1984), *Un arte sin alas*, Editorial Panóptico, Madrid.
- Vidales, Luis, (1948). *La insurrección desplomada*. Oveja Negra

- Vogler, Christopher, (2002). *El viaje del escritor*, Bogotá, Intermedio.

- Margarita Rigal Aragon, *Estructura de estructura*. Editorial panamericana. España. 2009.

Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Londres y Nueva York: Routledge