

ISSN 2448-6019

Núm. 22, 2021

22

CONNOTAS.
REVISTA DE CRÍTICA
Y TEORÍA LITERARIAS



UNIVERSIDAD DE SONORA

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS, enero - junio 2021, es una publicación semestral editada por la Universidad de Sonora, a través de la División de Humanidades y Bellas Artes, en el Departamento de Letras y Lingüística. Blvd. Luis Encinas y Blvd. Rosales s/n, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo Sonora; Tel. (662) 2592 136, (662) 2592 157, <www.unison.mx>, <<http://www.connotas.unison.mx>>, <connotas@unison.mx>. Editor responsable: Rosario Fortino Corral Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2015-060211493400-203. ISSN: 2448-6019; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite adecuadamente el origen de estos.

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

Núm. 22, enero - junio 2021



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTOR

Enrique Fernando Velázquez Contreras

VICERRECTORA

María Rita Plancarte Martínez

SECRETARIA GENERAL ACADÉMICA

Arminda Guadalupe García de León Peñúñuri

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES

María Guadalupe Alpuche Cruz

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

DIRECTOR

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Rosa María Burrola Encinas
Manuel de Jesús Llanes García
Jesús Abad Navarro Gálvez
Gabriel Osuna Osuna
María Rita Plancarte Martínez

ASISTENTE EDITORIAL

Norma Beatriz Salguero Castro

TRADUCCIÓN DE RESÚMENES

Galicia García Plancarte

MAQUETACIÓN

Elimey Álvarez Ruiz

CONSEJO INTERNACIONAL

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza

Raúl Bueno-Chávez

Dartmouth College

Evodio Escalante

Universidad Autónoma Metropolitana

Beatriz González-Stephan

Rice University

Aníbal González

Yale University

Aurelio González Pérez

El Colegio de México

Yvette Jiménez de Báez

El Colegio de México

Nelson Osorio Tejeda

Universidad de Santiago de Chile

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Joan Oleza Simó

Universidad de Valencia

Julio Ortega

Brown University

Luz Aurora Pimentel

Universidad Nacional Autónoma de México

Susana Reis

Pontificia Universidad Católica del Perú

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Charles Tatum

The University of Arizona

Jorge Urrutia

Universidad Carlos III de Madrid

Emil Volek

Arizona State University

Connotas Núm. 22

ARTÍCULOS

- Entre la oralidad y la escritura: una poética del poder en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos
Flor Esther Aguilera Navarrete 7
- Del diario a la epifanía: una lectura posautónoma de *La novela luminosa* de Mario Levrero
Diego González Velazco 35
- Los habitantes de la Luna: entre la ciencia, el mito y la literatura
Carmen Fernández Galán Montemayor 59

Entre la oralidad y la escritura: una poética del poder en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos

Between orality and writing: a poetics of power in
Yo el Supremo, by Augusto Roa Bastos

FLOR ESTHER AGUILERA NAVARRETE

ORCID: 0000-0003-0890-3397

Universidad de Guanajuato, México.

flor.aguilera@ugto.mx

Resumen:

En el presente artículo se reflexiona sobre la lucha de poder que se configura en *Yo el Supremo* (1974), del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, a través de la oralidad y la escritura, siguiendo como marco metodológico, principalmente, los estudios de Mijaíl Bajtín y Ángel Rama. Con dicha dicotomía se plantea la relación de tensión entre la presencia conflictiva del guaraní, lengua relegada a la condición de oralidad, y el uso del español, lengua símbolo de colonización y dominio, para explicar que *Yo, el Supremo* presenta una crítica mordaz a cómo la cultura nativa del Paraguay se ha relegado. Ello evidencia un discurso transgresor, destinado a romper el canon, la escritura oficial que, según la novela, se ha impuesto por la dominación escrituraria.

Palabras clave:

oralidad, escritura, dicotomía, colonización, discurso transgresor, crítica social.

Abstract:

This article aims to reflect on the power struggle that is configured in *I the Supreme* (1974), of the Paraguayan writer Augusto Roa Bastos, through orality and writing, mainly following the studies of Mijail Bajtin and Angel Rama as the methodological framework. The oral and written dichotomy creates tension between the conflicting presence of Guaraní language, relegated to the condition of orality, and Spanish, a language that is symbol of colonization and domination, in order to explain that *I, the Supreme* presents a scathing critique of how the native culture of Paraguay has been relegated. This evidences a transgressor speech that is meant to break canon, the official writing that according to the novel, has been imposed by the scriptural domination.

Keywords:

Orality, Writing, Dichotomy, Colonization, Transgressive speech, Social criticism.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi22.328>

Recibido: 11 de enero de 2020

Aceptado: 18 de enero de 2021

*Encerrar hechos de naturaleza
en signos de contranatura.
Augusto Roa Bastos*

*Escribir no significa convertir lo real en palabras
sino hacer que la palabra sea real.
Augusto Roa Bastos*

*El mundo no cabe en la palabra que lo representa.
Mijaíl Bajtín*

Introducción

El presente artículo de investigación tiene por interés reflexionar sobre la novela *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos (1917-2005), publicada en Buenos Aires en 1974 durante el exilio político del autor. Dicha obra es considerada un referente de la literatura de finales del siglo XX de América Latina,¹ no solo por su técnica narrativa de vanguardia, sino por la relevante discusión que realiza en torno al poder político, al poder de la Dictadura y al poder escriturario siempre en confrontación con la oralidad. En efecto, *Yo el Supremo* no es una novela fácil, su estructura compleja requiere de muchas reflexiones, de muchos intentos por llegar a la profundidad del mensaje, al meollo del símbolo. Sin embargo, tampoco es una novela *encriptada*, destinada solo a intelectuales de academia. Más bien, se trata de una novela exigente, que requiere de un lector comprometido con el acto escriturario y con el hecho interpretativo. En este sentido, se intentará escudriñar dicha novela para entender la relación existente entre la oralidad y la escritura, con el objeto de comprender una poética de la escritura, que es, en términos roabastianos, una poética del poder (político y escriturario). Con esta idea,

¹ Juan Manuel Marcos señala que *Yo el Supremo* es una de las manifestaciones más audaces del Neobarroquismo de la narrativa latinoamericana (41). Fernando de Burgos apunta que si *Yo el Supremo* es un referente es debido a su principio de describir la escritura de la convención, ser crítica de la propia escritura: la literaria e histórica. Por su parte, Silvia Pappé comenta que esta novela trasciende porque en realidad no se trata de una revolución política sino lingüística, que desafía y desconfía del poder invasor cultural de las sociedades centrales, ese poder represor que se encarga de escribir la historia del pasado. Luis Alfredo Velasco Guerrero afirma que si esta novela es piedra angular en la evolución del género de la Novela Histórica Latinoamericana es debido a las diversas unidades estilísticas heterogéneas que se combinan en ella, ofreciendo un discurso descentralizado, donde la historia y la literatura se evidencian como un proceso complejo, intertextual y heterogéneo. Sin embargo, Rosa María Burrola Encinas argumenta que las aportaciones de Roa Bastos a la Nueva Novela Hispanoamericana no deben buscarse desde *Yo el Supremo*, sino desde finales de los años cuarenta, cuando publica *Hijo de hombre* (1959).

se buscará comprender la crítica que hace Roa Bastos con respecto a la realidad histórica de Paraguay, su país de origen (por supuesto, realidad no muy distinta a la de toda América Latina), evidenciando y reflexionando los problemas a los que históricamente se han enfrentado los nativos de esas tierras y, en particular, los guaraníes que habitan el territorio paraguayo.

En esta novela, la escritura (representada por el castellano como símbolo de dominación) y la oralidad (representada por el guaraní como símbolo de dominado) será, entonces, una dicotomía con la cual Roa Bastos denuncia las décadas de sufrimiento del pueblo paraguayo, poniendo énfasis, además, en la *aculturación* (en términos de Ángel Rama), que no es otra cosa que la negación o pérdida de la cultura propia. Así, este trasfondo de crítica histórico-social será, al mismo tiempo, un proyecto literario, donde ambos sistemas de pensamiento, oralidad-guaraní y escritura-castellano, se confrontan, cuestionan sus propios límites, intentan subsanar una deuda histórica con la cultura nativa, provocando un mestizaje consciente, una transculturación y no una aculturación, donde exista una verdadera fusión de lenguas, de sistemas de pensamientos, de culturas, de historia mutua, de reflexión ontológica social. La propuesta de la novela es, precisamente, hacer del espacio de ficción un medio de reconciliación. No obstante, todo será un fracaso, por ello el personaje principal, el Supremo, encontrará su desgracia eterna. Roa Bastos explica este hecho:

Pero, en sentido más profundo, hay también una ambigua e indiscernible constricción ideológica inherente al empleo de la lengua culta: el escritor, el narrador, el novelista, al optar por la escritura en castellano (opción por otra parte normal puesto que la lengua culta y escritura se corresponde como estructuras simétricas en oposición al concepto de literatura oral y popular cuyos medios son completamente diferentes); al elegir el narrador la escritura en castellano asume consciente o inconscientemente el rol, la posición ideológica de la cultura y de la lengua dominante. (*Augusto Roa Bastos y la producción* 131-132)

Por otro lado, señala Julio Ortega, está la idea de que “en América Latina, o el lenguaje mismo, es a veces incapaz de dar cuenta del exceso de realidad” (63), con lo que se quiere decir que la noción de los límites del mundo no son los del lenguaje, que la realidad siempre supera y superará a la literatura.

De esta forma, *Yo el Supremo* se manifiesta como paradigma de la narrativa de fines de siglo XX, pues el proyecto estético que se enfatiza en ella implica una transformación, un desencanto por los relatos utópicos, una emancipación y reivindicación de la literatura hispanoamericana que se escribía hasta entonces, como el criollismo, el nativismo, el regionalismo, el indigenismo o el negrismo. Más bien, debido a su peculiaridad discursiva, se propone una novela mosaico, collage, ensamblaje, interrogativa de sí misma, el tipo de novela que Mijaíl Bajtín llamó *descentralizada, polifónica o centrífuga*. Para argumentar nuestras posturas tendremos como marco metodológico, principalmente, *Teoría y estética de la novela*, de Mijaíl Bajtín; *Transculturación narrativa en América Latina* y *La ciudad letrada*, de Ángel Rama; y *Oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* (1997), de Jorge Marcone.

Adriana Sandoval ubica a *Yo el Supremo* dentro del grupo de novelas sobre dictadores, las cuales son identificadas con la llamada Nueva Novela Histórica que se produjo durante el boom (periodo también llamado *nueva novela* o *novela vanguardista*) o posboom (conocido académicamente como *novísima novela* o *novela posvanguardista*) en Latinoamérica. Sin embargo, esta pieza literaria es más que una novela histórica sobre dictadores, en este caso sobre el dictador Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia (1811 a 1840), ya que en realidad solo es el pre-texto² para ahondar sobre temas filosóficos acerca de la escritura y la oralidad. En ella no hay una fábula o historia precisa, es decir, no hay una configuración de la trama, al menos no en un sentido tradicional. Es un montaje de varios documentos,³ donde

² Usamos “pre-texto” en doble sentido: como motivo o excusa y como alusión a un texto previo (*hipotexto*) referente.

³ Milagros Ezquerro, en el estudio preliminar de *Yo el Supremo*, les llama *modalidades narrativas*.

se supone que el Supremo dejó escrita la historia del Estado paraguayo, así como sus reflexiones íntimas, que fueron salvados de ser quemados por el pueblo, razón por la cual, en muchas partes de la novela, ese actuar y decir de los personajes no se completa, ya que fueron tragados por el fuego. Este hecho será de mucha importancia para la construcción de la poética de la escritura, puesto que al aparecer en escena el *decir* de los personajes como algo incompleto, simboliza la incapacidad de la escritura para trascender en el mundo de la cultura de un pueblo. Después de ser salvados y analizados estos documentos, el Compilador (quien entre líneas sabemos que se apellida Roa Bastos) inicia la escritura de la biografía del Supremo para, posteriormente, editarla. En el transcurso de este proceso, el Supremo comienza a tener conciencia de sí mismo, se revela contra el Compilador y comienza a cuestionarlo sobre su supuesta labor de rescate histórico. Así se inicia una reflexión acerca de lo que significa la historia, los documentos historiográficos, el pasado, la memoria, la oralidad y la escritura. Pero el Supremo, al ser autoconsciente, sabe que está muerto, que pertenece al pasado, que solo es una ilusión, una invención, una artificialidad, como la escritura misma. Así, la estructura novelística se compone de una doble dimensión de realidad: la del Compilador y la del Supremo, que se encuentran en conflicto constante, en relación problemática, lo que provoca ambigüedades o contradicciones en el espacio narrativo. En cada dimensión de realidad, el narrador tiene un objetivo distinto, pero con puntos trascendentes de encuentro. Ambos narradores, en toda la novela, crean un juego de dobles donde se involucran los déicticos Yo/Él, simbolizando cada uno las figuras narrativas. El Yo representa al Compilador: la figura privada, oculta, con objetivos muy personales, interiores o profundos (literarios), que a su vez simbolizará la escritura. El Él representa al Supremo: la figura pública, descubierta, con objetivos más que personales históricos, de intereses más externos o colectivos que individuales, que a su vez simbolizará la oralidad. Al respecto, escribe Bajtín: “La literatura crea las imágenes muy específicas de las personas, en las cuales el *yo* y el *otro* se combinan de un modo especial e irrepetible: el *yo* en forma de otro, o bien el *otro* en forma de un yo” (*Yo también* 166). Es

una con-fusión simbólica de imágenes que se evidencian en la novela, por ello de forma constante ambas figuras deícticas se fusionan.

La dimensión de realidad del Compilador está determinada por distintas modalidades narrativas: pasquines, apuntes del Secretario, Cuaderno Privado del Supremo, Circular Perpetua y notas a pie de página de Compilador, dispuestas sin aparente unidad, como textos independientes, pero que sí podrían funcionar como capítulos o apartados. La dimensión del Supremo, es decir la de la trama o anécdota, que es el plano superficial, se inicia con el descubrimiento de un pasquín, elaborado con escritura decimonónica, que fue clavado en la puerta de la catedral, donde se ordena lo que deberá hacer el pueblo una vez que el Supremo muera. Este pasquín funciona como un mandato *post mortem* que supuestamente el Supremo escribe para determinar lo que sucederá con los oficiales del Estado paraguayo. En él señala: todos los funcionarios deberán ser ahorcados, enterrados en fosa común, y los restos del Supremo incinerados y echados al río. Este pasquín es el *leitmotiv* de la novela, lo que pone en relación dialógica a los dos actantes principales de la trama: el Supremo y el Secretario Policarpo Patiño. A partir de entonces, uno de los centros de la novela es descubrir al autor del pasquín, y para que los sospechosos confiesen el Supremo manda torturar a todo individuo que le parece misterioso. Incluso sospecha de ratones amaestrados por los contrarrevolucionarios, a quienes, según el Supremo, se les instruyó para pegar el pasquín. Observamos, entonces, que la novela no tiene una estructura novelística canónica, puesto que no hay una focalización precisa en la trama, más bien se trata de una compleja superposición de estructuras discursivas, como bien lo señala Ezquerro.

Oralidad y escritura: dicotomías trascendentes

Al leer *Yo el Supremo* observamos que los conflictos recurrentes a lo largo de la novela surgen de una relación dialógica, del contacto entre dicotomías trascendentes, como dominado/dominante, castellano/guaraní, verdadero/falso, vivo/muerto, escritura/oralidad. A partir de ellas, principalmente de la escritura y la oralidad,

es posible extraer o comprender una poética de la escritura, con la cual no solo puede observarse *el hacer* de la novela, la revelación del discurso, sino su ideología profunda con respecto al poder, tanto poder político (dictadura, conflicto sociohistórico) como poder escriturario (conflicto lingüístico y estético).

Dicha poética de la escritura se desprende de la mutua relación de las dicotomías, es decir, de la dialéctica de las voces narrativas principales: Supremo/Secretario, personajes protagónicos de la novela. A su vez, estos personajes representan todas las dialogías expuestas en la novela, en particular simbolizan la oralidad (Supremo) y la escritura (Secretario). Esto es un tanto paradójico, porque el Supremo es quien domina, priva de libertades, niega al pueblo guaraní, pero simboliza la oralidad porque es él quien dicta (en doble sentido: decir y someter), porque se cree revolucionario, crítico social, transgresor, que sin duda lo fue al inicio de sus luchas sociales, pero que sin darse cuenta se fue convirtiendo en un déspota, en un contrarrevolucionario, en un dictador enemigo del pueblo.

El Supremo es la evidencia de la transformación (deformación) política, de la traición a la Revolución, a la lucha social. Por ello, en el transcurso de la diégesis, en un juego de espejos, el Supremo oralidad siempre se estará convirtiendo en el Supremo escritura, Supremo muerte, Supremo traición, artificialidad, imposibilidad, dominación, tortura, aislamiento, putrefacción. Al final de la novela, vemos al Supremo invadido de larvas, tirado su cuerpo en un río, hinchado, con un inevitable rigor mortis encima. En realidad, por los indicios entre líneas a lo largo de la novela, sabemos que el Supremo desde el inicio estuvo muerto, que su voz y su escritura son acciones *post mortem*. Es decir, fingió ser oralidad, viveza, colectividad, memoria, comunicación del instante (fingió estar vivo), pero en realidad solo era letra muerta, individualidad, aislamiento, egoísmo. ¿Pero acaso eso no se hace en la literatura? El escritor finge, falsea, encubre, disgrega, disimula, selecciona, desfigura, pero sí, también reprueba, reprueba la historia como lo hace Roa Bastos. A partir de estos mecanismos podemos ir reconstruyendo una poética de la escritura, pero también una crítica política a los históricos gobiernos déspotas que han gobernado en Latinoamérica.

Así, vemos que las relaciones de los binomios se dan por medio de confrontaciones, de luchas de poder, por aparentes enfrentamientos u oposiciones, que se reflejan en la configuración general de la novela. Sin embargo, observamos que las dicotomías no se oponen, solo se complementan, forman parte de un mismo proceso de reflexión.

Nuestra postura es que estas dicotomías no solo se descubren a nivel de la anécdota, sino que repercuten significativamente en el nivel del discurso: en la dimensión espacial, temporal y actancial. Además, son parte esencial de las estrategias textuales de la novela para provocar una particular ideología, relacionada directamente con el propio pensar de la escritura, contra el imperialismo, contra lo que domina (escritura-castellano) y lo que es dominado (oralidad-guaraní). Dice el Supremo: “Parece que ahora no resta más alternativa que apostar al amo inglés o francés y a los que vengan después. Por mi parte no estoy dispuesto a tolerar semejantes marrullerías a ningún imperio sobre la tierra” (473). Critica la lucha por el poder, el colonialismo, la aculturación, la dominación por medio de los discursos de autoridad, por medio de la escritura portadora de la Verdad y lo Absoluto, claro, sin saber que él mismo también lo representa. De igual modo, en la crítica al Poder, el Supremo manifiesta una ruptura cronológica, es decir, traspasa los límites temporales de la anécdota para hacer crítica no solo del pasado, sino del imperio presente, del neocolonialismo: “Armaré una flotilla de barcos cargados hasta el tope. Los pondré bajo su mando y usted no parará hasta *la Casa Blanca*, quiero decir hasta la Cámara de los Comunes, a presentar esos productos, sus credenciales y mis demandas del reconocimiento de la independencia y soberanía de esta República [Paraguay]” (*Yo el Supremo* 464-465; énfasis mío). Se usa la ironía como estrategia textual para manifestar una crítica de la situación social actual. Sin duda, aquí se perfila la postura ideológica con la que opera la novela, resultado del juego simbólico de los dobles, incluyendo pasado/presente.

A lo largo de la novela, las dicotomías se confrontan por medio de una relación de poder, una especie de fuerzas contrarias que se oponen para suscitar el pensamiento robastiano. El poder se

simboliza de diversas formas en la novela, pero sobre todo es representado por medio de la escritura. La escritura es tratada como un artefacto cultural que ha sido, a lo largo de la historia, instrumento de poder y autoridad. Así, en la relación de poder que se establece entre los personajes de la novela se descubre una postura ideológica, de contenido literario y político: el ejercicio de la escritura, a decir del Supremo, es un artificio contra natura, usado en la dominación de pueblos, por ello ha sido aliada de las dictaduras, de la clase déspotamente gobernante. De esta forma, el poder de la dictadura se convierte en un poder escriturario, en la dictadura de la escritura.

El Supremo termina obsesionado con escribir, día y noche, pero esto se convierte en una condena eterna y atemporal, como la muerte misma. Ello, sin duda, conlleva una postura política y literaria en tanto que revela una crítica mordaz contra el discurso histórico, literario y político oficiales. Además, con ello, de forma implícita propone otra manera de representar o aprehender la realidad, otra que no ha sido oficial, que ha sido relegada, marginada, pero que sin duda para el Supremo es la vía más legítima: la oralidad. Esto se convierte para el Supremo en un proyecto político y literario que va fraguando con una especial manera de entender el poder (de la escritura o del gobierno de un pueblo). Bajo este entendido, el poder (escritura-Gobierno) solo tendrá sentido si involucra la viveza del pueblo, la realidad real de las cosas, las vivencias y dolencias de la gente mostradas a través de la oralidad, es decir, de la vida. La escritura-oralidad (Gobierno-pueblo) será el proyecto liberador que el Supremo emprenderá a lo largo de la novela. Del proceso y resultado de este proyecto observamos la poética de la escritura: reflexión de la escritura en oposición a la oralidad, pero no para derrotar el dominio escritura, sino para manifestar nuevos principios o reglas en que esta debe operar, para así hacer surgir una escritura reivindicada, resemantizada.

Mónica Marinone es una de las críticas que juzga *Yo el Supremo* no como una novela que desprestigia en todo sentido a la escritura, sino como una novela que busca la “escritura perfecta” conjuntando las dos modalidades de la lengua (oralidad y escritura). Para ella, la práctica narrativa de Roa Bastos es clara: “se trata de representar

el tiempo en un espacio —la escritura— donde lo visual [grafos]/acústico [fonos] coexistan interactuando, una zona entre medio que fracture cualquier preferencia sobre una de las modalidades exclusivamente” (Marinone 7). Por esta razón, Marinone señala que *Yo el Supremo* es una novela hecha para verse y para oírse, para leerse en voz baja y en voz alta, por lo cual propone llamar al receptor o narratorio “lector oyente”. Ángel Rama señala que este tipo de literatura busca “la visión regional del mundo, prolongando la vigencia [de la literatura] en una forma aun más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad” (*Transculturación* 43).

Así, con las diferentes estrategias textuales, se conocerá la naturaleza de la nueva escritura, la cual surgirá con sus propias cualidades, pero también con las ajenas, de tal suerte que el concepto de *escritura* que se propone estará compuesto de dos elementos: el *ego* (propio a la grafía) y el *alter* (propio al fono). De la simbiosis de lo propio y ajeno surgirá una escritura democrática, verdadera por ser más cercana a la realidad, pero utópica por ser una escritura incluyente, descentralizada y no oficiosa.

La escritura se concibe como un artefacto hecho para un fin determinado, en este caso para poner en evidencia los mecanismos de poder: político, lingüístico, literario y cultural. Todo tipo de poder se asume por medio de la escritura, pero al ponerse esta en tela de juicio se pone en duda al poder mismo. El poder, el dictatorial y el escriturario, se desarticula por medio de la ironía y la parodia, razón por la cual la novela está plagada de citas textuales, paráfrasis, hipotextos en general, que tienen por objetivo subvertir humorísticamente el canon histórico y literario. Otra manera de desarmar a la escritura dominante es provocando su reivindicación, manifestando la propuesta de una nueva escritura, la que repare lo que históricamente ha negado: en principio, el discurso oral (la voz del pueblo dominado). Bajo este entendido, *Yo el Supremo* es la búsqueda de una escritura distinta, diferente a la hegemónica o centrípeta, en la que la pluralidad de voces (polifonía) converjan.

El proyecto de escritura, que formulamos aquí como una poética roabastiana, puede comprenderse con el concepto de *escritura alternativa* de Jorge Marcone (1997). Para él, las relaciones entre oralidad y escritura han sido, por muchos años, un asunto de confrontaciones y provocaciones, como si se tratara de dos entidades que se repelen por opuestas la una de la otra. Sin embargo, la *escritura alternativa* pone de manifiesto la posibilidad de trazar un puente entre el discurso oral y el escrito, ocasionando una dinámica escrituraria específica. Así, para Marcone, la *escritura alternativa* tiene la capacidad de recrear la experiencia de la comunicación oral, de crear un efecto o ilusión de oralidad con recursos alfabéticos. La *escritura alternativa* se declara al servicio de la representación del discurso oral, creando una unión entre oralidad y escritura, que significa un intercambio de influencias culturales: la unión del guaraní (lengua nativa del Paraguay que se advierte en la novela) y el castellano, y con ello crea una literatura producto de la transculturación (unión de culturas) y no de la aculturación, como argumentara Ángel Rama. Al mismo tiempo, al ser un proyecto político revolucionario, significa un modo diferente de asumir el poder, de gobernar al pueblo, pues el Supremo entiende que el poder aislado está destinado al fracaso; así la escritura. Una voz externa, la del Compilador quizá, enjuicia:

No busques el fondo de las cosas. No encontrarás la verdad que traicionaste. Te has perdido tú mismo luego de haber hecho fracasar la misma Revolución que quisiste hacer. No intentes purgarte el alma de mentiras. Inútil tanto palabrerío. Muchas otras cosas en las que no has pensado se irán en humo. Tu poder nada puede sobre ellas. Tú no eres tú sino los otros... (*falta el folio siguiente*). (316)

Con lo anterior no solo deja en evidencia su proyecto de escritura alternativa, sino su propia manera de entender las culturas orales del Paraguay, la forma como han sido desplazadas por la cultura hegemónica española a través de la escritura y el poder. Se trata, sí, de una reivindicación de la oralidad, pero sobre todo de una reivindicación de la escritura.

El Supremo cuestiona el discurso escriturario, lo reprueba por encontrar en él la historia de la dominación y el poder de pueblos considerados inferiores por practicar la oralidad, por ser culturas ágrafas; critica a la escritura por ser herramienta de los dictadores, de los déspotas ilustrados que gobiernan alejados del pueblo, por ser el medio de someter, de ejercer poder, por considerarla una actividad imperialista y exclusivista. Bajo este entendido, el Supremo inicia su propuesta de escritura alternativa recurriendo al discurso oral, para darle “viveza” a la escritura con los efectos de realidad que dice obtener con el recurso de la palabra hablada. Así busca que la escritura no sea solo un acto individualista y privado, sino una actividad esencialmente social, tal como lo considera Bajtín, quien apunta:

aquello que es individual, que distingue una conciencia de otra y de las demás conciencias, es cognoscitivamente inessential y es remitido al área de la organización psíquica y a la limitación del espécimen humano. Desde el punto de vista de la verdad, no existe la individualización de las conciencias. El único principio de la individualización cognoscitiva conocido por el individualismo es el error. (*Yo también* 149-150)

De esta forma, el nuevo concepto de *escritura* propuesto es un medio abierto, plural, colectivo y descentralizado (por desafiar lo oficial). Esto conlleva una actitud ideológica frente a la historia paraguaya, y latinoamericana en general, pero también frente al material cultural como la literatura. Con estas posturas, a su vez, se comprende el proceso de escritura de la novela (o intento de biografía, como se presenta), pues el Compilador señala:

Esta compilación ha sido entresacada —más honrado sería decir sonsacada— de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiaados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones

y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contraparentes de El Supremo, que se jactó siempre de no tener ninguno; a epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos. (608)

La biografía del Supremo, irónicamente llamada “compilación”, es el resultado de una mezcla de discursos, de una diversidad de fuentes que involucran a la escritura y a la oralidad. Sin embargo, como hemos adelantado, la escritura alternativa no es del todo eficaz, pues el Compilador anota: “En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, *por fatalidad del lenguaje escrito*, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector” (609; énfasis mío).

La escritura, a pesar de los intentos por reivindicarla, no puede librarse de su propia fatalidad: ser ficticia (en el sentido de fingido, imaginario o falso) y ser autónoma (alejada de la realidad, independiente de la viveza de los sucesos y regida con reglas propias ajenas a la vida misma). Es decir, la escritura no es más que un modo de aprehender la realidad, pero nunca, bajo ningún proceso, podrá ser la realidad misma, ni ejerciéndola con mecanismos de la oralidad, de la vida. Esto se debe a que la oralidad es intraducible, es irreproducible, lo único que puede ser reproducido es lo que tiene qué ver con la escritura (palabras), no con la oralidad misma (gestualidad, tonos, movimientos); la realidad, la historia paraguaya, no puede ser reproducida como si se tratara de un calco. No obstante ser ficticia y autónoma, la escritura tiene una ventaja para el Supremo: “Yo soy el árbitro. Puedo decidir la cosa. Fragar los hechos. Inventar los acontecimientos. Podría evitar guerras, invasiones, pillajes, devastaciones. Descifrar esos jeroglíficos sangrientos que nadie puede descifrar” (*Yo el Supremo* 329). En ello se advierte sutilmente su propia forma de entender la literatura, es decir, la escritura. La literatura es un espacio de libertad por ser autónomo, por permitir abiertamente la invención, la imaginación de lo inimaginable, de lo nunca sucedido. Sin embargo, con la poética de la *escritura alternativa* se manifiesta una crítica al modo tradicional de entender la escri-

ra, para posteriormente proponer un nuevo concepto trazado en función de la oralidad.

En la *escritura alternativa* pueden convivir tanto la oralidad como la escritura. Ambas pueden ser un acto comunicativo más completo, pero a la vez complejo. No obstante, el fracaso se remarca porque la oralidad, en efecto, no puede ser trasladada a la escritura, eso que se traslada en realidad son los aspectos “letrados” de lo oral, pero no es lo oral, lo oral no es el texto, lo oral es lo que es imposible de ser trasladado a escritura, pues lo oral está detrás de esos aspectos lingüísticos. La escritura solo puede reproducir de la oralidad lo que es semejante a ella: los elementos letrados, no todo ese lenguaje extralingüístico que se le escapa a la escritura, como los gestos, las modulaciones, los movimientos corporales, etcétera. Así, aunque la escritura tradicional intente incorporar recursos de la oralidad, con el afán de tener viveza, la realidad representada no es más que un simulacro, una ilusión. Por ello los personajes de la novela reconocen su existencia ficticia, se saben sometidos al juego de la palabra muerta.

A pesar de lo anterior, con la escritura alternativa se desea trasladar la oralidad, no solo el aspecto letrado, sino lo que se conceptualiza por medio de sus prácticas culturales, razón por la cual el personaje encuentra la imposibilidad de su escritura; se convierte en un proyecto fallido en tanto es una escritura utópica, metafórica, meramente simbólica, como meramente utópico es pensar en un Estado popular, no déspota. Ello debido a que atrapar la oralidad en versión escrita es un proyecto imposible; la oralidad no podría expresarse en la escritura sin pérdida de identidad, sin convertirse en otra cosa, simplemente en escritura con una ilusión de oralidad. Escribe el Supremo:

Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos, sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo químico. Sin fundamento. Ninguna relación con la vida. ¿Sabes tú, Patiño, lo que es la vida, lo que es la muerte? No; no lo sabes. Nadie lo sabe. No se ha sabido nunca si la vida es lo que

se vive o lo que se muere. No se sabrá jamás. Además, sería inútil saberlo, admitiendo que es inútil lo imposible. Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. Pero ¿existe lo que no hay? (102)

No obstante, aunque la escritura alternativa no se efectúe, sí hay un cambio en la escritura: es la relegitimación por medio de su discurso crítico que provoca una ideología particular con respecto a la confrontación de lo dominado y lo dominador. La escritura sí expresa un cambio, una transculturación, una hibridación cultural provocada por la conjunción de dos lenguajes distintos e históricamente separados, pero el cambio que sobre todo se advierte al final de la novela es cómo el peso de la autoridad (el poder) se desvanece.

Para Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*, el hecho de fracturar el discurso oficial o tradicional repercute en la consolidación de una nueva escritura: una escritura descentralizada y plurilingüística. Ello desarticula el poder tradicional de la escritura, de la imposición cultural, a su vez, contribuye a preservar una identidad cultural (la guaraní) casi extinta por la dominación de la escritura. Así, la poética de la escritura tiene qué ver con una búsqueda de identidad guaraní y con una reivindicación de la propia escritura, en tanto que con la oralidad se desea representar una interacción social entre individuos, crear una escritura con perspectivas sociales o colectivas (polifónicas). Esto es entender la escritura literaria como un producto cultural construido por la asociación de lo propio (lo paraguayo) y lo ajeno (el castellano). Dice el Supremo:

Voluptuosamente el papel se deja penetrar en las menores hendiduras. Absorbe, chupa la tinta de cada rasgo que lo rasga. Proceso pasional. Conduce a una fusión completa de la tinta con el papel. La mulatez de la tinta se funde con la blancura de

la hoja. Mutuamente se lubrican los lúbricos. Macho/hembra. Forman ambos la bestia de dos espaldas. He aquí el principio de mezcla. Eh ah no gimas tú, no jadees. No, Señor... no jodo. Sí jodes. Esto es representación. Esto es literatura. Representación de la escritura como representación . . . (162)

De esta manera, *Yo el Supremo* ofrece una nueva escritura, una reinención de la escritura, donde resuena la oralidad, pero no la oralidad con sus “vicios” de lenguaje (no es el simple calco de palabras nativas, sino la asimilación, como señala Bajtín al respecto), sino una oralidad en un sentido fonético, extraverbal, circular, mnemotécnico, representada por el guaraní, por la manera de expresarse del pueblo paraguayo; ello como un intento por permear la cultura popular ágrafa en una cultura escrituraria, así como también con la idea de acabar con la postura grafocéntrica (de poder), como la única manera de adquirir conocimiento. Al respecto, Bajtín anota: “Las lenguas se iluminan recíprocamente: pues una lengua solo puede verse a sí misma a la luz de otra lengua” (*Teoría* 457).

Roa Bastos, con el desplazamiento del lenguaje centralizado, logra una estratificación efectiva y un plurilingüismo que da dinamismo en la novela, en términos de Bajtín. La novela representa un contradiscurso a la hegemonía de la escritura y a todas las circunstancias históricas que se han suscitado con ella. Al mismo tiempo, la *escritura alternativa*, según Marcone, intenta superar la escisión *scriptocéntrica* entre sujeto y objeto, o sea, eliminar la barrera existente entre el que mira y lo que mira. Así, busca unir la naturalidad del discurso oral con la artificialidad de la escritura: “Lo que te pido, mi estimado Panzancho [de Sancho Panza], es que cuando te dicto no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino de naturalizar lo artificioso de las palabras” (*Yo el Supremo* 158). Se trata de ablandar la dureza de las palabras por su condición artificial y evitar a toda costa su acartonamiento, pues dice el Supremo: “Ya es bien triste que nos veamos reducidos a envasar en palabras, notas, documentos, contradocumentos, nuestros acuerdos-desacuerdos. Encerrar hechos de naturaleza en signos de contranatura” (347).

Lo anterior solo se logrará al involucrar la oralidad en la escritura, no la escritura en la oralidad; de esta forma para el Supremo las dicotomías quedarían unidas, completadas, mimetizadas: lo subjetivo con lo objetivo, lo individual y personal con lo colectivo y ajeno, lo dominado con lo dominante, etcétera. Ése sería el propósito del Supremo, conseguir que las dualidades se fundan, porque, como este diría, “Todos los seres tiene un doble” (295). Debido a ello, el juego del YO (Supremo) con el Otro (Compilador o Secretario), lo Otro y lo ajeno, es una constante en la novela.

No obstante, el concepto de *escritura* no solo se formula por medio de la ideología provocada con el juego de los dobles, sino que también se va construyendo a través de la estructura de la novela. Como vimos, el narrador se despliega conformando una diversidad de voces a través de una multiplicidad de discursos; ello tiene sentido en tanto que busca ser una metáfora de lo que se propone como escritura: dejar de ser una práctica individual, de una sola voz, de una perspectiva subjetiva, para asemejarse a la oralidad, que es colectiva, donde concurren diferentes identidades. Los personajes se convierten en una confrontación entre la oralidad y la escritura, y su modo de relacionarse o de interactuar va determinando o construyendo el sentido de escritura. Por su parte, las dimensiones temporales y espaciales son asimiladas y determinadas por el narrador, de tal manera que con ellas se advierte la postura robastiana sobre la escritura: el Supremo-narrador narra desde la muerte, desde una dimensión atemporal y desde un no-espacio (refiere un presente, pero trastocando tanto un pasado inmediato como el remoto y, al mismo tiempo, modelando un futuro), y al representar él mismo la escritura esta se convierte en cosa muerta, en cosa caduca. González Esteva señala:

el único momento vivo, en el sentido performativo, del lenguaje es el habla. De ahí que la única opción del Supremo, como personaje de una literatura escrita, sea la muerte, el habla póstuma, aquella que sólo revive mediante la lectura y la memoria. De ahí también que el escritor no pueda ser más allá de un compilador de textos, alguien que tan sólo copia y trata de imitar la voz y la vitalidad perdida de la oralidad

en una escritura muerta, porque no le queda otro remedio más que esperar a ser revivido en la reinterpretación de una lectura, con lo cual ya ni siquiera será lo mismo, pues ya será reinterpretación. (40)

Por esta razón, la propuesta será solo una ilusión, una escritura irrealizable. Entonces, vemos que la mecánica en la que se funde la escritura procede de la totalidad de la novela, de todos sus niveles, como señala Bajtín que debe ser el espacio literario: “la novela como un todo unitario, impregnado de unidad ideológica y de método artístico” (*Teoría* 318).

Del mismo modo, la transtextualidad contribuye a la determinación del concepto de *escritura*, pues esta práctica de contacto de hipertextos manifiesta la idea de colectividad (heterogeneidad); y ello es imprescindible para el concepto de *escritura*, ya que para el Supremo la verdadera escritura se escribe en conjunto: “Los egipcios y los chinos dictaron sus historias a escribientes que soñaban ser el pueblo, no a copistas que estornudaban como tú sobre lo escrito. El pueblo-homero hace una novela. Por tal la dio. Por tal fue recibida” (*Yo el Supremo* 169). Señala el Supremo: “Es decir, cuantos dijeron YO durante ese tiempo, no eran otros que YO-ÉL, juntos” (425).

La escritura es el resultado de un mecanismo colectivo, no individual. Este modo de concebir la escritura tiene, en el fondo, una postura bajtiniana, en el sentido de entender la novela como una diversidad social, organizada o estratificada por una variedad de voces y lenguas. En la novela se observan discursos intercalados (literarios, como Shakespeare y Miguel de Cervantes; filosóficos, como Voltaire y San Agustín; históricos, como Julio César Chaves, etc.), diferentes lenguas (guaraní, castellano y latinismos), evidencia de clases sociales a través de su universo semántico (palabras decimonónicas, neologismos, términos anacrónicos), entre otros, por medio de los cuales penetra el plurilingüismo en la novela y se perfila una ideología propia. Con esta forma de entender la escritura, Roa Bastos desea representar simbólicamente las clases sociales del Paraguay: la clase privilegiada representada por la escritura y la clase marginada representada por la oralidad. Con la polifonía, es decir

con la estratificación de voces como recurso narrativo, se evidencia esta crítica social; al confrontar discursos, al carear la oralidad con la escritura, se exhibe la desigualdad social provocada históricamente por el poder.

A su vez, el proceso transtextual tiene como objetivo acentuar la ironía y la parodia, que contribuyen a remarcar la carnavalesización de *Yo el Supremo*, la transgresión del género oficial, hegemónico, centripeto o unívoco. Al usar hipotextos (por ejemplo, *El Quijote*), la novela desarrolla una transformación paródica, que da una nueva significación estructural e ideológica. A través de un proceso textual, discursivo, Roa Bastos manifiesta su propia postura ideológica con respecto al poder (político y escriturario) que encierra la escritura, y su consecuente confrontación entre lo dominado y lo dominante. A través de esta reflexión de binomios de fuerzas contrarias, Roa Bastos apuesta por una escritura de resistencia, por una nueva escritura de recuperación de la cultura marginada. En la novela, por tanto, no se busca degradar la escritura, sino reivindicarla, darle un sentido más legítimo, más justo y equitativo, recurriendo como apoyo a la tradición literaria.

La escritura que critica el Supremo es una escritura oficial, unívoca, individualista y, por ello, imperfecta; es pensada como un sistema de comunicación inferior al sistema oral. Sin embargo, en la novela se plantea la inserción de estos dos medios de comunicación para proponer una *escritura alternativa* que, a fin de cuentas, es una cultura alternativa, la cultura marginada que estuvo minimizada bajo el poder dominante de la escritura y de la ideología provocada por ella. Así, se crea una defensa por la cultura guaraní, olvidada y supeditada a la marginación por la supuesta inferioridad de ser una cultura ágrafa, que no hace uso de la escritura alfabética. De este modo, la oralidad ocupa un espacio en la escritura que nunca antes había podido ocupar por una lucha de poder, en particular político, en tanto la escritura pertenecía a la oligarquía dominadora del Estado, al déspota ilustrado, no al pueblo. La inserción de la oralidad en la cultura oficial, es decir en la escritura, tiene un sentido trascendente: subvertir un discurso, trastocarlo, aniquilar su estado monológico y muerto por ser unidireccional. Con ello, el Supremo

está convencido de que dará a la escritura una viveza igual a la realidad, igual al diálogo directo.

La reivindicación de la escritura en realidad no se lleva a cabo, pues la oralidad es un medio imposible de asirse, de aprehenderse; sin embargo, sucede algo trascendente: la ideología plasmada en la novela transforma el espacio escriturario, quizá no a nivel del discurso en tanto no hay transformaciones en la estructura hechas por medio de la oralidad, pero sí a nivel del contenido, pues por medio de la polifonía y el dialogismo reivindica la escritura, la vuelve otra al romper con ello un discurso unidireccional u oficial; transgrede el género de la “novela histórica”, crea perspectivas narrativas distintas (la dictadura vista desde adentro, a diferencia de cómo se hacía antes), introduce lenguajes creativos (mezcla de guaraní y español), expone un espacio narrativo donde se reflexiona el quehacer literario e histórico, etcétera. Así, aunque en la anécdota sea un fracaso el proyecto de escritura alternativa del Supremo, Roa Bastos, autor implícito, sí logra una escritura creativa al subvertir el discurso formal, al derrotar con su lenguaje y sus juegos dialógicos una escritura hegemónica: no tiene como referente la biografía “oficial” del Dr. Francia, y cuando lo tiene es con intenciones paródicas.

No obstante, si la *escritura alternativa* resulta un fracaso, ¿fracaso será también la transculturación literaria como empresa indirecta de la conjunción entre oralidad y escritura? Esto implica un concepto de *literatura*, en particular de literatura latinoamericana, entonces, ¿cómo podemos entender la idea de literatura que se plantea con la imposibilidad de esta simbiosis? Roa Bastos hace una reflexión directa de cómo históricamente se ha implantado la literatura en América Latina y de cómo se ha ido transformando con el paso de los años. Así, entender la poética de la escritura es entender, asimismo, el ejercicio de poder y dominación con la que se introdujo también la literatura, y cómo por muchos años el canon europeo dominó y prevaleció arrogantemente en estas tierras. Pero Roa Bastos cuestiona implícitamente si se derrocó en realidad al canon, si la literatura dominante se subvirtió, o si esta fue mezclada con la cultura lingüística e ideológica propia de la oralidad, es decir, propia de Latinoamérica. Independientemente de la anécdota de *Yō*

el Supremo, por el nivel del discurso reconocemos que, en efecto, se trastocó el discurso oficial y se logró, en forma contradictoria, un espacio literario centrífugo y polifónico. Se consiguió, con el tiempo, una literatura transcultural, donde, por supuesto, prevalecen rasgos del canon escriturario, pero con rasgos propios de los pueblos originarios. La literatura latinoamericana se libera del poder, de la dominación, de la histórica dependencia, de las garras de la escritura hegemónica. Bajo este entendido, Roa Bastos, en *Yo el Supremo*, en un problema particular (exclusivo de Paraguay) devela un problema general, convierte un problema cerrado y unívoco en un asunto abierto y plural. El poder, entonces, queda fracturado no solo porque subvierte el canon literario, sino porque evita reducir la lengua a su simple uso nominalista, individualista, burocrático, exclusivista y dominante.

Asimismo, el poder se desarticula cuando se fractura la relación entre las palabras y las cosas, es decir, cuando la referencialidad se pone en tela de juicio. Además, con ello se cuestionan las pretensiones de la Historia, así como el propósito del Compilador-editor de la biografía del Supremo. El poder de la escritura queda deshecho al truncarse la referencialidad. Con ello queda claro que la escritura es un asunto artificial, engañoso, pues no puede ser referencia exacta del mundo tangible, por ello el Supremo nunca está a favor de la escritura (artificial, muerto, invención) sino de la oralidad (natural, vivo, realidad). Por esa razón, la escritura sería un acto violento y distorsionador de la realidad, una falsa manera de obtener conocimiento del mundo de las cosas.

De este modo, la novela deja explícita la imposibilidad de reproducir tal cual los hechos históricos, ya que la escritura no podrá reflejar los hechos, solo simbolizarlos, representarlos falsamente, vaciamente, razón por la que está condenada a fracasar: a no ofrecer la posibilidad de mostrar con exactitud el mundo. En ello podemos observar el modo de asumir la literatura desde la poética de la escritura robastiana: la literatura, aún con pretensiones históricas, se escribe con ficción, y no con los recursos de veracidad que presumen tener los historiadores, ya que la escritura no puede develar la realidad bajo términos de verdad absoluta, porque es imposible

acceder al pasado. Señala González Esteva: “Obviamente, en ese ‘historiar ficcionando’ se permeará la perspectiva ideológica y filosófica del escritor [Roa Bastos]” (19). La configuración total de la novela revela la perspectiva ideológica con la que ejerce Roa Bastos su oficio.

De esta forma se ponen a prueba las construcciones que se han hecho desde el lenguaje, y que se han dado tácitamente por verdaderas e incuestionables debido al poder que se les ha otorgado histórica y culturalmente. Ángel Rama argumenta que la dominación de la escritura en América comienza después de la Conquista, cuando las ordenanzas, en el proceso de posesión del suelo, reclaman a un escriba “para redactar una *escritura*”:

A ésta se le confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: dar *fe*, una fe que solo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente. Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario. (*La ciudad* 22)

No solo la referencialidad está en tela de juicio, la desconfianza en el significado, sino el modo en que adquirimos conocimiento por medio del lenguaje: sistema lingüístico imperfecto, inseguro e inútil y, por tanto, imposible de ofrecer conocimiento de los hechos, de la vida. A menos, como señala el Supremo, que las palabras tengan voz, su propia memoria, autonomía, que se asemejen a la vida o a los hechos. De nueva cuenta se afirma el concepto de escritura ideal. González Esteva comenta que estos cuestionamientos son, en realidad, parte de la problemática de la Historia y la Literatura, de estos dos discursos de poder que han ejercido el lenguaje desde la dominación y que a través de él han pretendido mostrar los sucesos del devenir histórico, en la búsqueda de un significado. Esto, justamente, es lo que se cuestiona en la novela, el modo ideal o perfecto para mostrar el mundo, para asir el mejor significado de las cosas tangibles. La multiplicidad de voces, de modalidades narrativas, de intertextos, de temas, de variedad semántica y lingüística,

no son más que una metáfora de la polifonía, de los heterogéneos interrogantes que giran en torno al problema de la generación de conocimiento por medio de la oralidad-escritura. González Esteva argumenta que los interrogantes desmontan los discursos dominantes y, además: “Cuestionan desde conceptos que se dan por sentados, como tiempo, realidad, autoridad, hasta la misma forma en que se crean los conceptos y la posibilidad de que sean objetos factibles de ser conocidos” (4). Sin duda, ello se debe, precisamente, al poder con el que se ejerce el espacio de ficción.

La desconfianza en la escritura lleva al Supremo a preferir lo oral. Ve en ello la manifestación de lo humano. Sultán, su *alter ego*, afirma: “Lo que en el ser humano hay de prodigioso, de temible, de desconocido, no se ha puesto hasta ahora en palabras o en libros, ni se pondrá jamás” (*Yo el Supremo* 559). Lo oral es también un lenguaje que no puede ser reproducido por ningún soporte material porque implica aspectos comunicativos no verbales. La tradición oral “no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar” (Roa Bastos, *Yo el Supremo* 559).

El lenguaje está intrínsecamente ligado a lo inmaterial: “Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla” (Roa Bastos, *Yo el Supremo* 158). El Supremo, debido a ello, critica la escritura, señalando que esta sustrae el aspecto vital (corporal, material, teatral) de la tradición oral. Destaca, además, que la escritura es una técnica que se define por producir copias, falsificaciones, repeticiones, plagios, simulacros, empleando el robo y el saqueo, como irónicamente él lo hace al retrotraer hipotextos de la tradición literaria. González Esteva señala que “la apropiación de los hipotextos históricos supone ya un enfrentamiento al poder de los propios textos, pues pone en evidencia la inclinación ideológica de los mismos” (5). Es una forma de derrocar el poder de dominación del canon literario. Por ello es evidente que la novela es la parodia de varios textos pertenecientes al discurso “hegemónico”, pero sin duda el texto central al cual se parodia es *El Supremo Dictador* (1964) de Julio César Chaves, presidente de la Academia Paraguaya de la Historia y uno de los grandes historiadores de Paraguay. Esta obra es considerada

la biografía más “objetiva y seria” sobre el Dictador, motivo suficiente para que Roa Bastos cuestione sobre la supuesta verdad con la que se escribe sobre el pasado.

En *Yo el Supremo*, la escritura es llevada a otro nivel de significancia, es desmontada, es desenmascarada, para reducirla a su desaparición, repetición, y para encontrar en ello su maldición, su tragedia: termina el Supremo siendo una larva destinada a escribir automáticamente, es un autómatas de la escritura, sin relación alguna con la realidad de las cosas. Y esta tragedia se debe, como hemos señalado, a la imposibilidad de la oralidad en la escritura, a la imposibilidad del Nosotros en lugar de la individualidad. Es decir, en la escritura no cabe un Nosotros, porque no se puede nunca hablar por el Otro, motivo por el cual el Supremo se traga a sí mismo en la autosuficiencia y encierro de su escritura, en su Yo/Él perpetuo: “Dentro de poco no quedará más que esta mano tiranosauria, que continuará escribiendo, escribiendo, escribiendo, aun fósil, una escritura fósil. Vuelan sus escamas. Se despelleja. Sigue escribiendo” (*Yo el Supremo* 237).

Conclusiones

Se trata del sujeto atrapado en el lenguaje. Así, Roa Bastos postula con esta novela cumbre un contradiscurso a la hegemonía de la escritura y a todas las circunstancias históricas que se han suscitado con ella. El personaje refracta una postura ideológica con respecto a la escritura estratificada socialmente a través de una hegemonía indestructible, pero repetitiva y condenada. Por esta razón, la consecuencia de la dictadura escrituraria es un reino de terror, caos y muerte. Asimismo, simboliza los discursos de poder ejercidos por el Estado sobre los pueblos latinoamericanos.

Roa Bastos, al manifestar una lucha entre el poder de la escritura y la subordinación de la oralidad, crea una tonalidad unitaria de la obra por medio de recursos lingüísticos, con lo cual valora no solo el dialecto guaraní, sino la totalidad de esta cultura, cuestionando su supuesta inferioridad y evidenciándola como un fenómeno vivo, que

perdura en el tiempo a pesar de los múltiples ataques de la cultura dominadora y que es susceptible de transmitir un conocimiento, una memoria colectiva. Además, Roa Bastos asegura: “Es imposible que un escritor paraguayo, en el momento de escribir, pueda prescindir de este doble universo: el exterior [representado por el castellano] y el íntimo [representado por el guaraní], donde luchan sus dos lenguas” (cit. en Ruffinelli 75).

Estos rasgos distintivos de la obra de Roa Bastos lo determinan como escritor de lo latinoamericano, inserto en la nueva narrativa finisecular (siglo xx), que revela una realidad histórica visualizada por medio del sueño, el mito, la fabulación y la “teorización” dentro del espacio de ficción. Así, la producción narrativa de Roa Bastos evidencia a un escritor preocupado por la historia y las luchas del pueblo, con un compromiso social, en función de preceptos ideológicos, pero sin dejar de reconocer la autonomía del arte literario, aunque siempre con sendos puentes dentro de su contexto, como todo producto artístico provocado por la vorágine de la cultura.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- _____. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Taurus, 2000.
- Burgos, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*. Orígenes, 1985.
- Burrola Encinas, Rosa María. “Hijo de hombre: *entre la Historia y la utopía*”. 2006. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de maestría.
- González Esteva, María de la Concepción. *Historia y ficción. Una reelaboración de poder en Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos*. 2011. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis doctoral.
- Marcone, Jorge. *Oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- Marcos, Juan Manuel. *Roa Bastos, precursor del post-boom*. Katún, 1983.
- Marinone, Mónica. “Redefinir identidades y fronteras: Augusto Roa Bastos y la escritura del nosotros”. *e-|@tina. Revista electrónica de*

- estudios latinoamericanos*, vol. 2, no. 7, abril-junio, 2004, pp. 3-11, publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/6224/pdf
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Pappe, Silvia. *Desconfianza e insolencia. Estudios sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras / Colegio de Letras, 1987.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 1985.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Cátedra, 2005.
- Roa Bastos, Augusto, et al. *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Ediciones de la Flor / Folios Ediciones, 1986.
- Ruffinelli, Jorge. *La escritura invisible. Arlt, Borges, García Márquez, Roa Bastos, Rulfo, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa*. Universidad Veracruzana, 1986.
- Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana. 1851-1978*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Velasco Guerrero, Luis Alfredo. "La novela dialógica latinoamericana: *Yo el Supremo*". *Escritos*, vol. 22, no. 48, enero-junio, 2014, pp. 143-167.

Del diario a la epifanía: una lectura posautónoma de *La novela luminosa* de Mario Levrero

From dairy to epiphany: a post-autonomous reading
of Mario Levrero's *La novela luminosa*

DIEGO GONZÁLEZ VELAZCO

ORCID: 0000-0002-7550-1016

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México.

diegoglezvel93@outlook.com

Resumen:

La obra de Mario Levrero ha generado varios debates por su construcción narrativa, el uso de un sinsentido que recuerda a Lewis Carroll en ciertos casos y, en el caso de *La novela luminosa*, la escritura de un trabajo reflexivo en forma de diario íntimo. Este trabajo explica una lectura crítica de *La novela luminosa* de Mario Levrero, desde una concepción que va más allá de la autonomía literaria, es decir, la concepción de posautonomía, propuesta de Josefina Ludmer; para hablar de la aparición de nuevas escrituras y formas de leer críticas que se construyen a partir de una retórica del testimonio, pensada desde la teórica Beatriz Sarlo. Se configuran así territorialidades y temporalidades del presente, donde el pasado se rememora y el futuro se ha perdido. De igual manera, se indaga en la construcción de una neoeipifanía, concepto de Óscar Brando, por parte del autor-narrador sobre la muerte, que se da a partir de las nuevas concepciones de temporalidad y preceptos de la posmodernidad.

Palabras clave:

Mario Levrero, posautonomía, narrativa testimonial, posmodernidad, temporalidad del presente.

Abstract:

The work of Mario Levrero has generated multiple debates for its narrative construction, the use of nonsense that reminds the one by Lewis Carroll and, in the case of *La novela luminosa*, the writing of a reflexive work in the form of an intimate diary. This work explains a critic reading of Levrero's *La novela luminosa*, from a conception that goes beyond the literary autonomy, that is to say, the post-autonomy conception, a concept by Josefina Ludmer; to speak about the emergence of new critic writings and ways of reading that are built on a rhetoric of testimony, thought from the researcher Beatriz Sarlo. Thus configuring territorialities and temporalities of the present, where the past is rememorated in the now, and the conception of a future has been lost. Similarly, this work explores the construction of a neo-epiphany, a concept by Óscar Brando, about the conception of death by the author-narrator, given by the new conceptions of temporality and the precepts of postmodernity.

Key words:

Mario Levrero, post-autonomy, testimonial narrative, postmodernity, temporality of the present.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi22.366>

Recibido: 27 de octubre de 2020

Aceptado: 21 de enero de 2021

Alcanzar la luminosidad parecía una tarea imposible para Mario Levrero (1940-2004), su búsqueda por exorcizar su temor a la muerte lo llevó por un trabajo reflexivo en torno a diversos temas, bajo la narración de un diario íntimo; donde el ocio y el aburrimiento tomaron posesión de su vida y le imposibilitaron la tarea de poder escribir *La novela luminosa*. Por su parte, esa tarea de escritura logró configurarse para crear una sensación de presente inmediato y la capacidad de difuminar la línea entre la realidad y la ficción, ambas características de “las literaturas posautónomas”, término utilizado por Josefina Ludmer para referirse a una concepción de la literatura más allá de lo

autónomo. Ahora bien, la construcción de momentos reflexivos en el instante de la escritura, provoca la teorización sobre la muerte para construir una neopifanía, donde se logra apreciar una concepción sobre lo que sucede durante y después de la muerte del individuo y de la muerte simbólica de aquel espíritu, que pone en marcha el proyecto de escribir una novela donde se represente de forma orgánica una de sus obsesiones: la muerte. En este trabajo se busca demostrar que en *La novela luminosa* ocurre la construcción de la concepción de posautonomía, propuesta de Josefina Ludmer, a partir de una retórica del testimonio, pensada desde Beatriz Sarlo. De igual manera, se mostrará la configuración de una neopifanía, concepto de Óscar Brando, que se da a partir del instante de la escritura.

El análisis del texto planteado en este trabajo es a partir de la lectura minuciosa de tres discursos recurrentes dentro del texto trabajado de Levrero: el de la cotidianidad, el de los sueños y el de la observación. El primero se centra en la narración de lo nimio, donde se construyen instantes reflexivos. En esta parte se demostrará que esos momentos de devaneo se construyen a partir de la inmediatez de la escritura para abordar temas como: el erotismo, la pornografía, el ocio y, el interés de este trabajo, la muerte. De igual manera, se planteará la existencia de una realidadficción, término de Ludmer, a partir de la existencia de un autor-narrador y el uso de una retórica que es construida a partir de una memoria a corto plazo.

Por su parte, los sueños toman un rumbo diferente como argumento. En este caso, el tema de la muerte es representado a partir de elementos simbólicos, su significado a partir del tarot y las precogniciones. De igual manera, en este discurso se planteará la idea de parapsicología, vista desde la concepción levreriana, que aparece en la novela. Por último, el discurso de la observación será analizado para dar a conocer la construcción de una neopifanía, que se da a partir de una escritura reflexiva del instante. Así se construye una idea sobre la muerte de manera íntima y, al mismo tiempo, se plantea qué sucede después de la muerte de un individuo y de la muerte del espíritu que dio origen al impulso de escribir una novela luminosa; esto último visto como una simbología.

El analizar *La novela luminosa* desde una perspectiva contemporánea —Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Óscar Brando, entre otros— ayuda a dar un nuevo lugar a un escritor, malentendido diversas veces. Mario Levrero se ha mantenido un poco en las sombras de la crítica literaria en el pasado, pero actualmente ha sido retomado por su íntima ideología propia, que él prefiere plasmar en historias donde se configura una gran complejidad narrativa. De igual manera, se busca entablar un diálogo entre los conceptos contemporáneos mencionados, para señalar la existencia de una crítica hacia el estatuto literario establecido en el siglo XX.

Nuevas perspectivas de la literatura

*La trilogía luminosa*¹, considerada así por Helena Corbellini, ha dado origen a otro gran campo de investigación, debido a que las tres obras que la integran fueron escritas a manera de diario íntimo. En ellas aparecen reflexiones sobre las obsesiones cotidianas del autor, en especial, “el significado de ser escritor . . . escribir es una necesidad de su alma que derrama, a la vez, angustia y alivio” (Corbellini 251). Esa angustia está presente cuando el autor está en busca de la luminosidad² que parece inalcanzable ante sus ojos, pero existen dos motivaciones que lo animan a seguir: “la primera de las motivaciones consiste en responder a una imagen recurrente: una novela será escrita . . . La segunda motivación es la de obedecer al deseo de narrar ciertas experiencias ‘luminosas’” (Laddaga 225).

¹ *Diario de un Canalla* (1992), *El discurso vacío* (1994) y *La novela luminosa* (2005).

² Mario Levrero explica esa búsqueda de luminosidad en el “Prefacio Histórico a *La novela luminosa*”: “El impulso inicial fue dado por una conversación dada con un amigo. Yo habría narrado a este amigo una experiencia personal que para mí había sido de gran trascendencia . . . De acuerdo con mi teoría, ciertas experiencias extraordinarias no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen; es imposible llevarlas al papel” (*La novela* 11). En pocas palabras, la luminosidad para el autor uruguayo, es el poder exorcizar su miedo a la muerte y al dolor a partir de la escritura.

Pensar este texto reflexivo y testimonial desde la autonomía del arte, es una posibilidad, aunque no es el propósito de este estudio. La autonomía debe ser concebida como “lo que encontramos en las auténticas obras de literatura moderna. Ellas se objetivizan para sumergirse completamente de manera monadológica en las leyes de sus propias formas, leyes que están estéticamente enraizadas en su propio contexto social” (Adorno 166; traducción mía).³ Es decir, son obras, literarias para fines de este trabajo, que se valen por sus propias leyes y tienen vida propia, al igual que “señalaban la distancia entre realidad y ficción” (Brando 239). Desde el punto de vista de la crítica argentina Josefina Ludmer, la autonomía literaria ha llegado a su fin, por lo tanto, ella propone un concepto que va más allá de lo autónomo, es decir, el de la posautonomía literaria. Este propone que existen nuevas formas de escritura que están generando una resistencia a los estatutos modernos de la literatura, construyen presente a partir de una nueva concepción temporal del ahora, donde el pasado es rememorado y la promesa de un futuro se ha perdido. Son textos que rebasan las fronteras propuestas por la autonomía.

Ludmer comienza a construir este concepto cuando dice que ha llegado “el fin de una historia de la literatura y el arte” (*Aquí* 91), y agrega dos postulados de la ideología cultural de la posmodernidad, dados por Frederick Jameson, donde “el primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado . . . sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la construirían constantemente) es ficción y que la ficción es realidad” (151).⁴ Así comenzó un debate en el cono sur de Sudamérica “cuyo objeto no era (no es) sólo el

³ “This is exactly what we find in authentic works of modern literature. They objectify themselves by immersing themselves totally, monadologically, in the laws of their own forms, laws which are aesthetically rooted in their own social content” (Adorno 166).

⁴ Los paréntesis fueron agregados por Josefina Ludmer para hacer énfasis en lo literario.

paso de un sistema literario a otro sino también, y sobre todo, la puesta en cuestión, y hasta la transformación, del estatuto mismo de la literatura hoy, de su concepto y de los valores a él asociados” (Contreras 1). Con esta última cita se da a entender que estos nuevos modos de escritura reconfiguran y resisten el estatuto autónomo de la literatura, generando así, nuevas perspectivas de lectura.

De igual manera, las escrituras posautónomas “reformulan la categoría de la realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones o referencias verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta la etnografía” (Ludmer, *Aquí* 151). Crean así una concepción cultural donde existe la construcción de una temporalidad y territorialidad del presente, al igual que la desaparición de la línea que separa a la realidad de la ficción.⁵

Por su parte, Beatriz Sarlo indagó en el mismo tema a partir del análisis de las escrituras testimoniales o, como dice en su libro *Tiempo pasado*, “escrituras de la memoria”. La teórica propone que estas nuevas formas de escritura vuelven a “la literatura *high fidelity* etnográfica” (“¿Pornografía o fashion?” 16), es decir, “se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido” (Ludmer, *Aquí* 149). Al mismo tiempo, critica este tipo de literatura “al ser poco correcta y previsible, representando lo que legitimó antes la televisión, pierde toda capacidad de escandalizar. Y probablemente toda capacidad de divertir” (Sarlo, “¿Pornografía o fashion?” 16), por lo tanto, y dentro de la misma propuesta de Sarlo, estas nuevas formas de escritura ya no pueden ser leídas como literatura.

A su vez, Sarlo logra trabajar la retórica de lo testimonial para continuar su indagación en torno a la polémica que lo posautóno-

⁵ Josefina Ludmer, en *Aquí América Latina. Una especulación*, considera esto como una realidadficción a partir de la concepción de un Tiempo Cero, el cual “reorganiza el mundo y la sociedad y produce todo tipo de fusiones y divisiones. . . fusiona los opuestos y hace porosas las fronteras entre el tiempo privado y público, entre presente y futuro, y también entre ficción y realidad” (Ludmer, *Aquí* 19).

mo ha causado. La crítica propone que “no hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración” (*Tiempo* 29), es decir, el testimonio se construye a partir de una experiencia que debe ser narrada para poder tener el carácter de lo testimonial. De igual manera, existe un elemento muy importante: el de la memoria; una que hace posible “una reconstrucción del pasado, se abren vías de la subjetividad rememorante y de una historia sensibilizada a ella pero que se distingue conceptual y metodológicamente de sus narraciones” (92). Esta subjetividad problematiza las escrituras que se plantean en narrar una verdad, entonces, “si ya no es posible sostener una Verdad,⁶ florecen en cambio unas verdades subjetivas que aseguran saber aquello que . . . se consideraba oculto por la ideología o sumergido en procesos poco accesibles a la introspección simple” (51). Esto provoca que lo leído genere desconfianza en el lector, al dudar de la veracidad de los hechos. La memoria requiere también del uso de la imaginación y es por eso que contiene una parte ficcional. Otro teórico que toca la importancia de la imaginación en este tipo de escrituras es Alberto Giordano, cuando menciona la concepción de escribir en Mario Levrero: “no se escribe a partir de la invención sino del recuerdo de visiones espirituales” (243); a lo que se refiere es que uno no inventa, sino que en el arte de lo confesional se escribe a partir del recuerdo y la imaginación plasmada en el mismo.

Por su parte, Josefina Ludmer considera la memoria para sustentar el concepto de literaturas posautónomas. La teórica propone que “la memoria actual sería una respuesta a la caída del futuro y la necesidad de una doble temporalidad para construir un presente siempre dislocado y duplicado” (*Aquí* 58). En este caso

⁶ El uso de la mayúscula es para hablar del concepto de Verdad Absoluta, entendida desde la historia como aquello construido a partir de “las distintas visiones que los historiadores ofrecen de un solo y único acontecimiento, según pertenezcan a épocas o generaciones diferentes, o, si son contemporáneos, según los distintos sistemas de valores en que se fundan y que son la expresión de los intereses de las clases opuestas, de concepciones del mundo divergentes...” (Schaff 74).

debe pensarse que ya no hay un futuro sino un ahora, el pasado se vuelve parte del presente al ser recordado, por lo tanto, la concepción cultural del tiempo está colocada en la construcción de presente. Ahora bien, dentro de esta perspectiva de la memoria, Ludmer logra acordar con Sarlo la construcción de una realidad-ficción⁷ dentro de las escrituras a partir de la memoria y, al mismo tiempo, la generación de esa concepción temporal característica de la época posmoderna.

Rafael Arce habla de la existencia de un problema en torno al tema cuando menciona que “las literaturas posautónomas convivirán con otras que siguen portando marcas de autonomía . . . Sólo que las discusiones que ha suscitado Ludmer con esa especie de manifiesto crítico prueban de algún modo que no se trata de la convivencia pacífica de *modos de escritura*, sino de la coexistencia conflictiva de los *modos de leer*” (Arce 17). Por su parte, Sandra Contreras tiene una perspectiva similar cuando dice que las literaturas posautónomas son “una salida para la lectura crítica” (7). Ambos críticos logran dar a conocer la importancia de esa convivencia con la lectura, pero deben considerar que el conflicto entre ambas concepciones críticas —la autonomía y la posautonomía— se da a partir de que las nuevas perspectivas están generando que estas nuevas escrituras critiquen y se resistan al estatuto de autonomía literaria.

Ludmer tiene una propuesta para poder superar esta rivalidad entre ambas concepciones cuando piensa en el monstruo⁸ Borges,

⁷ La concepción de realidadficción es una propuesta de Josefina Ludmer, donde menciona: “con la memoria estoy en la realidadficción no sólo porque en la memoria la realidad toma la forma de ficción, sino porque la memoria tiene la misma estructura temporal y subjetiva en la realidad y las ficciones” (*Aquí* 61); es decir, la memoria está inserta en un presente tanto en la realidad como en la ficción. En el caso de Beatriz Sarlo, la imaginación es la parte ficcional de la memoria. Tanto el recuerdo (lo real) como lo imaginado (lo ficcional) conviven en un mismo momento, por lo tanto, la memoria es una forma de realidadficción.

⁸ Josefina Ludmer en su texto “¿Cómo salir de Borges?”, recopilado en el libro *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, propone el adjetivo “monstruo” para definir al autor argentino, por la magnitud y universalidad de su

desde donde posiciona su concepción de autonomía: “Desde dónde leer a Borges . . . podría ser la pregunta que nos hace ver la superposición y la variabilidad de esas posiciones, que son subjetivas, culturales y sociales, y a la vez históricas, literarias e institucionales” (*Jorge* 289). Cómo dejar atrás a un escritor de la magnitud de Borges es la mayor preocupación de Ludmer, su respuesta es “disolverlo en las tradiciones para leerlo críticamente. Sacarlo del presente, leerlo desde adentro y desde el pasado y el futuro” (300). Volver a Borges una tradición ayudaría a generar nuevas perspectivas de lectura, en este caso, las de la posautonomía.

Desde la perspectiva de Óscar Brando, lo posautónomo debe continuar su camino para comenzar a pensar en nuevas posibilidades de análisis para las nuevas formas de escritura; así es como propone la configuración de neoepifanías. Primero que nada, este concepto se construye del prefijo *neo* (“nuevo”) y de la palabra *epifanía* que, para fines de este trabajo, viene de la concepción de temporalidad que propone Walter Benjamin al ejemplificar la famosa pintura de Klee titulada “Angelus Novus”:

Se ve un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo que clava la mirada . . . Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única . . . Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (Benjamin 40-41)

La concepción de historia de Benjamin vuelve a la epifanía en una concepción moderna del tiempo, donde la perspectiva cultural voltea a ver al pasado posicionándose desde el presente y es arrastrada hacia un futuro prometedor a partir de la concepción del progreso. Un gran ejemplo de epifanía en la literatura está en *Ulises* de James

obra, al igual que el peso que esta tiene sobre la literatura.

Joyce, donde aparece una “repentina manifestación espiritual traducida por la vulgaridad de la palabra o el gesto. Esta revelación insignificante era pretextual, exigía una reelaboración para obtener una significación completa y compleja” (Brando 243). En pocas palabras, la cita anterior refiere a que la epifanía aparece antes de la escritura, debe ser narrada para poder aclarar lo que hay en la mente y a su vez, llegar a una comprensión casi total de esta.

Ahora bien, “las neopifanías no se reelaborarían, sino que serían integradas al texto, siempre y cuando su trivialidad contuviese, como utopía cifrada, una posible revelación” (Brando 243). Brando, al proponer este nuevo concepto, establece que la luminosidad es una revelación que no genera texto, ya que esta debe ser generada a partir de la escritura; es decir, la neopifanía aparece en el instante de la escritura misma. La concepción cultural del tiempo en este caso es diferente y se conecta con la propuesta de Josefina Ludmer cuando habla de una temporalidad donde solo se construye presente.

¿Dónde entra *La novela luminosa* de Mario Levrero en este esquema? La respuesta es la siguiente: la búsqueda de la luminosidad en su diario íntimo ha generado que se conciba una escritura que genera la construcción de una neopifanía sobre la muerte a partir del uso de una retórica testimonial o de la memoria. Esto genera la creación de una realidadficción a partir de instantes que configuran presente, tanto temporal como territorial, desde un pasado inmediato.

Crónica de una imposibilidad

Mario Levrero, a partir de un desdoblamiento autorial, donde toma el rol de autor-narrador,⁹ relata, en el “Prefacio histórico a la novela luminosa”, cómo empezó a escribir *La novela luminosa* antes de que

⁹ Se utilizará en este trabajo la concepción de autor-narrador, ya que la primera parte ancla al concepto con la realidad (autor) y la segunda con la ficción (narrador); con esto se propone la creación de lo que propone Josefina Ludmer como realidadficción.

fuera operado de la vesícula en 1984. Aquí se presentaron sus dos mayores temores existenciales, es decir, el dolor y la muerte; así fue como el autor uruguayo trabajó contra reloj para dejar terminada esta novela que proponía alcanzar una luminosidad que era “el intento de exorcizar el miedo a la muerte” (Levrero, *La novela* 14). De ahí aparecieron los primeros cinco capítulos de la novela que fueron dejados a un lado al no poder representar aquella luminosidad, ya que Levrero tenía una teoría, como se mencionó anteriormente, en la que proponía que “ciertas experiencias extraordinarias no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen; es imposible llevarlas al papel” (11), en otras palabras, sentía la imposibilidad de poder alcanzar un texto que representara de manera fiel una imagen obsesiva que estaba en su mente.

El volver a querer escribir este proyecto ocurrió cuando la John Simon Guggenheim Foundation otorgó una beca a Levrero. El dinero no logró que terminara aquel trabajo buscado, pero provocó la aparición de un extenso prólogo titulado “Diario de la beca”, donde narra un año de ocio, observación y la imposibilidad de poder escribir una novela, pero al mismo tiempo configura momentos reflexivos que llevan a este texto más allá de una simple representación de lo nimio. De igual manera, da pie a la aparición del capítulo “Primera Comunión” y a la revisión y corrección de los cinco capítulos escritos con anterioridad.

El cierre de *La novela luminosa* se da a partir de un “Epílogo del diario”, donde se tratan de cerrar las historias planteadas en el prólogo, pero estas terminan por quedar abiertas al volver a narrar desde el instante de la observación. La novela, que desde el prefacio hasta el epílogo fue escrita por Mario Levrero, contiene una estructura que problematiza el género literario al que pertenece, ya que puede ser considerado como novela, diario íntimo o texto filosófico por las reflexiones en las que abunda el autor. Por su parte, el juego de un desdoblamiento autorial pone en duda la misma narración de los hechos. Lo anterior es un claro ejemplo de resistencia a los estatutos impuestos por la concepción literaria vista desde la autonomía.

Ahora bien, el diario íntimo de Levrero presenta tres discursos—el de la cotidianidad, el de los sueños y el de la observación—

que logran reflexionar sobre varios temas que giran en torno el día a día del autor-narrador, pero el tema que más resalta por su sutileza es el de la muerte. El reflexionar sobre este tema a partir de la escritura constante crea la construcción de una neoepifanía que trata de explicar lo que sucede después de morir desde el ámbito sentimental, el corporal y el trascendental.

Narrando lo nimio

La narración de lo cotidiano en la novela de Levrero es la línea base de la historia, lo que da así una rutina casi diaria de sus deberes como humano, escritor y ciudadano montevideano. Dentro de tanta aridez argumentativa, existen ciertos pasajes que terminan por profundizar en instantes donde el devaneo lleva a una vaga reflexión acerca de lo que observa, siente y percibe parapsicológicamente del mundo. Estos instantes, colocados en un punto medio entre el recuerdo y las expectativas del futuro, serán referidos en este texto como intergumentos.¹⁰ Por su parte, el autor-narrador, dentro de todo este relato donde predominan el ocio, la pornografía y las mujeres; solo tiene una imagen constante presente: el retorno a sí mismo para poder realizar el proyecto de una novela luminosa.

Para el autor-narrador, el ocio “es una disposición del alma, algo que acompaña cualquier tipo de actividad: no es la contemplación del vacío mismo; es, cómo decirlo, una manera de estar” (107). A lo que se refiere es que, para generar un estado de ocio correcto, es necesario tomar la actividad como lo más importante del día. A su vez, el autor-narrador propone el ocio como una vía para lograr escribir cuando menciona que el ocio es: “la cosa que esté haciendo me deje libre la mente, no la comprometa, o no la comprometa más

¹⁰ El intergumento debe ser entendido como un argumento que está posicionado entre el argumento de lo evidente, es decir: el ocio, lo cotidiano y lo nimio; y el argumento de la intimidad del autor-narrador: la obsesión, los sueños y el aburrimiento.

que para la contemplación de la cosa que estoy haciendo” (107), para así poder alcanzar aquel retorno a su yo de 1984, aquella época donde comenzó la redacción de *La novela luminosa*.

Lo paradójico en este caso es la manera en que ese ocio es empleado, ya que se convierte en el factor que domina aquella imposibilidad por la escritura:

Encontré un libro de Gardner en el puesto vecino, y mi lista impresa desde la computadora me decía que faltaba en la colección, y mi memoria decía que no faltaba. Lo compré de todos modos. Llego a casa, y ahí estaba en el estante. Pero la base de datos tenía razón: al libro de mi biblioteca le faltaban hojas . . . Debo anotar el sueño de hoy, el del “abismo”. Ahora no tengo tiempo. (250-51)

En el final del fragmento anterior aparece una constante en las entradas del diario íntimo, ya que siempre hay interrupciones que dejen historias inconclusas, unas que pueden ser retomadas, o no, en la posterioridad del texto; son causa del ocio en forma de juegos de computadora, la búsqueda de imágenes eróticas de jovencitas japonesas, las visitas constantes que llegan a su departamento e incluso la lectura de novelas policiales.

Por su parte, la agorafobia del autor-narrador es la razón que lo mantiene encerrado la mayor parte del tiempo. Lo único que lo puede hacer aventurarse en las calles del Montevideo del 2000, son las múltiples mujeres y ex amantes que lo visitan, y de quienes omite sus nombres. El caso de Chl es el que tiene más peso en la historia al ser la mujer de la que sigue enamorado el autor-narrador:

Siento celos, tal vez injustificados . . . porque aunque haya otro hombre, yo ya no soy la pareja de Chl, y tiene derecho, etcétera. . . . Pero esto tiene mucha relación con la historia que venía contando, de modo que aquí mismo dejo de escribir. (128)

Otra vez la imposibilidad de escribir aparece, en este caso a través de un derrumbe emocional que lo lleva a involucrarse en alguno de los juegos de la computadora. La figura de Chl en el texto es consi-

derada como una diosa, pero al mismo tiempo es la representación y el verdadero recordatorio de un acto sexual que nunca llegará. La imaginación erótica del autor-narrador no aparece en este caso. Él venera a Chl y la respeta hasta cierto punto. La carga erótica aparece en el momento que se cruza con una joven en el supermercado, el devaneo lo lleva a crear imágenes de gran peso: “Me fui dando cuenta que mi deseo era violento, y deseo más de violencia que de sexo . . . No me imaginaba seduciéndola, sino forzándola. Domesticándola como un animal” (303). Aquí el placer de un deseo reprimido se desborda para comenzar ese retorno a un pasado perdido, al que nunca se podrá regresar.

Ahora bien, existe una retórica del testimonio que se empeña en generar una sensación de veracidad en torno a lo narrado. Para Beatriz Sarlo el testimonio es “el recurso más importante para la reconstrucción del pasado; discute la primera persona como forma privilegiada frente a discursos de los que la primera persona está presente o desplazada. La confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece el testimonio” (*Tiempo* 23). En el caso de *La novela luminosa*, existen momentos en donde la inmediatez está presente en la escritura: primero, la rememoración de una jornada que es relatada día con día; segundo, los momentos donde el autor-narrador se dirige a un lector hipotético de forma directa; y tercero, cuando los momentos de reflexión se posicionan en un punto medio entre la intimidad del autor-narrador y el presente cotidiano.

Los hechos cotidianos relatados a partir de una memoria posicionada a corto plazo, dan pie a que haya la mayor inmediatez posible en la narración. Las entradas del diario son una recapitulación de los sucesos de un día, que se centran en el instante de la escritura para crear la sensación en el lector de una construcción de presente inmediato, a partir de diversos elementos. El primero es el desajuste de fechas que realiza el autor-narrador en diversas ocasiones: “El final de la historia quedó para «hoy», o sea el «mañana» de ayer y hoy me siento particularmente nervioso por razones supersticiosas” (Levrero, *La novela* 244). La cita anterior es un claro ejemplo de una escritura que ocurre en el ahora. Es el instante mismo del presente. Otro de los elementos configurativos del lenguaje es el uso de un tiempo verbal en presente:

Escribo a la escasa luz del cielo que todavía entra por la ventana y, desde luego, escribo a mano. En estos momentos debería estar en viaje a casa de una amiga, que se fue por unos días y me pidió que le regara las plantas y echara una vista general a su apartamento. Pero el día de hoy traía sus propios designios y en estos momentos he optado por la mansa resignación. (295)

El fragmento anterior inicia con una configuración que posiciona temporalmente al autor-narrador en un presente donde sucede el instante de la escritura. Aquí es donde aparece esa inmediatez del diario, favoreciendo la verdad de los hechos de un diario íntimo que dedica sus líneas a narrar lo cotidiano y lo nimio, a partir de una obsesión en la repetición de imágenes para poder volver un hábito la escritura y así llegar a terminar su proyecto narrativo.

De igual manera, el autor-narrador recurre a otro artificio para crear la sensación de un diálogo constante con el lector. En estos momentos narrativos, se hace referencia a un lector hipotético, pero el humor sórdido del autor-narrador desplaza al lector para que sea menos importante que el texto mismo: “Este recuerdo, que posiblemente ya haya contado en otro lugar, y si es así, que el lector se aguante, porque esto es mi diario y puedo escribir lo que quiera” (135). Estos ataques y menciones del lector funcionan para denotar la resistencia del texto hacia los estatutos literarios, la comercialización de los libros y los concursos monetarios para escritores. De igual manera, la creencia en la existencia de un posible lector da a conocer una sensación de diálogo entre quien escribe y quien lee la información. ¿Quién podría ser aquel lector hipotético? Es claro que podría ser cualquiera, y es aun más probable que sea un Mario Levrero escritor, es decir, podría considerarse un diálogo del mismo autor consigo mismo a partir de la escritura.¹¹

¹¹ El diálogo del autor-narrador con el Mario Levrero autor se da a partir de un soliloquio. De igual manera, la ideología sobre la muerte planteada en el diario íntimo va cambiando al transcurrir el tiempo en el diario, ya que los sucesos que

Por último, están las reflexiones que aparecen como intergumentos, es decir, argumentos posicionados en un punto medio entre “la realidad cotidiana” narrada y la intimidad del mismo autor-narrador. Estos momentos aparecen como un devaneo de la mente, ya que están colocados a manera de corte repentino:

La tristeza ante la muerte ajena es algo que no entiendo muy bien, o sí, entiendo que es la tristeza por uno mismo y no por el muerto, de quien no hay nada que lamentar —tristeza por lo que a uno le falta, por lo que a uno le faltó decir y hacer, por la culpa real o imaginaria. . . . Y el espanto . . . porque, mientras mi padre vivía, de un modo mágico era una coraza contra mi propia muerte. El que tendría que vérselas con la muerte era él, y no yo. Y en el mismo momento en que él me faltó, quedé yo enfrentado, mano a mano, con esa buena señora. Sin coraza. (67)

¿Qué es lo que vuelve a este fragmento un intergumento? En los hechos narrados anteriores a lo citado se revela la muerte del Flaco, amigo del autor-narrador. Este suceso genera el recuerdo de la muerte del padre, por lo que pone en su mente los sentimientos de tristeza y espanto ante la muerte. Gracias a la rememoración, que es revelar un estado de intimidad del sujeto, y a la realidad que se vive en el momento, es que se da pie a una reflexión que, al estar narrada en presente, se da en el instante de la escritura misma. Estos intergumentos, que crean un presente al posicionar al lector en el momento de la reflexión, son elementales dentro de la teoría de posautonomía de Josefina Ludmer, ya sea por un diálogo directo con alguien o por el tiempo verbal en el que se configuran.

Resumendo, las escrituras posautónomas deben ser entendidas como “esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano” (Ludmer, *Aquí* 150), donde la fabricación de presente y de reali-

ocurren en el día a día relatado generan cambios en la perspectiva del autor-narrador en torno al tema. Esto solo es una hipótesis.

dadficción son sus dos mayores características. En el caso de la narración de lo nimio dentro de la cotidianidad, se puede encontrar una construcción de un presente constante e inmediato en la sensación del momento de la escritura. Un elemento que Levrero utiliza de forma magistral para la narración de un año de su vida. Por su parte, la realidadficción se construye a partir del uso de la memoria de corto plazo que emplea para las entradas del diario, ya que, pensando desde la perspectiva de Ludmer, la memoria difumina la línea entre realidad y ficción para coexistir en la misma línea de realidad que es el presente.

El discurso de los sueños

Narrar los sueños es dejar al desnudo la intimidad del Inconsciente y los deseos reprimidos u olvidados por el sujeto, o eso es lo que hace el autor-narrador en las entradas del diario íntimo donde los relata. Dentro de los sueños se presentan momentos contruidos por el Inconsciente a partir de elementos de la realidad que detallan las experiencias eróticas, simbólicas e, incluso, sobre la muerte. De igual manera, estos sueños son catalogados por el autor-narrador como experiencias parapsicológicas en diversos momentos, es decir, aparecen elementos que se relacionan con sucesos que pasan a futuro a partir de esas conexiones extra sensoriales como precogniciones, telepatía o recursos espirituales.

Cabe destacar la fascinación de Mario Levrero por la parapsicología, una ciencia que, como explica en su *Manual de parapsicología*, estudia “la fenomenología extraordinaria que tiene su origen en [el] mismo Inconsciente, en las zonas profundas de nuestra mente” (134). La parapsicología, por lo tanto, estudia diversas variantes del Inconsciente, uno de ellos: los sueños. Estos son explicados de la siguiente manera en el *Manual*:

En el sueño, o en la hipnosis, el yo escapa de los estrechos límites de la conciencia, y sin llegar a ser omnipotente (omnipresente), tiene una amplitud considerablemente mayor. (128)

De igual manera, para el autor uruguayo, otro escape del yo es la precognición, una “que sorprende a una conciencia limitada, como sorprendería la visión a un ciego. Pero no hay precognición sino expansión del yo, no hay una transgresión del tiempo, porque no hay tiempo. Sólo hay espacio, y un presente que sólo podemos actualizar por medio del tacto” (128). El sentido del tacto, para aclarar su existencia en la cita anterior, es concebido por la parapsicología como creador de presente inmediato, ya que la sensación real dura solo el momento.

Ahora bien, dentro de estos discursos oníricos dados en *La novela luminosa*, existe un elemento simbólico que gira alrededor de la concepción de la muerte:

En el sueño principal había varias instancias; una de ellas, la que ocupaba más “tiempo” narrativo, se refería a una serie de muertes que tenían un patrón común, como el de los asesinatos. . . . hubo una imagen muy clara en la que yo extraía una moneda que mostraba un signo de muerte en una de sus caras. Se trataba de unas monedas adivinatorias, como un tarot de monedas. . . (Levrero, *La novela* 213).

En este sueño ocurren dos situaciones, uno es el significado de la muerte en el tarot, donde se plantea que “el significado correcto no [es] la muerte lisa y llana sino esa especie de muerte que es la rutina, el repetir todos los días las mismas cosas” (217). Este significado acerca de la muerte es aplicado en la misma repetición obsesiva dentro de la jornada diaria del autor-narrador, en la que este busca el poder encontrar el retorno a sí mismo.

Ahora bien, para terminar de explicar la experiencia parapsicológica, este sueño mencionado tiene una repercusión más adelante en el texto, ya que el autor-narrador tiene un encuentro con Rubén Kanalenstein en la calle donde vive. Este amigo fue quien le proporcionó el significado de la muerte planteado en el párrafo anterior. Para el autor-narrador, esto es la experiencia a partir de algún elemento parapsicológico, donde “el sueño fue una precognición, un adelantar[se] psíquica mente en el tiempo” (218). Este tipo de conexiones extra sensoriales de la mente, junto con ciertos

elementos de los sueños, le ayudan a creer en proyecciones a futuro que terminan por suceder en el presente inmediato, ya que, como lo plantea el concepto de precognición, estas proyecciones se perciben solo cuando se viven en el momento.

En el caso de la narración de los sueños, elemento recurrente en el diario íntimo leverriano, se puede observar la configuración de momentos reflexivos en torno a la muerte que se van descubriendo en el proceso de la escritura para el autor-narrador. De igual manera, el uso del sueño como precognición genera una sensación de realidadficción en el lector, ya que el sueño, elemento construido por el Inconsciente, puede considerarse como un elemento ficcional que repercute en un suceso de la realidad dentro de lo narrado.

De ser pensada de esta manera, *La novela luminosa*, hasta el momento de este análisis, emplea recursos que generan la sensación de realidadficción en el lector como: precogniciones, elementos parapsicológicos y el uso de una retórica de la memoria. De igual manera, aparecen elementos discursivos —narraciones oníricas, retórica testimonial, intergumentos— que configuran momentos reflexivos que indagan sobre aquellas obsesiones del autor-narrador a manera de neopifanías, en especial, acerca de la muerte.

Más allá de la muerte

El último discurso que se explicará en este trabajo en torno a *La novela luminosa* es el de la observación, discurso que surge a causa del cadáver de una paloma. Debido a esto, el autor-narrador comienza a construir una historia en torno a una familia de palomas y comienza a deducir los hechos que suceden después de la muerte de un individuo.

El percibir la existencia del cadáver y la llegada de una paloma que llama —la viuda— son los elementos que lo intrigan para seguir observando durante meses a una paloma muerta por esa ventana que da a la azotea vecina. Gracias a esto comienza una construcción imaginaria, hasta cierto punto, donde la realidadficción está presente:

Yo me había subido a la bicicleta fija, y había empezado a pedalear lentamente, como para aprovechar el tiempo mientras esperaba ver qué hacía la viuda. . . . Parecía una escena familiar, la forma de instalarse la viuda creaba un ambiente amable y tierno, conmovedor; un ambiente de hogar, de nido. Sólo faltó que se pusiera a tejer. (194)

El fragmento anterior es un claro ejemplo del uso de la imaginación sobre la realidad. La paloma viuda, quien está cerca del cadáver de su posible marido, rehace su vida con otra paloma macho y llega a tener hijos. El uso de la prosopopeya es de suma importancia en este caso, ya que, al utilizar esta figura retórica, se logra un acto de ficcionalización de la realidad. La imaginación logra fusionarse con la realidad para generar un instante reflexivo.

De igual manera, la paloma tiene un carácter simbólico para el autor-narrador, el cual aparece en la forma de un pichón en *Diario de un canalla*. El significado está en la siguiente mención del autor-narrador: “Un símbolo de mi espíritu muerto que ninguna viuda (digamos, mi yo consciente) podrá resucitar a pesar de todos sus esfuerzos” (200). Aquí inicia la caída del proyecto de la beca, la paloma está muerta, por lo tanto, la posibilidad de escritura también: “Esto es triste, pero es coherente. ¿Por qué estar atento solamente a los símbolos alentadores? Me preocupa mucho la idea de que mi espíritu esté muerto –al menos, el espíritu que me llevó a escribir la novela luminosa” (200).

Por su parte, las reflexiones que aparecen en torno a la muerte en *La novela luminosa* llegan a volverse una neopifanía, pensada desde la perspectiva de Óscar Brando. En la novela no existe una explicación como tal, pero los fragmentos esparcidos a manera de destellos a lo largo del texto, logran construir una imagen de lo que para el autor-narrador es la muerte. Ahora bien, ¿cómo es que la neopifanía se construye? La configuración de una luminosidad que exorcice un temor a la muerte se da a partir de ciertos momentos reflexivos que ocurren en una inmediatez. La revelación en este caso no es pretextual, como ocurre con la epifanía, sino que se da a partir de una sensación de presente inmediato en el acto de escribir

gracias al tiempo verbal en el que se narran los momentos, las alusiones al lector que generan un diálogo hipotético y los devaneos que cortan el mismo hilo narrativo para profundizar en el tema. En pocas palabras la neopifanía sobre la muerte aparece durante el proceso de escritura.

Por último, la neopifanía construida termina por hacer ver que la muerte de un individuo es la causa de sentimientos de tristeza y espanto, de que la vida para los vivos sigue y debe reconstruirse, no sin extrañar al difunto; al igual que, al saber de la existencia de la muerte de algún ser querido, los recuerdos de buenos y malos momentos deben ser rememorados para generar nostalgia hacia lo perdido. Pero esta muerte no debe ser tomada como algo físico solamente, porque también puede ser tomada como la muerte de la paloma en la azotea vecina, es decir, como la muerte simbólica del espíritu que impulsó el proyecto de la búsqueda de una luminosidad.

Conclusiones: nuevas perspectivas de lectura-escrituras críticas

La narrativa testimonial tuvo su auge en la década de 1990 y puede considerarse como una constante en América Latina, donde escritores logran generar una configuración de elementos que cruzan las fronteras entre las relaciones binarias y al mismo tiempo generan la construcción de una temporalidad y territorialidad del presente. En el caso de *La novela luminosa* de Mario Levrero, como se explicó a lo largo de este artículo, la construcción de un presente se da a partir de la sensación del instante de la escritura en las entradas del diario íntimo y, de igual manera, se va construyendo una neopifanía en torno al tema de la muerte del individuo y de la muerte simbólica del espíritu que impulsa a la búsqueda de una luminosidad. Esto se da a partir de los tres discursos mencionados antes: el de la vida cotidiana, el de los sueños y el de la observación.

Por su parte, la novela del autor uruguayo logra posicionarse en una concepción contemporánea que la hace criticar al estatuto literario de lo autónomo a partir de elementos que van desde su

propia estructura, es decir, existe un prefacio, un prólogo, la novela y un epílogo; todos escritos por Levrero para generar un juego autorial donde aparece un autor-narrador. A su vez, está el uso de un tiempo verbal del presente que, combinado con los momentos reflexivos donde el devaneo se convierte en un corte momentáneo de la linealidad, logra crear esa sensación de instante en el lector. Por último, la existencia de los sueños como precogniciones de un futuro, al igual que el uso de la imaginación para crear historias a partir de la observación, ayudan a la configuración de una realidad-ficción como la plantea Josefina Ludmer, ya que la ficción se vuelve parte de la realidad borrando la limitación de fronteras entre la relación binaria.

Durante este análisis se planteó una nueva perspectiva de lectura que logra posicionarse más allá de la concepción de autonomía de la literatura, ya que *La novela luminosa* puede ser leída desde esos preceptos, pero posicionarla desde la posautonomía es llevarla por otro rumbo. Este trabajo escudriña en la complejidad de una configuración narrativa e ideológica por parte de Mario Levrero, para poder posicionarlo en los términos contemporáneos que han aparecido, en las ideologías y concepciones dadas durante la posmodernidad. De igual manera, la novela de Levrero debe ser entendida no solo desde un nuevo modo de leer, sino que, debe posicionarse como una novela que critica lo autónomo, los concursos literarios, la idea acerca de qué es una novela como género literario y la comercialización del libro como objeto.

Por último, este trabajo propone una nueva línea de investigación en torno a la *Trilogía luminosa* de Mario Levrero, al igual que de otro tipo de escrituras que construyan territorialidades y temporalidades del presente, para poder ubicarlas dentro de los nuevos modos de lectura y criticarlas desde una concepción literaria que va más allá de la autónoma, una en la que existe una concepción temporal donde el recordar el pasado se vuelve presente y la promesa por un futuro se ha perdido.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. “Reconciliation under duress”. *Aesthetics and politics*. Verso, 2007, pp. 151-76.
- Arce, Rafael. “La genealogía del monstruo”. *Los límites de la literatura*, editado por en Alverto Giordano. Universidad Nacional del Rosario / Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010, pp. 17-32.
- Benjamin, Walter. “Tesis de la filosofía de la historia”. *Angelus novus*, Comares, 2012, pp. 37-46.
- Brando, Óscar. “Huir hacia adelante: cómo salir de las literaturas posautónomas”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Época 3, año 4, no. 6-7, 2012, pp. 239-48.
- Contreras, Sandra. “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. *Boletín 15*, dossier: Cuestiones de valor, Facultad de Humanidades y Artes / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2010, pp. 1-10.
- Corbellini, Helena. “La trilogía luminosa de Mario Levrero”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Época 3, año 3, no. 4-5, pp. 251-62.
- Giordano, Alberto. “Tal vez un movimiento. Sobre *En pausa*, de Diego Meret”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Época 3, año 3, no. 4-5, pp. 241-49.
- Laddaga, Reinaldo. “Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Eterna Cadencia, 2013, pp. 223-36.
- Levrero, Mario. *La novela luminosa*. De Bolsillo, 2008.
- _____. “Tratado especulativo de parapsicología”, “Parapsicología: una ciencia frente a los prejuicios”. *Manual de parapsicología*. Cultura Editora, 2019, pp. 127-29, 131-38.
- Ludmer, Josefina. *Aquí en América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- _____. “¿Cómo salir de Borges?”. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, editado por en William Rowe, et al., Paidós, 2000, pp. 289-300.
- Sarlo, Beatriz. “Crítica del testimonio: sujeto y experiencia”, “La retórica del testimonio”. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, 2006, pp. 27-58, 59-94.

_____. “¿Pornografía o fashion?”. *Revista Punto de Vista*. Año XXVIII, no. 83, pp. 13-27.

Schaff, Adam. “La relación cognoscitiva. El proceso de conocimiento. La verdad”. *Historia y verdad*. Grijalba, 1982.

Los habitantes de la Luna: entre la ciencia, el mito y la literatura

Inhabitants of the Moon: Between Science, Myth
and Literature

CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR

ORCID: 0000-0002-6926-6080

Universidad Autónoma de Zacatecas, México

carmenfgalan@uaz.edu.mx

Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo explorar las relaciones entre ciencia, ficción y mito como marcos cognoscitivos a partir de la tradición de viajes a la Luna en la literatura, así como ubicar qué mitologías han sido usadas en la descripción de la toponimia lunar. A través de un análisis comparativo, se busca explorar las estrategias de verosimilitud en relación con el mundo posible que llamamos realidad. Los escenarios y moradores de la Luna se contrastan desde una perspectiva teórica que abarca teorías de la ficción y de lo fantástico, junto con conceptos clave de la tematología e imagología comparatistas.

Palabras clave:

ficción, ciencia, mito, Luna, viaje, cognición.

Abstract:

This paper aims to explore the relationships between Science, Fiction and Myth as cognitive frameworks from the tradition of moon travel in Literature, as well as to locate which mythology has been used in the description of the lunar toponymy.

Through a comparative analysis, this work looks to explore the plausibility strategies related to the possible world we call reality. The scenes and inhabitants of the Moon are contrasted from a theoretical perspective that includes theories of fiction and the fantastic, along key concepts of the comparative thematology and imagology.

Keywords:

Fiction, Science, Myth, Moon, Voyager, Cognition.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi22.348>

Recibido: 15 de mayo de 2020

Aceptado: 22 de noviembre de 2020

1. Ficción, mito y ciencia

Dentro de un mundo infinito, hay mundos infinitos...
Cyrano de Bergerac

En tanto la ciencia ofrece una mirada que intenta dismantlar las verdades del mito, muchas de sus formulaciones se sostienen en constelaciones míticas, como las de la astronomía que explican el orden de las estrellas o la música de las esferas celestes. Si los mitos, como sistemas de creencias, cuando se desgastan devienen ficciones o si las mismas se vuelven realidad, la ciencia ficción es un lugar idóneo para explorar los límites difusos entre la fantasía y la realidad.

La definición de la ficción y sus límites con el mito han sido motivo de polémica desde que la ciencia positivista se postuló como explicación verdadera de las leyes de la realidad. En un universo mecanicista, la magia se transforma en la técnica y los marcos cognoscitivos que no pasan la prueba experimental dan lugar a lo maravilloso y lo fantástico como escrituras ajenas e incomprensibles para la racionalidad. En el marco de la filosofía analítica, hay una gran querrela sobre la verdad de la ficción y se han intentado aclarar las preguntas implicadas en su caracterización: 1) las metafísicas, so-

bre el tipo de existencia de los seres de ficción; 2) las de los límites de la ficción y la no ficción, como la historia, la leyenda y el mito, y 3) las convenciones o institucionalización (Pavel 24-25), esto es, la cuestión de lo que se consume o recibe como ficción. Esto último se relaciona con la configuración de los géneros literarios, los históricos y los teóricos, donde la ciencia ficción puede considerarse un género o discurso ligado a un contexto específico.

Por otra parte, las fronteras de la ciencia ficción con lo fantástico son un laberinto teórico. Para la delimitación del territorio de lo fantástico, Louis Vax agrupa la utopía junto con lo feérico, la alegoría, lo trágico y el humor, las supersticiones populares, entre otros. El mundo al revés es una de las principales estrategias de la sátira que, en el contexto de la exploración geográfica, se une a la literatura de viajes dando lugar a la utopía y las islas bienaventuradas como antecedentes de la ciencia ficción a modo de prospectivas del espacio al tiempo:

La utopía tiene algo de novela y de la experiencia mental. Es novelesca la aventura de un hombre extraviado en un mundo diferente del nuestro. . . . El lector compara con sus propios valores los de este mundo que imita al suyo. Esta descentralización nos permite distanciarnos de nuestro propio mundo... aprendemos a mirarlo desde fuera. (16-17)

En el camino de la verosimilitud y en alianza con los saberes instrumentales, el horizonte de expectativas es esencialmente un horizonte científico, resultado de un diálogo filosófico y “tal como la sátira es un posible imposible . . . la utopía es un imposible posible” (Suvin 71). Ubicada dentro de lo *maravilloso instrumental* o científico por Todorov, la ciencia ficción, vista como los “adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles” (41), se aleja del territorio de lo fantástico y, en el contexto de la relatividad y la física cuántica, se vuelve un problema del lenguaje más que un fenómeno de percepción o un avance tecnológico (Roas 31), una narrativa que intenta asir la indeterminación entre lo real y lo sobrenatural en un mundo posmoderno e indescifrable.

La credibilidad de la ciencia ficción tradicional tiene su base en la desviación del lector respecto a las normas de la realidad para llevarlo al experimento mental. La categoría de *novum* para Darko Suvin es ese puente entre lo “literario y lo extraliterario, lo ficticio y lo empírico, lo formal y lo ideológico” (95). La “verdad” de las proposiciones contenidas en los modelos de mundo oscilantes, depende de la concepción de mimesis y de realidad. Por ejemplo, en la semántica extensional de Albaladejo los mundos imaginarios se explican como mecanismos o estructuras de un conjunto referencial en relación con la realidad efectiva (84); la ciencia ficción se ubicaría en la categoría de lo *ficcional verosímil* en tanto las leyes que gobiernan ese modelo de mundo son el mismo universo físico-químico que habitamos.

Desde otra perspectiva y en relación con el mito, las ficciones se consideran agentes de cambio y sirven para descubrir nuevas realidades, igual que la ciencia. Sin embargo “el como si de la ficción se distingue también de la hipótesis porque no cabe duda que al final el proceso de descubrimiento será abandonado” (Kermode 47), lo que significa que la ciencia pasará a ocupar el lugar del mito y lo que percibimos como realidad es una convención culturalmente determinada, lo que Thomas Kuhn llama *paradigma* (84) a propósito de las revoluciones científicas.

La función de la ciencia moderna está relacionada con su capacidad predictiva y de innovación tecnológica, por lo cual uno de los principales elementos de la ciencia ficción son los aparatos, técnicas, fenómenos, experimentos y los desplazamientos espacio-temporales: el viajero o los artefactos para viajar son los elementos clave y los demás personajes se vuelven secundarios. A partir de la antropología del imaginario y las funciones del mito: ¿cuál es el significado existencial y pedagógico de los relatos de viajes interestelares?

Los entes de ficción que habitan los mundos imaginarios son para los historiadores de la ciencia ficción una forma de extrañamiento de lo cotidiano. No obstante, al revisar la historia del viaje a la Luna como tópico literario, se puede constatar que estos textos, en su mayoría satíricos, tuvieron principalmente un propósito de divulgación científica y fueron instrumentos para la comunicación de un

conocimiento sobre la naturaleza y sobre los astros. Los conceptos de mimesis o realismo y el conocimiento extratextual determinan el tipo de objetos en estas narraciones que pueden ser *nativos*, cuando son creados por el autor; *inmigrantes*, cuando vienen del mundo real o de otro texto; o *sustitutivos*, que son los correlatos de ficción de objetos reales de acuerdo a la clasificación de Parsons sobre los objetos dentro de la narración de ficción (Pavel 42). En el género de la ciencia ficción, muchos de sus personajes y escenarios son tomados de la realidad en tanto otros migran de la mitología, lo que obliga a una búsqueda que en algunos casos lleva a un bloqueo referencial.

En el enfoque de una semántica mimética se torna difícil encontrar los prototipos en la realidad, por lo que debe hacerse un “rodeo interpretativo: se dice que los particulares ficcionales representan universales reales (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales e históricas” (Dolezel 71-72). En algunos relatos de viajes a la Luna se cumple esta condición de universalidad, y en otros en cambio se requiere una semántica de los mundos posibles para explicar las macroestructuras como constructos culturales híbridos entre el mundo natural y sobrenatural. Los mundos de la ciencia ficción son mundos naturales alternos, utópicos y especulares, y en función de la recepción de la época se conciben como sobrenaturales o normales.

2. Atisbadores del orbe lunar

Escribir la historia de un mito¹ es una tarea que implica la búsqueda de las fuentes de éste, que pueden ser imágenes, textos, esculturas, aunque la fuente por excelencia del mito es la literatura. A diferencia de la mayoría de los mitos, cuya primera forma de transmisión

¹ La historia del mito literario de la Luna en Occidente ha sido estudiada recientemente por Carlos García Gual (2005), Alfonso Alcalde-Diosdado Gómez (2011) y Peter Gutjarhd (2018), entre otros. En este artículo no se siguió un criterio cronológico, sino más bien temático para explicar las relaciones entre ciencia, mito y literatura.

es oral, los mitos relacionados con la Luna nacieron en la literatura, lo que otorga un estatus distinto a los relatos resultado de la especulación de lo que puede ser el escenario lunar y qué formas de vida existen ahí. En ese sentido, los personajes “surgen de la mente de un autor, es decir, un inventor” (Carrière 34) y aparecen en fórmulas literarias específicas. El siguiente es un recorrido por algunas de esas fuentes literarias del mito² para identificar los elementos comunes, la migración de personajes, la visión de mundo y la ciencia o saberes atendiendo a su contexto y, sobre todo, para tratar de encontrar quiénes son los habitantes de la Luna.

Al parecer la historia del viaje a la Luna comienza en un diálogo filosófico de Plutarco en el siglo I titulado *Sobre la cara visible de la Luna*, donde se discute sobre la posibilidad de vida en la Luna conforme a su naturaleza y esencia: tierra, fuego o aire, sus movimientos y eclipses. Los rayos de luz dejan ver en esa cara visible manchas negras que se interpretan como océanos, istmos y continentes. A través de cálculos matemáticos sobre la distancia de los astros y los objetos en la Tierra, se llega a la conjetura de que la realidad tiene invertida su posición respecto del arriba y el abajo, y si se pudiera armonizar el centro de la Tierra con su ombligo, es decir, equipararla con el cuerpo humano, se tendrían cabeza y pies hacia arriba. El Sol aporta su brillo a la Luna, y sin él, no habría cara oscura.

En el diálogo de Plutarco se formula la mitología que será retomada en otros viajes lunares sobre la esencia del hombre que está compuesta de cuerpo, alma e intelecto, que corresponden a la Tierra, Luna y Sol, respectivamente. Por ello, cuando un hombre muere, su alma va a la Luna donde atraviesa distintas etapas hasta convertirse en un *daimon* que participa en asuntos terrestres, figura que aparecerá en relatos posteriores. En este caso los habitantes de la Luna son las almas de los muertos.

² Para una revisión exhaustiva de las fuentes del mito véase: Alcalde-Diosdado Gómez, Alfonso. *El tópico del hombre en la Luna en las literaturas cultas y populares*. 2002. Universidad de Granada, Tesis doctoral, pp. 35-49. En esta tesis se incluye una lista de 275 textos de todos los géneros literarios.

A diferencia del viaje a la Luna de Julio Verne, que surge en el contexto de las sociedades industriales a manera de predicción de la conquista espacial, las primeras manifestaciones literarias del tópico de viajes fueron instrumentos de desmitificación, como es el caso de Luciano de Samosata en *Historia verdadera* (siglo II), una sátira que parodia tanto a personajes mitológicos como legendarios: desde los grandes historiadores y filósofos como Heródoto, Tucídides y Platón, hasta Neptuno, Minerva, Áyax y Circe. En uno de sus viajes el protagonista llega a la Luna porque su barco fue elevado por los aires a causa de una tormenta de siete días. El escenario lunar es un mundo al revés donde los hombres dan a luz, los “arbóreos”³ y los lunares son criaturas extrañas que tienen ojos móviles, comen ranas, sudan suero que produce queso, utilizan su vientre como bolsa y no tienen ano, los ricos visten de cristal y los pobres de bronce (Samosata 192). Retrato muy peculiar de los habitantes de la Luna, que solo se trata de una estrategia satírica para representar al otro, al extranjero, así como para poner en duda las verdades del conocimiento.

Será hasta 1505 que se retome el tema del viaje a la Luna en el canto XXXIV de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, donde el personaje llega en un carro de fuego que había servido a Elías y comprueba que la Luna es un mundo como el nuestro: hay ríos, lagos, llanuras y ciudades (García Gual, *Viajes a la Luna* 256), solo que se invierten las funciones del arriba y el abajo, como en un mundo al revés. Algunos de estos personajes migrarán hasta el siglo XX, como en el poema “La Luna” de Borges: “Ariosto me enseñó que en la dudosa Luna moran los sueños, lo inasible, el tiempo que se pierde, lo posible o lo imposible, que es la misma cosa” (Pérez); y en la “Historia de Astolfo en la Luna” de Italo Calvino, en la que el personaje es representado con la baraja del Caballero de Bastos que sube en el arcano del tarot El carro a la Luna, y si no logra ofrecer una visión detallada del mundo al revés, pone en voz de un habitante de la Luna, que es la carta de El Presdigidador, al poeta, quien dice

³ Los hiperbóreos son los habitantes de distintos hemisferios separados por el mar, según López de Gómara, en su *Historia General de las Indias*.

que los blancos campos de la Luna son un horizonte vacío (*El castillo* 54-55). Astolfo es el prototipo del viajero observador y en este caso un personaje que viaja de un texto a otro en siglos de distancia:

explorador lunar que jamás se maravilla de nada, que vive circundado por lo maravilloso y se vale de objetos embrujados, libros mágicos, metamorfosis y caballos alados con la liviandad de una mariposa, pero siempre para lograr fines de utilidad práctica y totalmente racionales. (24)

En el lado opuesto a la poesía, la astronomía lunar es descrita por Kepler en *Somnium*, publicación póstuma de 1634, que es considerada una novela de ciencia ficción, sin embargo, es una carta donde la geometría de Levanía se narra en un diálogo del protagonista con Tycho Brahe, que junto a sombras y *daimons*,⁴ son los guías del viaje. Los habitantes de la Luna tienen los gentilicios de sus hemisferios: Subvolva y Privolva, que son quizá los hemisferios terrestres puesto que la Tierra es llamada Volva. Una de las ocupaciones de los habitantes de Levanía es la contemplación de la Tierra como nosotros contemplamos la Luna. Ciertamente, el momento en que Kepler escribe es de observación astronómica. En 1609, Galileo ya había dibujado los mares, montañas y cráteres lunares. El “sueño” de Kepler se ubica justo en medio del primer mapa lunar de 1611, que se atribuye a Thomas Harriot, y de la toponimia o Selenografía de Grimaldi, Langrenio, Hevelius y Riccioli, entre los años de 1640 y 1651. El formato de carta y el diálogo filosófico son una forma de transmisión del conocimiento, por lo tanto, entre alusiones míticas, las referencias extratextuales son a una realidad efectiva.

Las probabilidades de realizar un viaje a la Luna y la habitabilidad de esta son el argumento de *El descubrimiento de un nuevo mundo en la Luna* (1638) de John Wilkins. Conjetura y verosimilitud de lo que pudieran ser los habitantes de la Luna, el autor se pregunta

⁴ La palabra *daimon* significa ‘espíritu’. En Hesíodo son las almas de los muertos que cuidan a los mortales. Aparecen en el diálogo filosófico de Plutarco.

si proceden de la estirpe de Adán y merecen salvación; citando a Nicolás de Cusa afirma que, como aquella región es desconocida totalmente, igual lo son sus habitantes “ha sido creencia común entre los antiguos el que sus cielos y Campos Elíseos estén en la Luna, donde el aire es más sosegado y puro” (Wilkins 89). El texto es una disertación científica, teológica y matemática que toma como fuentes a Plutarco y San Agustín, y hasta a Kepler, Campanella y Bacon.

El mismo año de la obra de Wilkins, se publica las *Aventuras de Domingo González en su extraño viaje al mundo lunar* de Frances Godwin, donde aparecen varios cálculos sobre los requisitos para trasladarse a la Luna, la distancia de la Tierra con respecto a esta y el problema de la gravedad. Además, se predice que algún día los hombres podrán volar de un sitio a otro y enviarán mensajes a cientos de millas de distancia. En la Luna las cosas son “diez, veinte o treinta veces más grandes que las nuestras” y los habitantes “con apariencia y modos completamente distintos a los nuestros, de estatura muy diferente, del orden de dos o tres veces mayores que nosotros” (Godwin 66-67), aunque sí hay hombres de talla pequeña más parecidos a los humanos. Se citan como relatos lunares obras de carácter histórico como la *Descripción de Nueva Granada* de Iñigo Mondéjar y la *Historia de México* de José Desia de Carana. En esta narración son distinguibles personajes históricos que pasan al terreno de la “ficción”.

Bajo la perspectiva de Cyrano de Bergerac, la Tierra igualmente es una Luna: “Historia cómica de los Estados e imperios de la Luna” de 1657 es la primera parte de la obra *El otro mundo*, que tiene como argumento central una supuesta retractación de Galileo por decir que la Luna es “Otro Mundo” (29). La Luna es el Edén y ahí está Elías, quien cuenta cómo llegaron Acab y Enoc. Los habitantes son más grandes que los hombres de la Tierra, todo es al revés en cuanto a concepción del tiempo, espacio y rituales: los habitantes se expresan con sonidos musicales y comen humo, hay ciudades móviles y libros parlantes. Es un espejo para ver los errores de este mundo.

El tema de la trasmigración de las almas reaparece en *Viage de el mundo de Des-Cartes*, publicado en 1690, del jesuita Gabriel Daniel, un viaje que se realiza durmiendo para visitar a los habitantes de

la Luna que son almas (72). El escenario lunar es muy complejo: hay un Liceo de Filósofos y la cartografía lunar se basa en los mapamundis de Grimaldi y Luria;⁵ las disertaciones giran en torno a la toponimia relacionada con Platón y Aristóteles para refutar a los peripatéticos y a Descartes, Tycho Bryhe, Gassendi, Magnain y el mencionado Cyrano de Bergerac. Esta obra pertenece al género literario del diálogo filosófico, entremezclando autores y sus entelequias. La estrategia del sueño o visión es un tópico recurrente en el Barroco y durante la revolución científica fue un recurso que llevó a la realización de experimentos mentales que sustentaron teorías científicas, como en el *novum* de Suvin.

Durante el siglo XVIII hubo un incremento de la literatura de viajes y exploraciones a todos los continentes. Según García Gual: “En esta época nacen la antropología y la mitología comparada” (*Viajes novelescos* 96). Es la transición del pensamiento barroco al ilustrado. En 1703 se publica en Londres *Iter lunare or a voyage to the moon* de David Russen, que tendrá una gran influencia de Bergerac Plutarco, Wilkins, Descartes, Cardano (comunicación invisible) y

⁵ El primer mapa de la Luna con observación telescópica lo realizó Galileo, c. 1610. Posteriormente aparece el mapa de Claudio Mellan en 1636. En 1645, Scheiner y Rheita publicaron otros mapas lunares; ese mismo año Langrenus editó un mapa en el que distinguía tres tipos de accidentes: reconoció las manchas oscuras como “mares”, las claras como “tierras” y los hoyos circulares como “circos”, denominaciones que hoy persisten. En 1647, Hevelius desarrolló un mapa en que catalogaba unos 250 accidentes lunares que bautizó con analogías terrestres. El mapa basado en observaciones de Grimaldi fue publicado por Riccioli en 1651, ahí aparecen nuevas nomenclaturas basadas en personajes ilustres. La Selenografía se retoma hasta 1775 con Schroter, en el observatorio de Lilienthal, quien usó los telescopios de Herschel. En *Der Mond* de 1837, Madler y Beer conservan la nomenclatura tradicional. Pioneros en la introducción de la fotografía en el estudio de la Luna, Nasmyth y Carpenter publicaron en 1874 *The Moon*, en 1876 apareció con el mismo título una obra de Edmund Neison y en 1878 aparece el mapa del astrónomo Schmidt. En el siglo XX la historia es distinta, cuando en 1959 las sondas espaciales de los soviéticos impactaron en el Mar de la tranquilidad (Cfr. Monje 40 y ss). En el siglo XIX, Krutohlav se interesó en describir la Selenografía en su novela publicada por episodios (Alcalde-Diosdado 261).

Campanella. Con una estructura de diálogo, se tratan las formas de gobierno, la forma del orbe lunar y las posibilidades de ascender, como Domingo González al Tenerife. Esta obra marca una diferencia sustancial con las anteriores en dos aspectos: deja atrás el tono satírico y utiliza un lenguaje cifrado para transmitir saberes prohibidos en ese momento. Es posible identificar muchas referencias alquímicas, neoplatónicas, geográficas, matemáticas, entre otras. En esta línea, que podemos denominar científica, Diego Torres Villarroel toma como modelo *Itinerarium extaticum* y *Mundus subterraneus* del jesuita alemán Athanasius Kircher⁶ para escribir *Viaje fantástico del gran Piscator de Salamanca. Jornadas por uno y otro mundo descubrimiento de sus sustancias, generaciones y producciones* en 1724. Este viaje trata de cálculos sobre eclipses y presenta una discusión en torno a pronósticos y los efectos de los fenómenos celestes. Como la mayoría de obras dieciochescas, se encuentra en la frontera de la astrología judiciaria que se convertirá en astronomía.

De circulación clandestina y motivo de un proceso inquisitorial en México, *Syzigias y cuadraturas lunares...* de Manuel Antonio de Rivas es una carta y un almanaque de 1775. Se describe un Ateneo lunar donde los anctítonas⁷ o habitantes de la Luna revisan cálculos astronómicos y sistemas de calendarización. El viajero francés llega por ascenso de *turbillón*⁸ en un carro o bajel volando. Cuando arriba al orbe, le dan indicaciones de recorrer tres regiones: el Monte de la Plata, el País de los sordos y el Puente de los asnos.⁹ Los habitantes de la Luna se encuentran en la región de Platón (ya nombrado así uno de sus cráteres en la Selenografía) o país de las

⁶ Cuyo nombre se conserva aún para un cráter en la Selenografía. La obra *Iter extaticum coeleste* es un viaje por el sistema solar (Alcalde-Diosdado 186).

⁷ Probablemente se refiera a los antípodos, denominación antigua usada para quienes habitan en el hemisferio opuesto del orbe terrestre (DRAE).

⁸ Es un término de la física dieciochesca que tiene su origen en la teoría del Universo de Descartes sobre los torbellinos y el movimiento de los cuerpos celestes (*Corpus diacrónico español*).

⁹ “Allí, en aquellas vastas llanuras, se debían trazar inmensas figuras geométricas, dibujadas por medio de reflectores luminosos, entre otras el cuadrado de la hipotenusa, llamado vulgarmente en Francia el puente de los asnos” (Verne 22).

Quimeras. Hay otras referencias a personajes reales o sustitutivos como Newton, Duhalde y Desforgues, un canónigo francés que construyó un carro volante y se lanzó de una torre al sur de París. La idea de colocar el Paraíso en la Luna y el Infierno en el Sol, en el relato de Rivas, está tomada de la obra de Tobías Swinden o Suvirnethon titulada *An enquiry into the Nature and Place of hell*, que estaba en el *Índice de libros prohibidos* de la Inquisición. Estas obras pasaron desapercibidas a los calificadores que: “asumen como real lo imaginado por el fraile y discuten si es verdad o mentira que el infierno está en el Sol, que existan dos infiernos y si los astros y el ambiente influyen en el temperamento de las personas” (Depetris 15). La defensa en el proceso inquisitorial utilizará un argumento copernicano sobre la relatividad del arriba y del abajo resultado de los movimientos celestes. *Syzigias y cuadraturas lunares* está escrito además en un lenguaje alquímico encriptado.

Las aventuras del Barón Münchhausen, publicada en 1793, de Rudolph Erich Raspe recupera tradiciones populares emulando la estructura argumental de Samosata en dos modos de llegar a la Luna (Alcalde-Diosdado 239), cuyos habitantes son gigantes, por lo que no tiene muchos elementos científicos, en tanto la descripción de los selenitas es extravagante igual que en la *Historia verdadera*. En cambio, la Luna es de nuevo el país de las almas en el *Viaje estático al mundo planetario* del jesuita Lorenzo Hervás y Panduro publicada en 1793. Ahí Cáncer y Capricornio son las puertas del cielo por donde bajan las almas. El autor recupera la tradición pitagórica de que en la Luna los animales son quince veces mayores. Presenta la observación de los cielos con telescopio en oposición a la mitología pagana que alaba los astros como dioses. Invita al lector a volar con la mente para explicar las leyes del movimiento de los cuerpos celestes y las relaciones entre los fenómenos de óptica y geometría. En esta obra, los lunícolas envían espías a la Tierra para ver las razas y vestimentas de los terrícolas (Hervás 130). Se habla también de un viajero español que dejó un libro en muchos idiomas.

El *Viaje de un filósofo a Selenópolis. Corte desconocida de los habitantes de la Tierra*, publicado en 1804, de Antonio Marqués y Espejo está basada en una obra de 1761 atribuida a Daniel de Villeneuve: *Le*

voyageur philosophe dans un país inconnu aux habitants de la Terre, que apareció en Amsterdam bajo el pseudónimo de Mr. De Listonai. En esta obra, la Luna se rige bajo las mismas leyes que la Tierra, por lo que sus habitantes tienen las mismas costumbres:

hay algo en el *Viage de un filósofo* que llama poderosamente la atención: la original combinación de viaje a la luna y viaje a los antípodas, con el consiguiente paralelismo entre las dos caras de la Luna y los dos mundos de nuestra Tierra: el mundo «civilizado» occidental, sumido en maldades y corrupciones, es Europa, y tiene su correlato en la cara visible de la Luna; pero hay otro mundo diametralmente opuesto a él, un mundo feliz y perfecto, que está situado al otro lado del inmenso océano: en nuestro planeta sería América, la tierra de promisión, pero de lo que aquí se nos habla es de la América de la Luna, allá en su otra cara oculta e invisible: Selenópolis. (Álvarez 44-45)

Las maneras de llegar a la Luna que eran carros o barcos se vuelven máquinas (globos, cohetes) en el siglo XIX, como será el caso de George Tucker, de Edgar Allan Poe y por supuesto de Verne. En *A Voyage to the Moon: with some account of the manners and customs, science and philosophy of the people of Morosofia and other Lunarians* de 1827, Tucker dedica un apartado especial a los inventos mecánicos; semejante a la utopía en ninguna parte o imposible de ubicar, *Erewhom*, de Samuel Butler, tiene un apartado titulado “Libro de las máquinas” a las que clasifica por géneros, especies, suponiendo que son una forma de vida que se reproduce en virtud de que hay máquinas que fabrican máquinas y que por lo tanto tienen algún tipo de conciencia (201 y ss). En lo que corresponde a los habitantes de la Luna, Tucker describe sus formas de gobierno y religión a través del personaje Artteley, nacido en Long Island en 1786.

Las analogías del mundo lunar y el terrestre se encuentran de igual modo en *La incomparable aventura de un tal Hans Pfall* de Edgar Allan Poe, quien deja ver que el principal obstáculo para viajar a la Luna es el dinero. El protagonista escribe en su diario las eventualidades del viaje en globo y narra en una ensoñación un paisaje lunar

de quimeras, cataratas y lagos oscuros, riscos, abismos y campos flégreos. En su carta, Pfall dice respecto a los selenitas:

de sus maneras, de sus costumbres e instituciones políticas, de su peculiar constitución física, de su fealdad, de su falta de orejas, apéndices inútiles en una atmósfera a tal punto modificada; de su consiguiente ignorancia del uso y las propiedades del lenguaje; de sus ingeniosos medios de intercomunicación, que lo reemplazan; de la incomprensible conexión de cada individuo de la Luna con algún individuo de la Tierra, conexión análoga y sometida a las esferas del planeta y el satélite. (56)

La tradición de viajes imaginarios es retomada en *De la Tierra a la Luna* (1865) y *Alrededor de la Luna* (1869). Julio Verne menciona como pioneros de esta tradición a David Fabricius y a Jean Baudouin, a los que considera autores del viaje de Domingo González de 1649 (atribuido a Godwin), junto con Edgar Allan Poe, Cyrano de Bergerac y Fontenelle, quien escribió la *Pluralidad de los mundos* y quien fue parodiado por Voltaire en el cuento filosófico *Micromegas* de 1752; incluye además un opúsculo de 1835 de John Herschell (Verne 21), hijo del astrónomo William Herschell, quien fabricó un telescopio que le permitió descubrir el planeta Urano en el año de 1781. Mucho se ha escrito sobre la obra de Verne y sus predicciones del alunizaje de 1969. Siguiendo la reflexión de la historia de este tópico, todos los autores usan el conocimiento de su época en la creación de las posibilidades, por lo que podríamos considerar estos textos como ensayos o escritos de carácter científico.

La historia de la ciencia ficción¹⁰ y los vuelos interestelares en el siglo XX comienza con *The First Men in the Moon* en 1901 con H. G. Wells. Los selenitas son parte de una compleja y sofisticada sociedad tecnológica que vive bajo tierra y existen en miles de formas que encuentran significado a partir de una función social específica. Es una

¹⁰ Hay un *boom* de la ciencia ficción en el siglo XX, considerada paraliteratura por estar dirigida a las masas, lo que llevará a la *Pulp fiction* (Cano 22).

utopía marxista en la que vuelve a aparecer la cuestión de la sombra o cara oculta de la Luna. Muy distinta es la visión de Italo Calvino, que recupera el humor de las sátiras de la primera tradición en las *Cosmicómicas* de 1963, con la hipótesis de que la Luna estaba muy cerca de la Tierra en “La distancia de la Luna” y que los continentes terrestres son fragmentos de la Luna en “La blanda Luna” (149), para ofrecer una versión literaria de las teorías de la física cuántica.

En formato de cuento corto, Arthur C. Clarke publicó *El centinela* en 1951, que trata de un artefacto abandonado en la Luna por los alienígenas, obra que inspiró cine de ciencia ficción de Stanley Kubrick, igual que las de Verne y Welles. En 1902, *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès crea una nueva mitología lunar junto con el televisado alunizaje de 1969, que hizo a los terrícolas los habitantes de la Luna, es decir, los selenitas. A partir de esta fecha, la literatura sobre viajes a la Luna será protagonizada por los astronautas y sus biografías, con lo que ingresa en un ámbito supuestamente “científico”: el mito entra en la zona de la realidad y se acepta como verdad. Sin embargo, en 2002, William Karel hace un falso documental titulado *Operation Lune. Dark side of the Moon* (alusión al disco homónimo de Pink Floyd), que vuelve a poner el mito en la zona de la ficción argumentando que el alunizaje de 1969 es *news making*. La teoría de las conspiraciones y las *fake news* suscitan un gran debate a la fecha. De esta forma el mito pasó de la literatura a la televisión, de la televisión al cine,¹¹ del cine a los videojuegos y de la realidad simulada al turismo espacial.¹²

¹¹ Después del alunizaje aparecerán varios filmes que oscilan entre la ciencia ficción, el documental y la sátira: *El Conquistador de la Luna* (1960) de Raúl Martínez Solares, *First Men on the Moon* (1964) de Nathan Juran, *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, *The Right Stuff* (1983) de Philip Kaufman, el documental *For All Mankind* (1989) de Al Reinert, el stop motion *A Grand Day Out* (1989) de Nick Park, *Apollo 13* (1995) de Ron Howard, *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* (1999) de Jay Roach, *The Dish* (2000) de Rob Sitch, el falso documental *Opération Lune* (2002), *Moon* (2009) de Duncan Jones, el documental *Last Man on the Moon* (2014) de Mark Craige, *First Man* (2018) de Damien Chazelle.

¹² Como es el caso de la iniciativa Misión SpaceX de Tesla y la NASA.

La historia del viaje a la Luna en la literatura está aún por completarse, y como se observa en este recuento es el siglo XVIII el de mayor auge, los autores son españoles o franceses principalmente, en tanto que en el siglo XIX aparecen ya autores americanos. En el esfuerzo por completar la lista de obras, se incluyó aquí el cuadernillo *Syzigias y cuadraturas lunares...* escrito en México durante el siglo XVIII y que fuera rescatado en la década de los ochenta.¹³ La viabilidad de integrar todos los testimonios dentro del género de la ciencia ficción implica el reconocimiento del hibridismo y las fronteras con la sátira y el diálogo filosófico. El común denominador de esta literatura es el contenido científico en frontera con el sueño o visión: “para que exista lo fantástico, tiene que aparecer, manifiestamente a veces, críptica otras, el testimonio de que se están confrontando dos concepciones de mundo” (Morales 10). Todos los relatos podrían calificarse de fantásticos¹⁴ y aquí radica su valor, en tanto que llevan a la experiencia de los límites: entre la realidad y la ficción, entre el mito y la historia, entre los terrícolas y los selenitas.

3. Conclusiones

En este inventario de viajes y selenitas se advierte que la verosimilitud y marco cognoscitivo van de la mano en la construcción de proyectos científicos y mundos posibles. Lo que hoy se consume como ficción fueron textos que usaron estrategias literarias en la

¹³ Véase al respecto: *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia* (1983) de Pablo González Casanova, *Esplendores y miserias de los criollos* (1995) de José Joaquín Blanco y el primer rescate de la obra de Ana María Morales en la revista del INAH en 1992. En sus *Antologías del relato fantástico mexicano* (2008), Morales ha construido una tradición mexicana de literatura de la imaginación. Hay posteriores ediciones del relato de Rivas en 2009 y 2010, por la UNAM y por Factoría-UAZ, respectivamente.

¹⁴ O utópicos desde otra perspectiva. Véase: Castagnino, María Inés, et al., compiladores. *Textos utópicos en la Inglaterra del siglo XVII Tomo II: Viajes a la Luna, utopías selenitas y legado científico*. Universidad de Buenos Aires, 2014.

construcción de un conocimiento, y como dice Italo Calvino: “El amor por la luna, se desdobra en amor por su reflejo, como subrayando en la luz reflejada la vocación por los juegos de espejos” (“La luna corre tras la Luna” 203), es decir, el conocimiento de sí mismo. En la historia de la ciencia occidental hay un episodio clave durante el iluminismo que significó el cambio en la manera de transmitir los saberes de un lenguaje que antes era cifrado y para iniciados, que se tornó claro y universal como ocurre en la literatura del siglo XIX. De modo que el lenguaje de los relatos de viajeros interestelares que hoy se interpreta como fantasía, era en su contexto lenguaje hermético, escrito en clave para iniciados o para poder transmitir saberes considerados heterodoxos. En todos los relatos se debaten tópicos científicos y sus implicaciones en la cosmogonía, resultado de la observación de los fenómenos celestes.

Desde la teoría de la ficción se postula la infinitud de los mundos posibles que están formados por amasijos de universos igualmente (Pavel 68). Las ficciones consisten en una multiplicidad de mundos actuales en un sistema y esa estructura dual de universos primarios y secundarios o salientes explican los constantes saltos de la imaginación a la realidad en los relatos interestelares que utilizan referencias al universo factual; los escenarios o personajes de ficción son alusiones al mundo real, a términos científicos (alquimia, física y astronomía), a océanos, continentes y montañas. En ocasiones este principio de dispersión hace que las frases del texto remitan a otros libros en rutas intertextuales y, como se ha visto, los personajes reales y ficticios, igual que sus autores, migran de un texto a otro. Siguiendo la tesis en lógica modal de que todos los mundos posibles junto con los objetos que los pueblan son tan reales como este mundo (Pavel 65), se confirma que la metáfora de la máquina y del reloj de las teorías mecanicistas, así como muchas de las estrategias empleadas en los relatos, son efectivamente leyes científicas (Shapin 51) y las consecuencias de la observación astronómica y de la relatividad de lo que está arriba y está abajo son una cuestión de método:

Lo normal en astronomía es obtener imágenes invertidas (de norte a sur y de este a oeste), ya que la mayoría de los telescopios astronómicos carecen de sistemas inversores, que restarían luminosidad a la imagen. La imagen invertida no conlleva problemas cuando lo que tenemos en el campo son estrellas, pues no tenemos noción de su disco y no nos interesa saber dónde se encuentran sus coordenadas de latitud y longitud. Para el caso de planetas o la propia Luna, las dificultades quedan patentadas. (Monje 9-10)

Estas implicaciones de la observación astronómica en las teorías del universo y la concepción de la realidad fueron advertidas por todos los autores de viajes lunares. En ocasiones los viajes fantásticos fueron un correlato de los viajes terrestres en un proyecto de expansión territorial que impulsó la navegación y los mapas celestes como sus herramientas. Para la determinación de las longitudes terrestres se usó la topografía lunar durante los eclipses de 1736 y 1740 que están en las cartas de Jorge Juan y Ulloa, que ocupan un lugar destacado en la historia de la cartografía lunar (Catalán 111). La medida de la figura de la Tierra está en las sombras, en la cara oculta de la Luna: “La ciencia operó como un lujoso y multifacético espejo sobre el cual Europa toda podía reflejarse como un proceso planetario en expansión” (Pratt 77). Así, el impacto del conocimiento científico en la geopolítica es indiscutible.

La experiencia libertina y filosófica del siglo XVIII fue más allá al “encontrar vinculaciones entre los procedimientos formales y retóricos usados en la producción de textos literarios . . . y los procedimientos filosóficos y epistemológicos” (Ceserani 137). Existe una estrecha conexión entre ciencia y literatura en la nueva cosmogonía donde se interrelacionan tres niveles de conocimiento: cósmico, religioso y político (Ginzburg 103). La ciencia ficción lunar tiene su correlato terrestre en la forma de reordenar la geografía y los marcos cognitivos resultado del hallazgo de otras culturas.

En este comparativo de los escenarios lunares se perciben las renovaciones de los mitos y la transmutación de los valores. De esta manera, las constelaciones míticas se van enlazando: los profetas

Elías y Enoc, así como los Campos Elíseos, a Ícaro, Prometeo y Faetón como representantes de la curiosidad intelectual y de un saber producido por astrónomos, filósofos y herejes son analogías subversivas derivadas de la exploración celeste. La cuenca semántica¹⁵ o de mayor auge del mito se encuentra en los siglos XVIII y XX, en momentos históricos en que se da un cisma entre verdades de fe y de conocimiento. Los motivos redundantes o mitemas¹⁶ son: el viaje y el encuentro con los otros, lo que los tipifica como mitos de ascensión y de régimen predominante diurno, pues los protagonistas de los viajes son héroes civilizadores y/o colonizadores.

Del sustrato del mito en sus transformaciones literarias, permanecerán solamente los países de las Quimeras y Platón de aquella Selenografía que dividió la topografía lunar en mares, lagos, bahías, lagunas, y cráteres. Así como se hicieron atlas de la Luna, “los modelos de mundo son mapas de la realidad, no la realidad en sí” (Schmidt 215), el estatus de verdad depende de convenciones y reglas que determinan que algo se experimente como real o como ficticio. Para establecer la relación alterna de un mundo con otro, se necesita un criterio que puede ser la identidad de los individuos que pueblan esos mundos posibles que a veces resultan ser el mismo: “No es otro el universo que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro” (Vax 17). ¿Cuál es la diferencia entre un selenita y un terrícola, o cuál es la diferencia entre un quark y un ente de ficción? Nadie ha demostrado su existencia, pero son necesarios para la teoría y para explicar la realidad, igual que los

¹⁵ “Una cuenca semántica es una estructura —con todo el sentido de dinamicidad que el estructuralismo figurativo le da a este término— sociocultural, identificada por regímenes específicos de la imagen y mitos dominantes —que le dan nombre y la tipifican—, que corresponde a un contorno común, delimitado por una época, un estilo, una estética, una sensibilidad, en definitiva, una visión y, por lo tanto, una expresión del mundo, compartidos.” (Gutiérrez 187).

¹⁶ El mitema se define como “pequeño denominador común de sentido simbólico, es una corta secuencia que funciona como unidad autónoma y, al mismo tiempo, vinculada a un sistema mítico más vasto” (Monneyron y Thomas 54).

mitos. El lado oscuro de la Luna, como mundo al revés, es la posibilidad del conocimiento del Otro y el espejo de las utopías.

Bibliografía

- Alcalde-Diosdado Gómez, Alfonso. *El hombre en la Luna en la Literatura*. Universidad de Granada, 2011.
- Álvarez de Miranda, Pedro. “El Viage de un filósofo a Selenópolis (1804) y su fuente francesa”. *Actas XIV Congreso AIH*, vol. III, 15 octubre 2019, pp. 43-51, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_006.pdf
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Traducción de José María Mico, Austral, 2017.
- Bergerac, Cyrano. *El otro mundo*. Traducción de Carlos Bonfil, Conaculta, 1992.
- Butler, Samuel. *Erewhom*. Traducción de Ogier Petrecielle, Ediciones Minotauro, 2000.
- Calvino, Italo. *El castillo de los destinos cruzados*. Traducción de Aurora Bernárdez, Siruela, 2004.
- _____. “La distancia de la Luna”, *Todas las cósmicómicas*. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón, Siruela, 2002, pp. 13-26.
- _____. “La luna corre tras la Luna”, *Colección de arena*. Traducción de Aurora Bernárdez, Siruela, 2002, pp. 203-204.
- _____. *Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*. Traducción de Aurora Bernárdez y Mario Muchnik, Siruela, 2014.
- Carrière, Jean-Claude. “Juventud de los mitos”, compilado por Bernadette Bricout, *La mirada de Orfeo*, traducción de Gemma Andújar Moreno, Paidós, 2002, pp. 25-46.
- Cano, Luis C. *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Corregidor, Buenos Aires, 2006.
- Castagnino, María Inés, et al., compiladores. *Textos utópicos en la Inglaterra del siglo XVII Tomo II: Viajes a la Luna, utopías selenitas y legado científico*. Universidad de Buenos Aires, 2014.
- Catalán Pérez-Urquiola, Manuel. “El viaje a la América ecuatorial para la medida del arco meridiano”. *Literatura de viajes. El Viejo*

- Mundo y el Nuevo*, coordinado por Salvador García Castañeda, Castalia, 1999, pp. 105-114.
- Ceserani, Reno. *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz de Atari, Visor, 1999.
- Daniel, Gabriel. *Viage de el mundo de Des-Cartes*. Editado por Luis Villoro, Universidad de Guanajuato, 1996.
- Dolezel, Lubomir. “Mímesis y mundos posibles”. *Teorías de la ficción literaria*, compilado por Antonio Garrido Domínguez, Arco Libros, 1997, pp. 69-94.
- García Gual, Carlos. “Viajes novelescos y novelas de viajes a fines del siglo XVIII”. *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, coordinado por Salvador García Castañeda, Castalia, 1999, pp. 95-104.
- _____. *Viajes a la Luna. De la fantasía a la ciencia ficción*. ELR Ediciones, 2005.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Traducción de Carlos Catroppi, Gedisa, 1999.
- Godwin, Frances. “Aventuras de Domingo González en su extraño viaje al mundo lunar”. *Viajes a la Luna. De la fantasía a la ciencia ficción*, de Carlos García Gual, ELR Ediciones, 2005, pp. 49-81.
- Gutiérrez, Fátima. “La mitocrítica de Gilbert Durand. Teoría fundadora y recorridos metodológicos”. *Thélème Revista Complutense de Estudios franceses*, vol. 27, 2012, 175-189.
- Gutjarhd, Peter. *Voyage to the Moon’ and Other Imaginary Lunar Flights of Fancy in Antebellum America*. Editado por Robert Douglas-Fairhurst, Anthem Prees, 2018.
- Hervás y Panduro, Lorenzo. *Viaje estático al mundo planetario*. Imprenta de Aznar, 1793, www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-estatico-al-mundo-planetario-en-el-que-se-observan-el-mecanismo-y-los-principales-fenomenos-del-cielo-se-indagan-las-causas-fisicas-y-se-demuestran-la-existencia-de-dios-y-sus-admirables-atributos-tomo-2-parte-1-sigue-la-parte-primera--0/
- López de Gómara, Francisco. *Historia General de las Indias*. Biblioteca Ayacucho, 1978, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-general-de-las-indias--0/html/_

- Monje, Juan Carlos. *Selenografía para telescopios de aficionados*, Sirius, 1991, docplayer.es/45810977-Julio-cesar-monje-la-luna-selenografia-para-telescopios-de-aficionados.html
- Monneyron Frédéric y Jöel Thomas. *Mitos y literatura*. Traducción de Emilio Bernini, Ediciones Nueva Visión, 2004.
- Morales, Ana María. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- Kepler. *Somnium*. Traducción de Normand Raymond Falardeau, Frosty Drew Observatory and Science Center, frostydrew.org/papers.dc/papers/paper-somnium/
- Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz, Gedisa, 2000.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de Carlos Solis, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Pavel, Thomas. *Mundos de ficción*. Traducción de Julieta Fombona, Monte Ávila, 1991.
- Pérez Parejo, Ramón. “Metapoesía y ficción en ‘La luna’ de Borges”. *Especulo*, no. 30, 2005, webs.ucm.es/info/especulo/numero30/index.html
- Plutarco. “Sobre la cara visible de la Luna”. *Moralía*, Traducción de Vicente Ramón Palerm y Jorge Berua Cabrero, Gredos, 2002, archive.org/stream/MORALIA09CSobreLaCaraVisibleDeLaLuna./MORALIA%2009%20c%20-%20Sobre%20la%20cara%20visible%20de%20la%20luna._djvu.txt
- Poe, Edgar Allan. “La incomparable aventura de un tal Hans Pfall”. *Cuentos 2*, traducción de Julio Cortázar, Alianza, 1997, pp. 9-63.
- Pratt, Marie Louis. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Traducción de Ofelia Castillo, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rivas, Manuel Antonio. *Syzigias y cuadraturas lunares...* Edición de Carmen Fernández Galán, Factoría / Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010.
- Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros, 2001.
- Russen, David. *Iter lunare or a vorage to the moon*. F. Nutt, 1703.

- Samosata, Luciano de. *Historia verdadera*. Traducción de Francisco Montes de Oca, Porrúa, 1991.
- Schmidt, Siegfried. “La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”. *Teorías de la ficción literaria*, compilado por Antonio Garrido Domínguez, Arco/Libros, 1997, pp. 207-238.
- Shapin, Sthepen. *La revolución científica. Una interpretación alternativa*. Traducción de José Romo Feito, Paidós, 2000.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Traducción de Federico Patán López, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Todorov, Ttveztan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy, Premia, 1981.
- Torres Villarroel, Diego. *Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca*, edición digital de Clásicos Españoles, Editorial Prometeo, 1931, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-fantastico-del-gran-piscator-de-salamanca--1/html/fee6d9ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- Tucker, George. *A voyage to the moon with some account of the manners and customs, science and philosophy of the people of Morosovia and other lunarians*. Forgotten Books, 1827, www.forgottenbooks.com/en/books/AVoyagetothemoon_10057256
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Verne, Julio. *De la Tierra a la Luna*. Traducción de Ribot y Fontseré, Plaza y Janés, 1998.
- Voltaire. *Cándido/ Micromegas/ Zadig*. Traducción de Elena Diego, Rei, 1991, pp. 173-197.
- Wells, H.G. *Historias fantásticas*. Factoría Ediciones, 2000.
- Wilkins, John. “El descubrimiento de un mundo en la Luna”. *Viajes a la Luna. De la fantasía a la ciencia ficción*, de Carlos García Gual, ELR Ediciones, 2005, pp. 85-121.