



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES



**PRESENCIA Y RELEVANCIA DEL FACTOR POLICIACO EN LA NOVELA
FANTÁSTICA *TIEMPO LUNAR* DE MAURICIO MOLINA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA

L.L.L. EVELIN CRUZ POLO

ASESORA: DRA. MIHAELA COMSA

TOLUCA, MÉXICO; AGOSTO DE 2010

A **Salvador Alejandro**, por el amor y el respeto que tu existencia me inspira, gracias por dar fortaleza a mi vida.

A **Salvador**, por “creer” en este viaje *fantástico*, que significativamente cada vez es más complejo..

A **Silvia**, mi madre, por ser mi primera y más dedicada maestra, gracias por darme tu mejor enseñanza: la disciplina.

A **Nelly**, por tu confianza y apoyo incondicional.

A **Mihajolie Comsa**, por tu amistad y compromiso honesto en este trabajo, resultado del mutuo entusiasmo por los estudios literarios.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. <i>Tiempo lunar</i> de Mauricio Molina: ficción fantástica.....	10
1.1 <i>Tiempo lunar</i> : ficcionalidad, poeticidad y expresividad.....	12
1.1.1 Verdad y <i>mímesis</i>	23
1.2 <i>Tiempo lunar</i> : modelo de un mundo posible.....	29
Capítulo 2. Configuración de lo fantástico en <i>Tiempo lunar</i>.....	39
2.1 Las fronteras de lo fantástico en <i>Tiempo lunar</i>	40
2.2 Los procedimientos formales y las construcciones temáticas en el discurso fantástico de <i>Tiempo lunar</i>	49
2.2.1 El personaje como proveedor de lo fantástico.....	50
2.2.1.1 El recorrido significativo por los siete lugares de la “bitácora”: perspectiva de Ismael.....	53
2.2.1.2 El recorrido significativo por los lugares de la bitácora: perspectiva de Andrés. Destellos de lo fantástico en cinco espacios.....	56
2.2.1.3 El personaje en tanto portador de lo fantástico inminente en <i>Mare Iridium</i> y <i>Mare Serpentarum</i>	67
2.2.2 El espacio, el tiempo y el <i>umbral</i>	74

Capítulo 3. El elemento policiaco en <i>Tiempo lunar</i>: recurso en la construcción del discurso fantástico	84
3.1 Los posibles recursos de identificación del discurso policiaco.....	87
3.2 Las condiciones que permiten la instalación del factor policiaco en el discurso fantástico.....	94
3.2.1 El personaje, actuante de lo policiaco en lo fantástico.....	101
3.2.2 El personaje a través de la sintaxis de lo policiaco.....	109
3.3 El crimen, motivo dinámico en la construcción de lo fantástico.....	113
Capítulo 4. Manifestaciones de lo policiaco fantástico en <i>Tiempo lunar</i>: un enfoque socioliterario	122
4.1 Acercamiento al funcionamiento de las estructuras sociales en <i>Tiempo lunar</i> : ficción fantástica y metaficción policiaca.....	124
4.1.1 El saber y la ciudad, el vínculo entre lo textual y lo extratextual.....	132
4.2 El crimen, componente social y artístico del discurso fantástico: desarrollo y relevancia.....	134
Conclusiones.....	142
Bibliografía.....	148

INTRODUCCIÓN

El interés por escudriñar la literatura fantástica es cada vez más elevado en los estudios literarios (fundamentalmente en la teoría literaria), tanto en Universidades de América como de Europa, sin embargo, aunque en cada una se revisa y expone una multiplicidad de variantes temáticas y teóricas, todo indica, según trabajos consultados, que la mayoría compartimos interrogantes sobre la posibilidad de establecer parámetros o principios de identificación de lo fantástico en la literatura latinoamericana, para, además, poder determinar grados de aplicabilidad teórica en la misma.

Esta empresa que parece, a primera vista, titánica y en la cual ya han incursionado muchos investigadores guía el desarrollo de esta investigación, bajo la siguiente consideración: en la diégesis del texto fantástico decimonónico, un elemento alógico o extraño aparece en el entorno o en la vida de los pobladores provocando una ruptura en la cotidianidad de su existencia; en el texto fantástico contemporáneo esta cualidad se mantiene; no obstante, también se puede vislumbrar, como parte de su configuración, la imbricación de elementos provenientes de otros géneros.

Tal es el caso de *Tiempo lunar* de Mauricio Molina, en cuyos niveles: discurso e historia se reconoce la inserción del factor policiaco como aspecto constitutivo del entramado fantástico. Punto fundamental que permite elaborar las siguientes preguntas: ¿existe un aporte teórico acorde a la dilucidación del tema?, ¿el factor policiaco puede ser parte de la configuración del discurso fantástico? y ¿cuáles son los parámetros que permitirían tal presencia? En virtud de que si las características que delinear al género policiaco emergen de un ambiente y acciones fantásticas, es clara una hibridación de géneros, que requiere especial atención, pues ello es testimonio de la evolución de los textos que se integran a la serie literaria, muy a pesar de que la narrativa policiaca ha sido subestimada y etiquetada de “subliteratura”, por teóricos y críticos, entre ellos Antonio García Berrio y Tzvetan Todorov, sólo por mencionar algunos.

Por tanto, si se cuestiona sobre la relevancia de un estudio de estos mecanismos, tendría que decirse que éste permite potenciar no sólo los postulados teóricos tradicionales sino la indagación de otras redes que posibiliten la inclusión y/o interacción del discurso fantástico con el discurso policiaco. Ello, porque si bien suele mencionarse la constante comunicación entre lo fantástico, lo policial y la ciencia ficción, no se ha establecido a profundidad esa relación aparentemente imprecisa como latente. Ahora bien, es importante enfatizar que las interrogantes enunciadas con antelación no tratan de proponer al elemento policiaco cual factor determinante en la serie literaria de lo fantástico, sino de revisar un posible funcionamiento en tanto que elemento integrativo —de lo fantástico— para así poder establecer una red teórica en torno al tema.

Asimismo, la temática puede, además de lo eminentemente textual, camino que une el discurso teórico con el texto de ficción, desembocar en la propuesta de una nueva alternativa que reactive el concepto de *crimen* a partir de la identidad social, pero también de una presencia figurativa en el texto fantástico, portador de motivos policiales. Escritores como Borges y Sábato manifestaron en algún momento que la literatura fantástica pretende tocar una realidad más profunda: la de la reflexión del hombre sobre su condición como tal. Así pues, ésta sería llevada al ámbito del crimen, de la violencia, en todas sus manifestaciones y su trascendencia en las estructuras sociales, para generar en el texto una conceptualización de crimen, visto a través de una dinámica circular en la que la víctima se torna victimaria y viceversa.

Por tanto, este trabajo presenta la siguiente estructura: Capítulo 1. *Tiempo lunar* de Mauricio Molina, ficción fantástica, Capítulo 2. Configuración de lo fantástico en *Tiempo lunar*, Capítulo 3. El elemento policiaco en *Tiempo lunar*: recurso en la construcción del discurso fantástico y Capítulo 4. Manifestaciones de lo policiaco fantástico en *Tiempo lunar*: un enfoque socioliterario.

En el Capítulo 1, los aspectos que identifican al texto literario: *ficcionalidad*, *expresividad* y *poeticidad* aparecen como los vasos comunicantes que insertos en el texto de género fantástico permiten la reflexión en torno a los conceptos de *verdad* y *mímesis*. En consecuencia, este primer capítulo marca la pauta de la relación entre los

modelos de mundo y la noción de *mundo posible* establecida en la novela objeto de estudio: *Tiempo Lunar*. De este modo, en el Capítulo 2 se puede explicitar el mecanismo textual que hace de *Tiempo lunar* un texto fantástico.

En esta línea temática se hace necesario decir que la teoría existente en torno a lo fantástico es amplia, el mismo término, hasta el día de hoy parece no tener una clasificación estable, pasa de género a subgénero o categoría, según el crítico, de ahí que algunos como Ana María Morales, en función de la propuesta de Todorov, lo definan como “ente evanescente” (2000:23). Sin embargo, los parámetros teóricos, que delinear en un primer momento este trabajo de investigación, parten de los postulados de Todorov dado que su *Introducción a la literatura fantástica* es fuente necesaria para cualquier acercamiento. En este tenor, la parte de sustento medular se funda, entre otros aportes, en los planteamientos de Rosalba Campra, quien, en su texto “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” reúne, lo que a mi consideración, es la propuesta teórica más sólida después de las de Todorov y Bessière.

De tal forma, el Capítulo 2 presenta al personaje en tanto estructura que da cuenta de la configuración fantástica a partir de lo que he llamado “recorrido significativo” del personaje, desde las perspectivas de Ismael y Andrés, así como de sus relaciones de codependencia entre éstos y las estructuras del espacio, el umbral y el tiempo. Con ello se destaca que su trascendencia más que evidenciar su calidad de elementos de la narración, enarbola su condición de signos de identidad que determinan el status fantástico del texto, de ahí la suprema importancia del umbral, elemento de intensidad metafórica y simbólica.

Así pues, una vez que se muestra que la configuración de *Tiempo lunar* es eminentemente fantástica, se puede ubicar en el Capítulo 3 qué aspectos de lo policiaco se convierten en materia de lo fantástico, entre los que se destacan: un crimen, un sujeto que cumple una función detectivesca, una deducción larga y compleja, que en este caso se funda en un diario denominado “Bitácora”. Sin embargo, aunque la desaparición y el crimen son el punto de partida, lo verdaderamente interesante en el caso de estudio es el contexto en el que se inscribe la infracción, el cual expone una especie de crimen colectivo.

De manera un tanto general, el Capítulo 3 pretende sembrar las bases para una reflexión sobre las condiciones de *literaturidad* y *poeticidad* de la narrativa policíaca, tipo textual que pondera conflictos político-sociales, cuya manifestación clásica pura sigue generando un consumo masivo sorprendente pues el asesinato o crimen es la columna vertebral de la trama, al consagrarse como un elemento inevitable e inherente de la modernidad que debe exponerse y criticarse, ya sea desde el punto de vista del detective protagonista, del criminal o de la víctima.

Ahora bien, un género que tiene al crimen como tema central o punto de partida, como razón de ser y como conclusión (Cfr. Giardinelli) está en constante mutación, esta mutación es la que finca la posibilidad de abandonar lo absolutamente policiaco para ser en esencia fantástico con la huella de lo policiaco en su ser, caso de *Tiempo lunar* y esencia de esta investigación. Por tal motivo, este capítulo cierra con el apunte sobre la Ciudad en su calidad de espacio configurador de lo fantástico y manifestante del crimen, siendo éste uno de los aciertos más notables de la estructura novelada.

El tópico de la Ciudad permite cerrar el cuerpo de la investigación en el Capítulo 4 con un enfoque socioliterario de las manifestaciones de lo policiaco fantástico en *Tiempo Lunar*. Este acercamiento es posible y necesario, en primer lugar porque el hecho literario posee como materia prima un lenguaje, institución social, y en segundo lugar porque la literatura ha influido “como producto artístico y a la vez de mercado, en la sociedad y en su devenir histórico... todo lo que la convierte potencialmente en factor de influencia”, en palabras de Fabián Gutiérrez (1999:137). En consecuencia, este capítulo toca la función de las estructuras sociales en el texto fantástico, el cual, no por contener una transgresión a las leyes naturales o porque su definición o afirmación en el estilo (fantástico) dependa de la duda del lector está desligado de procesos sociales concretos. Por otro lado, se ha dicho en numerosas ocasiones que la génesis del género negro se encuentra en la sociedad, en sus procesos históricos y que, por lo tanto, su discurso cambia en la medida en que ellos lo hacen.

Thomas Nercejac, en *Una máquina de leer: la novela policíaca*, postula que en este tipo de narrativa lo abstracto debe desembarazar la historia, más aún afirma que “una verdadera novela policíaca será tan irreal como una frase ingeniosa” (1986: 160). Esta

afirmación, que deja una perspectiva bastante amplia sobre la configuración de lo policiaco me permite exponer cómo es que el texto fantástico es, sin lugar a dudas, un espacio excepcional de creación de *mundos posibles* –pilar teórico de la semántica ficcional-, mundos infinitos que si bien poseen un marco de referencia que puede partir de la realidad fáctica son definitivamente autónomos, con una composición universal y tripartita que comprende: un dominio material, uno histórico y uno moral, desde el punto de vista de Breintinger.

Por tanto, en la última parte de esta investigación, se muestra cómo la noción de crimen participa de los tres dominios y cómo a través de su dinamismo y versatilidad unifica todos los elementos de la novela: personajes, espacio, tiempo y hace de ella una manifestación artística absolutamente completa, en virtud de que su planteamiento se da en términos de lo fantástico de tal modo que evidencia la idea de víctima y victimario colectivos.

Finalmente, sólo resta decir que el desarrollo de esta investigación concuerda a cabalidad con el objetivo general indicado en el proyecto, a saber: determinar la red teórico-conceptual que integre la presencia y la operatividad del factor policiaco en el universo narrativo fantástico de la novela *Tiempo lunar*, y con los objetivos específicos, los cuales son: identificar el texto fantástico, creador de mundos, como ficción, examinar rasgos y procedimientos particulares del discurso fantástico ficcional a través de distintas propuestas teóricas sobre este género, distinguir los aspectos que identifican el discurso literario como fantástico al interior del texto narrativo *Tiempo lunar*, determinar la presencia (origen y frontera) del factor policiaco en la estructuración del discurso fantástico de la novela *Tiempo lunar*, proponer un enfoque crítico sociológico a partir del concepto de *crimen* con base en la novela propuesta. Asimismo, el aparato crítico sigue las reglas del sistema parentético integrado al texto.

CAPÍTULO 1. *TIEMPO LUNAR* DE MAURICIO MOLINA, FICCIÓN FANTÁSTICA

La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias.
Paul Valéry

Precisiones iniciales

El texto literario, eminente manifestación de una estructura sígnica, acoge la escritura que no es otra cosa que una *entidad semiótica*, cuya disposición y organización de los signos revela un dinamismo inherente; es un constructo en el cual los elementos conformadores evidencian el ejercicio de la subjetividad y la imaginación (procesos mentales) como soportes del acto creativo. En este sentido es imprescindible considerar que la estructura literaria es poseedora no sólo de un carácter dinámico, sino de un carácter abierto. Este último permite que el texto no sea un objeto cerrado en la multiplicidad de sus dimensiones, sino susceptible de ser enriquecido por otros sistemas de significación o por otras estructuras; es decir, el texto literario se configura como un ser intertextual, como el lugar, según Julia Kristeva (1981: 15), “donde se cruza y neutraliza” una vastedad de textos, en la más amplia acepción del término.

El carácter abierto de todo texto literario posibilita el procedimiento a través del cual elementos específicos de un sistema literario pueden introducirse a otro sistema

complementándose, sin anularse. Sin embargo, es importante hacer notar que el sentido unitario de un texto es resultado de una *dinamización textual*, en términos de García Berrio, que sigue una lógica preestablecida, es decir, debe manifestar coherencia interna, global y pragmática además de cohesión superficial (Ver Lozano, 1999: 19-33). Todos ellos son aspectos que sostienen al texto y aseguran su integración y supervivencia dentro de la serie literaria.

Bajo la línea teórica de Jesús Camarero (Cfr. 2004: 27), respecto a la doble dimensión de la estructura: la del objeto y la del significado, consideramos a la primera como la dimensión del referente, sin el cual es imposible establecer un vínculo entre palabras y objetos; mientras que la segunda, la del significado, refiere a la representación mental del objeto o referente, así: “el texto es el modelo del universo porque reproduce su materia al mismo tiempo que la imita y, las palabras del texto sirven para representar y significar lo que nunca estará en él” (2004: 27), el referente cede el paso al autorreferente, por medio del cual el mundo ficcional funda su propio contexto. Lo que representa es la realidad, pero una realidad que construye un mundo paralelo al de la realidad fáctica de la que pudo o no partir en un primer momento.

Así, esta óptica, mediante la cual se puede mirar a cualquier texto literario, representa la base fundamental sobre la que el texto fantástico, objetivo de mi investigación, se proyecta dentro de la serie literaria. Es precisamente este capítulo el que dará cuenta de cómo la *mimesis*, en tanto procedimiento *poiético*, es capaz de construir un universo totalmente autenticado, cuya ficcionalidad hunde sus raíces en las grandes líneas de la expresividad y aunque la teoría considere el caso del texto fantástico como texto no mimético, se verá a través de la novela *Tiempo lunar* la forma en que un texto literario etiquetado como no mimético se proyecta con una base eminentemente mimética debido a un argumento policiaco. Posterior a ello abordaré la verosimilitud como sostén de los límites de la ficción fantástica y su concreción en la estructuración de los modelos de mundo, para concluir en la forma mediante la cual el texto fantástico se convierte en generador de *mundos posibles*.

1.1 *Tiempo lunar: ficcionalidad, expresividad y poeticidad en el texto fantástico*

Los planteamientos referentes a la esencia del texto literario, la forma en que se emite y, sobre todo, la forma de organización de los textos ficcionales, conducen a plantear el estatuto de la *ficcionalidad* como “eje de la teoría literaria” (Pozuelo, 1993: 66), dado que es un rasgo fundamental de *literariedad* y participan de ella todos los textos literarios; por lo tanto, lo primero en considerar es a qué refiere dicho estatuto y cómo opera en el texto fantástico para que posea una importancia suprema. Así pues, en un primer acercamiento es posible establecer la noción de ficcionalidad como: “fruto de un conjunto de convenciones y de actividades primarias de la fantasía que vienen convocadas y se concretan en acuerdos expresivos garantizados por un sistema estricto de convenciones artístico comunicativas” (García, 1994: 454). Los elementos del discurso fantástico están vinculados al espacio psicológico de la expresividad al reconocer que tanto la fantasía como la imaginación son procesos mentales de los cuales el autor hace emerger un nuevo universo.

Todo texto literario revela en su estructura un proceso de *estilización*, es decir, un trabajo proyectivo y cooperativo de la imaginación del autor y sus lectores, en el cual se da una reconstrucción imaginaria de objetos lugares y personajes; sin embargo, este proceso receptivo inicial de la *mimesis* presenta de forma implícita la peculiaridad fantástica, consecuencia del trabajo de la fantasía y de lo que García Berrio ha dado en llamar *referencias diferenciales*. Estas marcas artístico-verbales de la fantasía y la imaginación son generadoras de un efecto realista que no se reduce a la reduplicación y el desdoblamiento veraz de lo existente sino, al funcionamiento de una lógica textual, resultado de la armonía de todos los elementos que componen al hecho literario.

En el caso del texto fantástico, la *estilización* expone la construcción de un mundo que necesariamente debe ser portador de un efecto realista inicial fundado en las estructuras que van desde el agente narrativo hasta el agente narrado pasando por el espacio y el tiempo, en última instancia, para que así se posibilite un reconocimiento del

momento en el cual las reglas de la lógica de este mundo se ven alteradas hasta perderse. Es importante señalar que en este tipo de textos la lógica textual no se fragmenta, más bien se estructura a través de la fragmentación de la lógica del mundo representado, ello no afecta el cumplimiento de normas expresivas que permiten asociar y producir representaciones imaginarias.

En la primera parte de la novela *Tiempo lunar*, Andrés (personaje) recibe una llamada de Ismael, su amigo, quien le pide ayuda indicando que se encuentra en el Parque del Caracol; la llamada produce el efecto esperado: Andrés acude al lugar

todo parecía una broma sórdida de la realidad, un burla de la madrugada [...] la portezuela del auto de Ismael estaba abierta... sobre el respaldo del asiento trasero, fantasma inerte, vio la **chamarra** de Ismael, como una sombra escapada de su dueño. Buscó en los bolsillos y encontró una **pequeña libreta** de cuero. Estaba llena de anotaciones ilegibles en la oscuridad. Encendió la luz interior y vio que se trataba de un **mapa** de la ciudad ajado y amarillento... La luna flotaba entre las nubes rojizas de la madrugada... Ismael había dejado la chamarra ahí a pesar del frío; había dejado el **revólver** en la guantera a una hora en que lo mejor era salir armado; había dejado prendidas las luces del auto y las **llaves** en el mecanismo de encendido: nada encajaba, nada parecía lógico (Molina, 2005: 12, 13)¹.

El auto abandonado, la libreta, el revólver, el mapa y las llaves son los referentes inmediatos sobre los cuales la *ficcionalidad* sienta sus bases y al mismo tiempo funda su efecto realista. El hecho es primordial, representa la manifestación de un problema que tiene como elemento motor la desaparición de un agente narrado: Ismael, y como respuesta a esta desaparición los objetos encontrados, mismos que no sólo manifiestan la alteración de cierto orden (para empezar aquél en el cual vivía Andrés antes de la llamada), sino que cada uno de ellos representa un *indicio* de lo que originó la desaparición así como la posibilidad de avanzar lentamente sobre el espacio de lo fantástico.

Estos referentes, en tanto realidad *poiética*, son las claves del mundo ficcional de esta novela. Resulta claro, entonces, que el texto fantástico, como texto de ficción, posee referentes dependientes de los *modelos de mundo*, es decir de una “construcción

¹A partir de esta cita utilizaré negritas para enfatizar elementos de significación en las citas.

semántica consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente presentado” (García, 1994: 439). Al respecto Tomás Albadalejo (Ver 2001: 297-395) enuncia la siguiente tipología de *modelos de mundo*:

- **verdadero**, formado por instrucciones que pertenecen al mundo real, sus referentes son reales.
- **ficcional verosímil**, sus instrucciones no pertenecen al mundo fáctico, pero están construidas de acuerdo con éste.
- **ficcional no verosímil**, posee instrucciones que no corresponden al mundo fáctico, ni están establecidas de acuerdo con éste.

Entonces, si en líneas anteriores se habló de que el texto fantástico generalmente debe presentar una base realista inicial, el sentido de esta aseveración radica en que su construcción parte de un *modelo ficcional verosímil*, sin embargo no descarto el hecho de que la construcción de algunos textos, quizá muchos, no presenta esta característica o aparece delineada tan sutilmente que resulta casi imperceptible. Algunos cuentos de Mauricio Molina, contenidos en *Mantis religiosa*, por ejemplo, son prueba de ello.

A pesar de que ahora no es conveniente profundizar en la novela *Tiempo lunar* es relevante, para el tema que ahora se desarrolla, decir que el modelo de mundo que permea es *ficcional verosímil* debido a que participa de la estructura propia de la literatura policiaca; por lo tanto, sus reglas de construcción están determinadas por reglas que pertenecen al mundo fáctico, de hecho la *poiésis* propia de este tipo de textos supone su capacidad de evidenciar la realidad social, sin que esto se pueda confundir con el tipo de objetivo moralista que ilustra la literatura realista de finales del siglo XIX, principios del XX, tanto en Europa como en América Latina.

Los personajes, el espacio y el tiempo solidifican una estructura argumentativa clásica del género policiaco: la desaparición de Ismael que apunta a un posible crimen, una búsqueda obsesiva por parte de su amigo Andrés, una serie de pistas conformadoras del móvil y la introducción de un elemento más, no propio de este género sino del género fantástico: una respuesta inacabada. El relato fantástico, afirma Lois Vax, citado

por Tzvetan Todorov (1994: 25): “nos presenta por lo general hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable”.

De la misma manera, el mundo fantástico, pertenece a lo *ficcional no verosímil* en la medida en que afirma un mundo no verosímil por el hecho de no estar construido con reglas que corresponden a lo real fáctico. Al pensar en la literatura fantástica, en general, si bien presenta una serie de sucesos peculiares al extremo, estos se dan o aparecen en un marco que no necesariamente difiere de instrucciones determinadas de acuerdo con lo real fáctico, sin embargo es lógico considerar que lo ficcional verosímil sea aceptado sin problema, a diferencia de lo fantástico; García Berrio argumenta al respecto:

El rasgo de la ficcionalidad debe extenderse y generalizarse también a la ficción fantástica de naturaleza irrealista, **como la condición constitutivamente ficcional del modelo de todo discurso diferido literario**. Análogamente, el grado de perfección del texto de ficción mimético-realista, como adecuación del discurso diferido a las referencias reales de la existencia, representará sólo uno de los parámetros históricos de valor al que puede y debe ajustarse el juicio estético sobre la perfección poética del discurso narrativo. (1994: 445)

La *ficcionalidad*, como propiedad de la *poiesis* literaria que se extiende a cualquier producto de la *mímesis*, según Félix Martínez Bonati, Gérard Genette, Antonio García y Albadalejo (Cfr. 1994: 444) se explica por el sistema cognitivo, valorativo, ético y estético de la Literatura. Mijail Bajtín habló del componente ético referido a lo enunciado por los personajes y el componente estético referido al modo de “estilización de estilo verbal por el que se logra la **representación diferenciada**” que el lector identifica como tal (García, 2006: 150). Entonces la particularidad ética funciona de manera diferencial. La *ficcionalidad*, tal como se ha venido exponiendo, manifiesta una estrecha relación con la *literaturidad* y la *expresividad* bajo la consideración de que lo ficcional se concreta en rasgos poéticos y expresivos de carácter diferencial.

El origen del término *literaturidad* se puede ubicar en la primera mitad del siglo XX cuando la escuela teórica de los Formalistas Rusos inició la discusión sobre el proceso de consciente transformación lingüística, esto es de la *desautomatización de la lengua*

mediante el artificio, en beneficio de un lenguaje poético, mismo que, después de ese proceso de artificiosidad, es capaz de proyectar una realidad singular o alienada, en opinión de Todorov. Entonces, el mismo término de *literaturidad* acuñado por Roman Jakobson, que remite al conjunto de rasgos o elementos que hacen de un texto, un texto literario, es utilizado por García (Cfr. 1994: 123) para proponer la literaturidad como una *opción*. Se considera que el proceso textual se bifurca en dos etapas:

- 1) El impulso personal subconsciente y
- 2) El proceso de consciente simbolización, manifestación de macroestructuras y microestructuras².

Donde la segunda etapa revelará que el escritor ha optado por una serie de **procedimientos artificioso-verbales específicos** y el resultado es entonces la *literaturidad*. Sin embargo, ello no garantiza el valor poético, del cual hablaré más adelante. Los procedimientos mencionados se revelan tanto en los géneros literarios como en la utilización de la Retórica, de tal manera que esta *opción* evidencia un “uso diferencial del lenguaje” denominada *expresividad*. Si el lenguaje poético, y en general lenguaje literario, surge de la transformación del lenguaje prosaico, la expresividad surge también de la transformación de la expresión (denotativa) objeto de la actividad práctica para obtener un efecto peculiar en el empleo del lenguaje con finalidad emotiva y estética (connotación) (García, 2006: 42). En líneas de García:

La expresividad como propiedad y efecto estético de la lengua literaria se vincula muy directamente a las virtualidades de resonancia conceptual y sentimental de nuestra experiencia cultural depositada como lenguaje [...] su espacio propio lo marca la iluminación inesperada de lo consciente y lo habitual, por mérito de la singularidad del mecanismo evocador expresivo. El dominio de la expresividad poética es la *desautomatización* de los valores conceptuales. (1994: 125)

En este sentido, la *desautomatización* concebida por García y que representa un eco de los planteamientos formalistas, obliga a considerar el lenguaje en su reestructuración, con finalidad estética, cuyo efecto posee como base la connotación,

² Términos de Van Dijk utilizados también por Lozano al hablar de coherencia global.

característica del lenguaje literario. El conjunto de rasgos tanto estéticos como verbales son verificables en los siguientes niveles (Ver García, 2006: 44,45):

- 1) Nivel fono-acústico (recurrencia, convergencia e isotopía), los formalistas rusos identificaron estos artificios o procedimientos (*priem*) con el efecto psicológico que ellos denominaron irracional o transracional, es decir, lo emotivo y no codificable racionalmente de los enunciados artísticos que mueven de una manera especial.
- 2) Nivel gramatical
- 3) Nivel semántico, significación múltiple.

Es factible decir que los valores expresivos y afectivos dependen en gran medida de la connotación literaria. No obstante, es imprescindible tener en cuenta que el signo connotativo utiliza como *expresión* al signo denotativo. Desde el punto de vista de Svend Johansen, citado por José María Pozuelo Yvancos (1993: 59), el signo connotativo surge de una interdependencia entre forma de la expresión connotativa y forma del contenido connotativo lo cual dota a este tipo de signo de la capacidad de participar en una infinidad de unidades de sentido. Entonces, al asociar esto a los niveles semióticos se comprende por qué la connotación hace posible el nivel semántico y condiciona la articulación de éste en los demás niveles.

En un texto fantástico, el nivel semántico es supremamente significativo, de manera que aún cuando no es privativo de él, sí es fundamental para la configuración de lo fantástico. Al detenernos en el universo de *Tiempo lunar*, uno de los ejemplos más directos que se tienen es el relacionado con la libreta que encuentra Andrés, titulada por Ismael: “Bitácora” y que contiene al inicio siete nombres de lugares en la luna con nombres de sitios de la ciudad y horarios específicos:

- 1) Mare Serpentarum: Terminal Observatorio. 01:00
- 2) Mare Iridium: Refinería abandonada. 19:00
- 3) Mare Nebularum: Cuarto de los objetos perdidos. 22:00
- 4) Mare Tranquilitatis: La Morgue. 16:00
- 5) Mare Somniorum: Praga. 18:00
- 6) Mare Crisium: Andrómeda. 24:00
- 7) Mare Humoris: Parque del caracol. 03:00 (Molina, 2005: 18-19)

Estos datos mezclan lo denotativo de lugares y horarios y lo connotativo de lo que puede representar llegar a ellos. Al interior del mundo ficcional de esta novela, seguir la construcción de este mapa significa la posibilidad de poder acceder a un nuevo mundo: el fantástico, que puede ser descubierto por los personajes a través de una estructura verbal con alto relieve imaginario y el que le permite encontrar parte de las respuestas que el texto enuncia, en su calidad de base policiaca: ¿quién cometió el crimen?, ¿qué encontró que le costó la vida?, ¿dónde estuvo durante el periodo de su desaparición?

El *desvío diferencial* fundado en la expresividad del texto artístico, posee, desde el punto de vista de García Berrio, dos sentidos distintos: 1) *intensificación cuantitativa* y 2) *especificación cualitativa*, equivalentes al uso de figuras retóricas y a ciertas propiedades de la poesía. En el caso que me convoca destaca la expresividad por vía de la *intensificación cuantitativa* procedimiento que, evidentemente, trasciende en la *especificación cualitativa* que subyace en la isotopía referente a la Ciudad, aspecto que se tratará en el Capítulo 3 de esta investigación. Así, las diferencias de uso de la escritura posibilitan hablar del concepto de *differánce* bajo la perspectiva de Jacques Derrida (1984: 51), quien la concibe como una marca iterativa:

La *differánce* es aquello que hace que el movimiento de la significación sea posible solamente si cada uno de los elementos llamados “presentes” que aparecen en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa que él mismo conservando la marca del elemento pasado y dejándose ya penetrado por la marca de su relación con el elemento futuro.

Esto conduce a la idea de que la expresividad, en medio de esas diferencias, hace evidente la intertextualidad como proceso constitutivo de todo texto literario.

Hasta este punto han sido abordadas la *ficcionalidad* y la *expresividad*, como aspectos configuradores del texto ficcional fantástico. Sin embargo, resulta pertinente y necesario hablar del valor estético que subyace a la construcción imaginaria y al trabajo poético de *estilización simbólica* de la imaginación, y que la teoría literaria ha denominado *poeticidad*, “valor resultante” del proceso estructural, definida también como:

el grado de perfección en la organización de mundos del texto literario, la configuración imaginaria de mundos y submundos que conecta a los receptores con la obra por responder a constantes esenciales del hombre, lo que determina el nivel de **valor estético del texto ficcional-fantástico**. (García, 1994: 445)

De tal forma que ni la *ficcionalidad*, ni la *literaridad* asegurarán el valor poético de un texto literario. En este sentido García afirma tajantemente que debido a esto, la mayoría de los discursos ficcionales que registra la historia de la literatura no participarán de calidad poética o lo harán en un grado muy pequeño, pues

no existe ningún texto literario, grande o vulgar, que no se ajuste como inserción en alguno de esos grandes *marcos contextuales* que fundan el interés contemporáneo y que continuarán animando siempre, en alguna medida, las implicaciones sentimentales y fantásticas de las ficciones a partir de su capacidad coadyuvante a la “economía comunicativa” de la ficción. Sin embargo, la muy diversa suerte que han corrido el *Decámeron* y los decamaerones, el *Werther* y los Werther, apunta sobre todo a las estructuras y capacidades poéticas de los textos para explicar y reconocer las condiciones estéticas inherentes al efecto general poético de ciertas obras privilegiadas. (1994: 442,443)

Es indudable que hay textos con una tendencia a trascender universalmente clara; sin embargo, los planteamientos se vuelven debatibles cuando se asegura, también, que el efecto de identificación a los que se atribuye la eficacia de la mimesis y la asimilación del grado de *poeticidad* al efecto fantástico es: “caediza y vinculada casi exclusivamente a las propiedades sociológico-artísticas que explotan el contexto” (García, 1994: 442), en el caso de lo que denomina subliteraturas, como la novela policiaca amarilla o negra y la novela sentimental rosa.

Evidentemente, la etiqueta “subliteratura” involucra cierto sentido peyorativo a esos casos y, aunque, ciertamente es un idea que se ha generalizado por la vinculación del éxito de estas novelas debido a los efectos de implicación identificadora, no considero que por eso sea menos ficcional o menos poético un texto de este tipo. La postura me parece radical al extremo y resulta conveniente hablar de ella porque no es privativa de García y tiene que ver con el tipo de texto propuesto para este trabajo de investigación.

El valor artístico no se pierde porque el referente del texto fantástico coincida con lo real fáctico. El hecho de que la novela policiaca explote el contexto resulta tan válido como la utilización del factor psicológico en la novela psicológica, por ejemplo. Por el contrario, debe ser estudiado y visto como un logro la producción de ciertos textos literarios que promueven un consumo masivo, porque está revelando que el valor poético también permea textos que son fielmente miméticos, que exponen el trabajo *poiético*, precisamente como lo definió Aristóteles, como el resultado de la transformación de la palabra con una función estética y ética, en beneficio del conocimiento de lo humano.

Es verdad que dentro de la serie literaria hay obras sobresalientes tanto por su estructura como por su capacidad poética, sin embargo la serie policiaca no es ajena a esto. Piénsese en Poe o Hamett. El caso de *Tiempo lunar* resulta privilegiado al fusionar tanto lo policiaco con lo fantástico y aunque ahora no se profundice en ello es pertinente mencionar que la *poeticidad*, en este caso, resulta precisamente de este hecho, porque es lo que le otorga carácter diferencial, pero que al mismo tiempo la integra en una serie que aún está por explorar.

Si bien es cierto que la *poeticidad* no es dependiente de las modalidades lingüísticas, sino que es resultado de los factores emotivo e imaginario, la polivalencia del lenguaje propicia que el lector pueda interiorizar los estímulos verbales y participe de lo poético. García (1994: 124) expresa de manera concreta:

Las tres modalidades genéricas de poeticidad: la denotativo-expresiva, la ficcional-narrativa y la imaginario-simbólica, imponen el requisito previo de un esquema material del texto adecuado y eficaz. Concebida la poeticidad como un efecto de movilización imaginario-fantástica, dependiente de los estímulos literario-verbales implicados en el esquema material del texto.

La *poeticidad* del texto fantástico pasa sin problema por las tres modalidades genéricas, aunque es claro que abunda en la última, en el caso propuesto, la construcción del espacio es absolutamente revelador, la atmósfera en que habitan los personajes y la identidad misma de estos últimos son constructores fieles del valor poético. Este último se relaciona con un mundo donde el crimen y la destrucción del sistema de valores lo

expone en tanto que mundo agonizante en todos los sentidos; su *universalidad* radica en la *estructura antropológica* de la sensibilidad contenida en los formantes del significado literario, la cual marca el paso del particular estético al universal artístico.

La modalidad imaginario-simbólica se sustenta a través de tres elementos básicos: el eclipse, la luna y el agua, estos elementos convergen en una sola figura: Milena, personaje que permite conectar la modalidad imaginario-simbólica con la modalidad ficcional narrativa, explicitándose, por supuesto, en la denotativo-expresiva, la cual resuelve las relaciones entre las dos modalidades anteriores en la manifestación de un profundo lirismo, sobre todo en lo que a la “libreta de notas” de Ismael se refiere.

El tiempo que instaura el eclipse lunar (el tiempo lunar) es el tiempo en el cual se configura lo fantástico, de él depende su duración en la percepción de los personajes. La luna, afirma el bibliotecario (personaje): “es la representación más cabal del Eterno Retorno y en cierto sentido representa, también su negación: nace y se diluye periódicamente. Pero también durante los eclipses, desaparece.” (Molina, 2005: 69) Chevalier en su Diccionario de símbolos acota:

La luna también es el primer muerto. Durante tres noches, cada mes lunar está como muerta, desaparece... Posteriormente aparece y aumenta en brillo. **De la misma forma se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existencia. La luna para el hombre es el símbolo de este pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida;** también se considera, en bastantes pueblos, como el lugar de este pasaje, al igual que los lugares subterráneos.

Esta simbología coincide con la noción de existencia posible que permea la novela, “la nueva modalidad de existencia” y el “Eterno Retorno” apuntan a seres peregrinos de dos realidades: 1) la realidad ficcional perteneciente a la diégesis primaria y 2) la realidad meta-ficcional, dependiente del *mundo posible* fantástico. En éste, el agua es un indicio ligado estrechamente a la luna. En el contexto de la novela, la aparición de animales acuáticos en el parque del Caracol prueba que algo provoca la aparición de algas, ajolotes, ranas y hasta de un cangrejo con una espiral blanca dibujada en el centro del caparazón (Cfr. Molina, 2005: 29). El mundo fantástico emerge de las sobras lentamente para posicionarse sobre un país moribundo. Este recurso es muy común

dentro de la literatura fantástica, piénsese, por ejemplo, en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, en el cual se describe cómo los objetos sagrados de Tlön, están apareciendo en la tierra, como muestra indudable de que un mundo posible puede acceder a otro mundo posible.

En el caso que me ocupa todo parece indicar que el país, quizá el planeta, está volviendo al origen, al génesis acuático. Después de todo, la teoría más aceptada sobre el origen de la vida expone que ésta se inició en el agua. El mundo posible fantástico emerge lentamente del agua:

Al bajar del estacionamiento vio que el piso estaba anegado. El agua se filtraba a través de las paredes. Las tuberías emergían como floraciones petrificadas y nervaduras metálicas. Reflejos ondulantes envolvían el ambiente. No sentía ni sorpresa ni asombro sólo una especie de muda indiferencia [...] era como si **una deidad oscura habitara el lugar e hiciera todo aquel despliegue de sonidos acuáticos para manifestarse ante él** [...] Las burbujas que se formaban en las orillas de los charcos, en el lodo aceitoso, formaban conglomerados parecidos a huevecillos de peces y batracios, [...] sentía que estar ahí era como no estar en ninguna parte y que no había mejor lugar que el vacío para confirmar la propia existencia.” (Molina 2005: 47, 48)

Aquí, el agua se manifiesta como un medio de purificación, de imposición de un nuevo orden, continuos reforzadores semánticos son manifestación de ello. La esfera de cristal en manos de Andrés y Milena (Cfr. Molina, 2005: 34) que contiene una ciudad sumergida en agua es otra muestra. La luna, **“pasiva y productora de agua, es fuente y símbolo de fecundidad. Se asimila a las aguas primordiales de las que procede la manifestación. Es el receptáculo de los gérmenes del renacimiento cíclico la copa que contiene el licor de la inmortalidad.”** Afirma Chevalier en una de las acepciones al simbolismo de la luna.

Ahora bien, en toda la historia no aparece más que una mujer: Milena. Aunque en las primeras líneas su figura sólo se esboce a través del sueño de Andrés, el lector sabe en el transcurso de la lectura que el sueño tiene un carácter premonitorio las dos ocasiones que el narrador da cuenta. Para Ismael, representa incluso el motivo detonante de su búsqueda frenética, hacia algo absolutamente desconocido. Al ser

Milena una de las estructuras que permite mantener unidas las tres modalidades de *poeticidad* merecerá mayor atención en el capítulo 2 dedicado al personaje.

A nivel sintáctico, los recursos retóricos utilizados son abundantes, la enunciación de cada capítulo está acompañada, a modo epigráfico, por las palabras que Ismael materializa en la bitácora, las cuales abundan en construcciones anafóricas, metafóricas y paralelísticas; todas para enfatizar a nivel semántico la construcción del mundo posible y con éste, el sentido de invención, de imaginación de pérdida en la invención. El nominalismo tiene la capacidad de otorgar y anular la existencia de los seres que pueblan el universo ficcional: “nombrar las calles, darles sentido, inventarlas para poder perderse en ellas; [...] nombrar las calles para mantenerlas con vida unos instantes”. Línea textual que involucra una sutil reminiscencia al capítulo “Los nombres”, tomo 1 de *En busca del tiempo perdido: por el camino de Swan*.

1.1.1 Verdad y mimesis

La poética de Aristóteles representa un hito dentro de la historia de la teoría literaria al concentrar una serie de planteamientos que versan sobre la configuración textual, muchos de los cuales siguen siendo motivo de estudio hasta este momento, de tal forma que su trascendencia ha logrado marcar distintas vertientes sobre la forma en que se conceptualiza el arte literario; es decir, ha propiciado una bifurcación de la teoría literaria en dos ejes medulares, a saber:

- El mimético, el que intenta explicar la esencia de la ficción a partir del procedimiento de la *mímesis*, al ubicar la literatura como creadora de reproducciones de la realidad. Línea que afirma que sin mundo fáctico no hay mundo ficcional, de la misma manera que sin lenguaje prosaico no hay lenguaje poético, y
- El antimimético, defendido por Ludomir Doležel, Thomas Pavel y Albadalejo, entre otros.

Abordar el tema de la verdad en el texto literario fantástico convoca una empresa que tiene como fundamento el desarrollo de ambas líneas teóricas, bajo el entendido de que las dos poseen planteamientos indispensables para el estudio del texto literario, en general, y particularmente, para el caso que me ocupa: el texto fantástico.

A partir de ello, es imprescindible tener presente que el texto artístico, en tanto estructura discursiva, resulta, desde el punto de vista aristotélico, de la transformación de la palabra. Para Aristóteles, lo real natural o realidad fáctica es modificada, a partir de una intención, en un valor estético y, por tanto, en realidad artística; mientras que lo ético surge del conocimiento y reconocimiento que se dan a través de los personajes. Así, el trabajo *poiético* se consolida por medio de una serie de artificios, propios de la *mímesis*, que utiliza el creador para concretar su obra, de ahí el lenguaje deleitoso.

En este sentido, el desarrollo imaginativo fantástico, propio del trabajo *poiético* que subyace en la *expresividad* permite la conformación de imágenes, las cuales son “imágenes fabricadas” (García, 1994: 430) que tienen su origen en la realidad extratextual, en el caso de los textos altamente miméticos, y aun en el texto fantástico, el cual necesita tener un referente que no sea totalmente ajeno a sus personajes y sus lectores; de lo contrario, no podría darse una ruptura en su concepción de mundo y las reglas que lo componen.

Para el eje antimimético, las dificultades de la primer teoría aparecen precisamente cuando se vinculan las ficciones al mundo real (ver, Doležel, 1997: 77), lo que supondría poner en tela juicio el concepto de verdad existente en todo texto literario. Asimismo, teóricos de esta línea, Doležel, entre ellos, manifiestan que resulta absurdo buscar en los individuos reales, seres ficcionales, por tanto, su propuesta radica en ubicar el reemplazamiento de la semántica mimética por la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles, sobre la base teórica de que “nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de mundos posibles”(Doležel, 1997: 78).

Ahora bien, los planteamientos sobre la verdad y la verosimilitud dentro de este desarrollo imaginativo conducen a una puntualización conceptual sobre los términos que habrá de utilizarse en el desarrollo de este trabajo. Esto es, ¿verdad o verosimilitud?

¿de qué depende? y ¿dónde radica? Las respuestas involucran necesariamente una reiteración: el texto posee una estructura material verbal que proyecta una estructura imaginaria, es decir, es en el *esquema material* del texto donde se encuentran “las huellas o pistas de la actividad fantástica y conceptual del emisor” (García, 1994: 432). Ello equivaldría a decir que en la mimesis hay un cuadro de cualidades diferenciales, “consecuencia del trabajo de la fantasía” (García, 1994: 436) que al conformar su propia realidad, estructuran su propia noción de verdad.

Los términos serán de acuerdo con la vertiente teórica a la que se recurra. Para Aristóteles el objeto artístico no es falso ni verdadero, es, sencillamente, verosímil. Sin embargo, el término “verdad” involucra una problemática que se enfrenta con una cuestión epistemológica proveniente de las ciencias duras y de la filosofía analítica. Rusell, Strawson y Fregde, por ejemplo, consideraron las afirmaciones sobre objetos ficcionales: falsas por razones lógicas, o inapropiadas y ociosas, no pertinentes también desde un punto de vista lógico. Sin embargo, es necesario asumir el hecho de que aun cuando una frase no esté anclada en la realidad fáctica no la conmina a la falsedad; entonces, una frase ficcional es verdadera si expresa o describe un estado de cosas existente en el mundo ficcional que la contiene. De ahí que la semántica ficcional asuma el concepto de verdad bajo estos argumentos, los cuales considero pertinentes para este trabajo de investigación.

Es la **verdad** la que sostiene los límites de la ficción en el texto, debido a que crea la ilusión de realidad en el mismo, aunque se sabe que de ninguna manera ésta debe ser confundida con la realidad fáctica. Es precisamente por ello que García Berrio (Cfr. 1994: 441) percibe la necesidad de ampliar la identificación tradicional a las posibilidades semánticas de construcción ficcional que emanan de cada *modelo de mundo*, de forma tal que en el texto fantástico se debe considerar “el despliegue extraverosímil de la literatura fantástica.” Se hace evidente que:

(La) mimesis realista representa sólo un modelo histórico de la *poiesis imitativa*, por lo tanto, no es la única constitución posible del discurso ficcional... Los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil, cuya constitución para la elaboración de textos ficcionales no miméticos implica la ruptura de la hegemonía de la poética imitativa basada en modelos de mundo de lo ficcional verosímil, han conseguido su implantación histórica

sólo en la medida en que ha sido aceptada la praxis ficcional no mimética. (García, 1994: 445, 446 el paréntesis es mío)

En un texto fantástico, tanto la posición del narrador como del personaje que experimenta el acontecimiento fantástico son fundamentales para la **garantía de verdad** de lo acaecido. Debido a ello puede ocurrir, como acota Campra (Cfr. 2002: 172) que la verdad no sea proyectada “en el nivel de la narración sino que forme parte del mundo representado”, es decir, actos, palabras o la misma existencia de ciertos personajes puede ser evidencia de la verdad propuesta por el texto. Aunque esto se desarrollará en el capítulo 2, no sobra decir que la sola figura del “merodeador” es manifestación fantástica evidente dentro del universo diegético.

Así, la noción de verdad en *Tiempo lunar*, en tanto texto fantástico, está ligada a las nociones de realidad que subyacen en él: la realidad de la diégesis primaria y la realidad que irrumpe abruptamente en aquella y que puede aparecer revestida de elementos que, por su peculiaridad, alteran la lógica tradicional logrando un fuerte impacto en la diégesis. Así, aunque el hecho pueda ser calificado de imposible, inverosímil o falso, es portador innegable de una nueva realidad de un nuevo *mundo posible*, es como afirmara Borges: es algo que “no puede ser, pero es” debido a que el texto fantástico genera sus propios códigos de realidad fundados en constantes ambigüedades. Rosalba Campra (2002: 174) apunta al respecto:

Existe una verosimilitud de lo verdadero que no necesita ser demostrada. La realidad siendo un hecho incontrovertible, puede permitirse el lujo de la inverosimilitud; lo imposible en cuanto ha sucedido, puede prescindir de demostraciones. [...] El texto fantástico, sin embargo, que es intrínsecamente débil por lo que se refiere a la realidad representada, tiene la necesidad de probarla y de probarse. El género fantástico, pues, se ve, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud. Que son, naturalmente las de **la verosimilitud fantástica**.

El texto literario realista se puede dar “el lujo de la inverosimilitud” debido a que la forma en la cual se configura su estructura no choca con los códigos de la *realidad extratextual* en la que se ubica el lector empírico; no obstante, en el caso del texto

fantástico no ocurre esto, para Todorov³, por ejemplo, es una condición de lo fantástico el que haya oposición entre la realidad intratextual y la realidad extratextual para que se genere duda o vacilación tanto en los personajes como en el lector (empírico), por lo tanto las leyes de verosimilitud de este tipo de textos es diferente y depende, según Campra (Cfr. 2002: 174), del *corpus* preexiste de este género, del cual se infiere la existencia de una “infracción”, que no necesita ser creíble, más bien lo que sí necesita ser creíble o verosímil es lo que rodea a dicha infracción.

En el caso de estudio, son los elementos propios del género policiaco los que la rodean. El mismo nombre en el que se inscribe el desarrollo argumental: “México, D.F.”, así como otras menciones a espacios tales como: “Terminal observatorio”, “la morgue”, entre otros muchos, afirman la referencialidad de texto generando una verosimilitud semántica que no tarda en identificar el lector.

La verosimilitud semántica está relacionada con la verosimilitud sintáctica, definida por Kristeva (citada por Campra 2002: 176, 177) como “el principio de *deravilidad* de las diferentes partes (de un discurso concreto) del sistema formal global. [...] Lo verosímil depende pues de una estructura con normas de articulación particulares, de un sistema retórico preciso”. En el texto fantástico, la sintaxis narrativa puede presentar motivación explícita, motivación parcial o postergada o no tener motivación. Para Rosalba Campra (Cfr. 2002: 179), lo carente de motivación inevitablemente connota un “aura fantástica”, sin embargo, es la motivación parcial y postergada la que impera en *Tiempo lunar*, la abundancia de *indicios* e *informaciones* construye un móvil pero también aletarga la significación.

En mi opinión, la falta de motivación se puede mezclar con la motivación parcial y postergada, *Tiempo lunar* lo testimonia así, ni los personajes ni el lector empírico saben (con certeza) por qué Ismael llama a Andrés, por qué Andrés escucha en un momento la voz de Ismael en su grabadora y en otro momento sólo hay estática o por qué ve de manera intermitente el lunar en el muslo izquierdo de Milena. Ello carece de motivación, quizá la existencia de elementos circunstanciales carentes de motivación sea una ley dentro de la sintaxis fantástica, un vacío que se agiganta por encima de los vacíos

³ Este es uno de los puntos que más se le han debatido a Todorov.

propios de todo texto literario; en cambio, se sabe que Milena al ser una *isotopía connotada* sí representa cierto tipo de motivación a los eventos ocurridos, finalmente ella es parte medular de la estructuración del mundo posible fantástico, concepto que se especificará en el siguiente apartado.

1.2 *Tiempo lunar: modelo de mundos posibles*

Tiempo lunar, en tanto texto de ficción, expone en su argumento una serie de crímenes, desapariciones y sucesos extraños que empiezan a ocurrir en el momento en el que el país (México) atraviesa una crisis ambiental tan profunda que propicia un clima de enfermedad y caos. Largas líneas textuales sugieren la idea de que el país (su naturaleza), al sentirse tan fuertemente violentado por la raza humana, genera mecanismos de autodefensa que incluye la gestación de un mundo con capacidad de absorber aquel en el cual se ha instalado, idea que involucra una doble postura; por un lado, la que refiere a un enfoque eminentemente sociológico y, por otro, la cuestión de los *mundos posibles*, tema que han intentado dilucidar la mecánica cuántica, la filosofía y, por supuesto, la literatura.

Respecto al enfoque sociológico abordado con más precisión en la última parte de este trabajo, no se debe perder de vista que el texto también es un artefacto cultural. La historia y la sociedad en las cuales se inscribe y sin las que no podría existir el texto, apuntan a una doble orientación: 1) “hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y sociedad precisas) y 2) hacia el proceso social en que participa en tanto que discurso” (Kristeva, 1969: 11).

Ahora bien, en lo que refiere a la cuestión de los *mundos posibles* es indispensable decir que en su calidad de entidad teórica vino a representar una alternativa a la poética mimética. Asimismo, se ha constituido en la base del trabajo de teóricos como Albadalejo y Pozuelo. Es importante hacer notar que dicho concepto surge con Wilhelm Leibniz, en el siglo XVIII, bajo el objetivo filosófico de explicar la categoría lógica de la *posibilidad*; sin embargo, para la literatura marca la pauta de una nueva relación del arte con la realidad. Leibniz, citado por Doležel (1997b: 65,66), afirmó que las ficciones son *mundos posibles* que representan una multiplicidad de alternativas al mundo real:

No se puede negar que muchas historias, especialmente éstas que llamamos novelas, **pueden considerarse como posibles, incluso aunque no acontezcan realmente en esta particular secuencia del**

universo escogido por Dios, a no ser que alguien imagine ciertas regiones poéticas en la infinidad del espacio y del tiempo donde podamos ver, errantes por la tierra, al rey Arturo de Gran Bretaña, al Amadís de Gaula y al fabuloso Dietrich von Bern inventado por los alemanes.

Leibniz no sólo enunció una poética de la *ficcionalidad*, al definir “la narración como algo que puede acaecer en otro mundo” sino que delineó las fronteras entre el dominio de la ficción y el dominio del mundo real, con la consideración fundamental de que no es necesario conexión alguna entre lo narrado y el universo en el cual existimos, sin que manifieste alguna contradicción, porque si bien el texto literario proyecta la abstracción subjetiva del mundo o de un mundo, éste es participe de una *lógica de la sensibilidad* y una *lógica de la imaginación*. Alexander Baumgarten y Johann Breitinger (Ver Doležel, 1997b: 64-70) abundaron en ello, considerando fundamental resaltar que éstas se encuentran íntimamente ligadas a la lógica.

Así, cada texto literario, en su calidad de *mundo posible*, es objeto de un proceso sustentado con una lógica que involucra tanto la estructura superficial como la estructura profunda. Christian Wolff, intérprete y divulgador de la doctrina de Leibniz, afirmó (1720: 571): “podemos aclarar esta noción [de mundos posibles] refiriéndonos también a historias inventadas [erdichtet], comúnmente denominadas novelas. Si una narración de este tipo se dispone de manera tan razonable que nada contradictorio acontezca en ella, entonces, tengo que decir que es posible que pueda suceder”.

Es evidente que de alguna manera estos filósofos en el siglo XVIII ya presentaban una reflexión concisa sobre aspectos fundamentales de la teoría literaria. No obstante fue Breitinger quien sentó las bases para una poética no mimética a partir de la idea leibniziana de considerar que la naturaleza está compuesta por un número infinito de mundos posibles “cuya estructura puede diferir sustancialmente de la realidad conocida” (Cfr. Pozuelo, 1993: 134). El cambio de la perspectiva mimética del mundo real al de una mimesis de la naturaleza en lo posible, significó entender la *lógica de la imaginación*, como transformación de lo posible en lo ficcionalmente existente, lo cual permitió establecer una semiótica del lenguaje. A partir de esto, Doležel pudo proponer la semántica de los mundos posibles como fundamento teórico de la semántica

ficcional, sobre la cual se pueden comprender las propiedades específicas de las ficciones.

En el caso de *Tiempo lunar* se está frente a una estructura que potencia fácilmente tanto lo mimético real como lo mimético de lo posible. En el siglo XVIII, Breitinger ya había concebido la existencia de ambos, “siempre que los elementos de la realidad fáctica se plegaran a las exigencias de los mundos imaginarios”, lo que ocurre cabalmente en la novela citada. Esquemáticamente, la novela presenta la siguiente estructura:

Parte mimética realista	<ul style="list-style-type: none"> • Opera sobre un <i>modelo de mundo ficcional verosímil</i>. • Las líneas argumentativas se estructuran sobre una base propia del relato policiaco: un asesinato (el de Ismael), la búsqueda de causas, por parte de su mejor amigo (Andrés), quien desarrolla la función detectivesca, y una serie de pistas que darán cuenta de un hecho trascendental para la construcción literaria policiaca: nunca se tendrá la certeza de quién perpetró el crimen.
Parte mimética de lo posible	<ul style="list-style-type: none"> • Base fantástica, la cual hunde sus raíces en las estructuras ficcionales que remiten a los personajes, el tiempo y el espacio.

Si se piensa en la construcción de *Tiempo lunar* **sólo como novela policiaca**, se sabe que este tipo ancla su referente de manera muy puntual en la sociedad y en los problemas que ésta manifiesta. Debido a ello es considerada por muchos críticos, entre ellos Giardinelli (1984: 74) como una “radiografía de la llamada civilización” evidenciándose así como un caso textual altamente mimético. Es obvio que el crimen y la destrucción de un sistema de valores, muestra de un mundo agonizante en todos los

sentidos no es un invento de la literatura de esta clase, sino algo existente en la realidad fáctica, que es absorbido y representado en un nuevo mundo: el ficcional.

Ahora bien, este trasfondo policiaco que constituiría la diegésis primaria no conforma por sí mismo la creación de un *mundo posible*, Leibniz o Wolff sí lo habrían considerado así en el siglo XVIII, tomando en consideración que la novela presenta una estructura sustentada en un lógica textual evidente; sin embargo, desde mi postura lo que permite la construcción del *mundo posible* es la segunda diégesis presentada, es la decir la metadiégesis consolidada en lo fantástico. Umberto Eco, (Ver 2001: 242) en lo que asumo una ampliación a la teoría de los mundos posibles presenta las siguientes consideraciones:

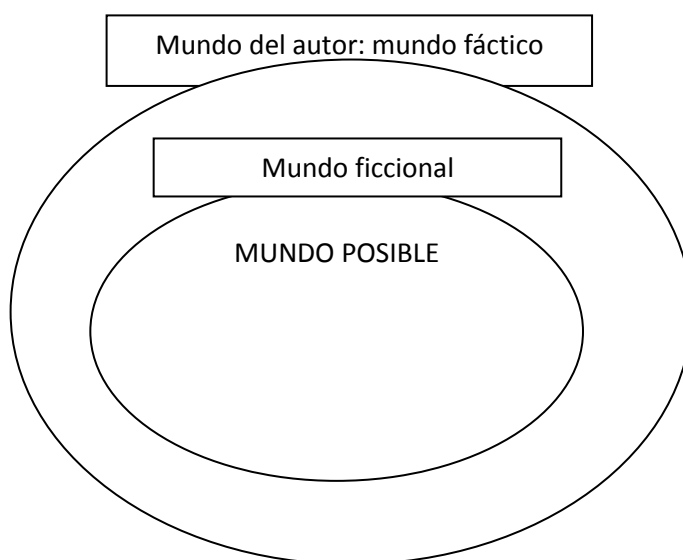
1. Un mundo posible es un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades.
2. Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*.
3. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las *actitudes proposicionales* de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña.
4. Un mundo posible es una construcción cultural.

El indicio más puntual en la construcción del mundo posible de *Tiempo lunar* es el que refiere al mapa que Ismael deja en su chamarra y que Andrés encuentra y sigue meticulosamente. En el capítulo titulado “La morgue” Andrés acude a la biblioteca a investigar una explicación al mapa, el bibliotecario lo hace pasar de una gran bóveda de libros a una más pequeña, cuyos atributos físicos denotan el resguardo de secretos tan valiosos que merecen gruesos metales y cerrojos y que están contenidos en mapas de todas las épocas y latitudes, con énfasis en los de la Ciudad de México. El bibliotecario enuncia lo siguiente: “Un mapa puede llevarlo a una zona sagrada, puede formar parte de un saber oculto. Vagar por la ciudad bien puede ser una suerte de un viaje cósmico: cada acto se sitúa en las fronteras de lo conocido. El itinerario podría formar parte de una especie de ritual” (Molina, 2005: 67). El saber oculto que encierra el mapa que

posee Andrés es la constitución y descubrimiento del *mundo posible*, el mapa es matriz de éste.

El conjunto de proposiciones, mediante el cual queda expresado dicho mundo, está determinado por todo aquello que puede encontrar Andrés a través del mapa, de las fotografías, del mismo discurso de Ismael. Asimismo la posibilidad de inventar un itinerario cuyo desarrollo conduzca a un encuentro de lo posible con lo imposible es, finalmente, la base del texto fantástico y que en éste específicamente está imbricando la metaficción de lo posible en la ficción. Así, los puntos dos y tres, enunciados anteriormente, se consolidan fielmente en la novela, el *desarrollo de acontecimientos* y las *actitudes proposicionales* permiten la instauración de una zona que puede ser verdad desde la visión del personaje (Andrés) pero también un sueño, una alucinación, una posibilidad.

Ningún mundo posible, explica Eco (2001: 244), “podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas *máximo* y *consistente* a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su ‘mobiliario’ de individuos o propiedades. Por eso un mundo posible se superpone en gran medida al mundo “real” de la enciclopedia del lector.” Ello convoca a elaborar el siguiente esquema:



Vax, citado por Todorov, (1994: 25) afirma que el relato fantástico nos presenta a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable, entonces, lo fantástico inicia en el tiempo lunar; es decir, el lapso temporal que dura el eclipse lunar aparece como el umbral perfecto para el desarrollo de sucesos aparentemente inexplicables, esto hace que la estructura policiaca presente una grieta en la cual el juego de posibilidades se agiganta porque tanto el tiempo como las acciones se vuelven difusos, el narrador argumenta:

(Andrés) apenas si recordaba lo que había ocurrido. Su memoria respondía a fragmentos, como un film en mal estado: instantáneas de las fases de la luna durante el eclipse; secuencias borrosas de las calles desiertas en la madrugada; acercamientos al auto de Ismael con las luces encendidas; la brújula hundida en el agua pegajosa; la chamarra negra como una sombra tirada en el asiento trasero; la libreta con anotaciones; el revólver escondido en la guantera; el parque oscuro, denso, informe: **una enorme mancha oscura en la memoria...** (Molina, 2005: 17 el paréntesis es mío)

Las respuestas a las interrogantes: ¿dónde está Ismael?, ¿qué pasó en el parque del Caracol?, ¿quién cometió los distintos crímenes ocurridos en la ciudad?, dependen de que Andrés sea capaz de descifrar los indicios encontrados en la escena citada líneas atrás, sobre todo, lo referente a la libreta, pues ésta contiene el mapa y datos precisos de horarios y lugares. La relevancia de estos hechos radica en la construcción del *mundo posible* justificado en lo fantástico, de manera que, en concomitancia con lo propuesto por Eco, se consolida la tesis de la semántica ficcional, la cual establece tres puntos básicos (Doležel, 1997: 79-83):

- 1) Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles
- 2) El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo
- 3) Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real

El mundo ficticio como conjunto de estados de cosas posibles plantea una homogeneidad ontológica pues todos los seres que lo integran tienen una existencia ficcional y en ella se basa su capacidad para comunicarse; por lo tanto, aunque en la novela hay seres que se enmarcan tanto en lo policiaco como en lo fantástico, unos no son más ficcionales que otros. Con respecto al carácter ilimitado y variado al máximo,

Rusell afirmó con atino: “lo posible es más amplio que lo real”. Por ello, no es extraño que la misma novela manipule el concepto de posibilidad en la instauración de otro mundo posible y que teorice sobre el mismo tema:

Los eclipses destruyen la regularidad e instauran otro tiempo, provocan la incertidumbre, un atisbo del caos: un eclipse es un estado de excepción. Esto sólo ha sido un accidente del azar. Cuando una mujer pierde un anillo en la playa, a medida que pasa el tiempo las probabilidades en contra de que lo encuentre se van multiplicando [...] Pero suponga usted que un año después, la misma mujer acude a otra playa muy distante de donde perdió el anillo y lo encuentra. Esto puede suceder, se puede encontrar una explicación lógica. Llamamos “hechos” a lo que podemos verificar y constatar, pero los hechos hacen lo que pueden: ese es el juego de las apariencias. (Molina, 2005: 69, 70)

Este tiempo inaugurado por el eclipse lunar es uno que juega con la lógica de los hechos, peculiaridad propia del texto fantástico. La serie de desapariciones y crímenes se dan en el contexto de una ciudad que manifiesta los estragos de la mano humana, el ambiente contaminado y hostil al que paulatinamente fue reducida y en la que las desapariciones se convirtieron en asunto cotidiano. Así, con el abrupto descenso de la población, los lugares habitados se convirtieron en proyecciones de fantasmas errantes con el claro objetivo de ser reforzadores semánticos de la configuración fantástica.

Uno de los principales rasgos de los *mundos posibles* es que “no pretende abarcar una realidad totalizadora o totalizante del mundo”, en sentido fáctico, dado que el grado de información de un texto, llamado de “saturación o insuficiente” por Doležel y Pavel (Cfr.1997a: 85), está condicionado o limitado por principios estéticos (género, estilo, sistema de valores) y esos huecos o dominios vacíos son llenados por el contexto y el lector. Ahora bien, internamente los mundos ficcionales “no son semánticamente incompletos”, la información que poseen, cuando su construcción responde a un correcto manejo de las piezas textuales, es suficiente para que produzca sentido. Su campo interno de referencia “suple la falta de información.”

Por otro lado, la complejidad semántica, manifestación de la autosuficiencia estructural de los mundos ficcionales, permite reconocer en el dominio actancial de lo ficcional, estructuras semánticamente no homogéneas, el caso de la novela citada, donde

coexisten los dominios lógico-alógico. Una sola estructura es capaz de dar cuenta de ello, piénsese en el personaje llamado “Milena”, cuya identidad se cierne como un enigma. ¿Quién es?, ¿de dónde viene?, ¿cuál es la relación que la une a Ismael?; son sólo algunas de las interrogantes que la envuelven y cuyas respuestas se alojan en lugares indeterminados. No obstante, hay una certeza: ella es una construcción textual simbólica referente a la luna. Milena la evoca, la evidencia y, como receptáculo de ella misma, es proveedora de indicios:

Milena le enseñó (a Andrés) una foto que mostraba el paisaje inerte de una calle vacía [...] en cuyo anverso estaban escritas, con una tinta color sepia, las siguientes palabras: Cámaras y revólveres detienen el tiempo. Imágenes y cadáveres son hallazgos. El lugar de los hechos como el lugar del crimen no puede ser nombrado. Sólo se puede llegar por medio de las estrategias del espía, los engaños del criminal, los artilugios del asesino. (Molina, 2005: 37)

Con esto, la novela supone el deber de seguir las pistas para encontrar la verdad, aunque al llegar a la última página el lector sabe que por más que se esfuerce sólo tendrá un atisbo de lo que podría ser verdad. Desde el punto de vista mimético realista este tipo de textos, en el cual se yuxtaponen realidades aparentes pudo ser considerado como imposible o sin autenticación precisamente por esa cuestión, no obstante en los mundos posibles se confirma que “elaborar ficciones es un juego de existencia posible” (Dolzel, 1997: 94), todo está permitido, aunque es importante no olvidar que la verosimilitud depende de la inteligibilidad del relato y de su lógica causal, por más extraña que ésta parezca. Mucho se ha discutido sobre el concepto de verdad en los *mundos posibles* y es de reconocer que su desarrollo epistemológico se debe en gran medida a los debates sostenidos con la filosofía analítica, la cual según Pozuelo (1993: 70):

acepta el modelo de la ciencias físicas como un modelo de conocimiento y un método y se enfrenta a las actividades imaginativas como contar historias, comprender mitos y revisar versiones de profunda irrealidad (como lo son las novelas) y un uso, como el literario, que no se sostiene lógicamente, en tanto los predicados lo son sobre predicados virtualmente inexistentes.

Es debido a ello que Doležel, por ejemplo, ha continuado la línea de la semántica ficcional de los mundos posibles (acotada anteriormente). Por tanto, cuando se habla de verdad en ellos, se entiende que estos, al ser resultado de un trabajo *poiético* suponen una verdad que descansa en las estructuras de realidad creadas por el discurso. En consecuencia, es válido hacer proposiciones verdaderas o falsas con respecto a objetos que no existen en la realidad fáctica. Afirmar, por ejemplo, que el símbolo que el hombre denominado “Merodeador” pinta en las paredes no representa posibilidad de incursionar o acceder a un nuevo mundo, es definitivamente falso, porque la novela se construye sobre esta base, además de que la configuración de otros personajes sustenta cosas similares, sirva de ejemplo el cartógrafo, un anciano de más de 80 años que, cansado del tiempo transcurrido, espera paciente el eclipse para nacer de nuevo. Esto es así y sucede así en su realidad.

Aunque se sabe que la postura más radical está representada por Russell, Strawson y Fregge, por considerar las afirmaciones sobre objetos ficcionales falsas es necesario asumir que el hecho de que aunque una frase no esté anclada en la realidad fáctica no la conmina a la falsedad; entonces, una frase ficcional es verdadera si expresa o describe un estado de cosas existente en el mundo ficcional. Doležel (Ver 1997a: 99-104), considera que el concepto de verdad debe basarse en los siguientes aspectos:

- 1) **Existencia ficcional**, la cual supone que existe un mundo empíricamente observable cuyas alternativas posibles son constructos de la mente humana. Un mundo posible es construido por el pensamiento humano, la imaginación, la actividad verbal y la fuerza de la semiosis.

La existencia ficcional fantástica, afirma Campra (2002: 161), “da por descontado que en el mundo representado ciertas cosas no caben en el orden natural: los muertos no forman parte del mundo de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene cuerpo ni materia”, por tanto, cuando un orden irrumpe en otro, necesariamente se concibe una transgresión al mundo representado.

- 2) La **autenticación**, el valor de verdad de las frases textuales, en tanto conjunto de motivos, funciona como un conjunto de actos de habla, referidos por una fuente ficcional, así los rasgos formales, semánticos e ilocutivos están determinados por esta fuente autenticadora, fincada en la figura del narrador.

La autenticación es el factor necesario en la construcción de mundos pues confiere a los objetos semióticos la propiedad de existencia ficcional; Doležel se basa en la idea de que las afirmaciones del narrador construyen un mundo, además la base de la valoración no es la concordancia con las afirmaciones del narrador, como lo hace la semántica mimética, representada por Martínez, sino la correspondencia con los hechos narrativos: una afirmación es verdadera si concuerda con los hechos narrativos y falsa si los contradice. Ahora bien, el proceso de autenticación en una novela como *Tiempo Lunar* no es empresa fácil, aún cuando se ubica en un *modelo binario*, es decir, en la articulación de dos actos de habla: el del narrador en 3ª persona y el de los agentes narrados (personajes) quienes carecen de autoridad autenticadora.

La intromisión de los elementos alógicos de los cuales participa lo fantástico tienden a marcar caminos divergentes sobre lo que es realmente verdadero y por lo tanto autenticado. Quizá podría hablarse de un juego de la verdad, donde la construcción textual marca una variedad de posibilidades sin que una omita a otra, pues no hay contradicciones. Finalmente, si es viable afirmar un *mundo posible*, basado en un modelo ficcional no verosímil, (caso mencionado) como generador de saberes, es igualmente válido afirmar, como lo hizo Doležel, que “la verdad ficcional es estrictamente <<verdadera>> en/para el mundo narrativo construido y su criterio es la concordancia o discordancia con los hechos narrativos autenticados.”

CAPÍTULO 2 CONFIGURACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN *TIEMPO* *LUNAR*

Una literatura humana es necesariamente antropocéntrica, y los hombres tenemos la propiedad de hacer real todo lo que tocamos. La realidad de que la literatura puede hacerse cargo es mucho más ancha que la existente para los sociólogos, aunque incluya a ésta. El personaje participa de esa condición del hombre, de crear una realidad. Si se la arrebatamos a don Quijote, ¿qué nos queda en su novela? Gonzalo Torrente

Una vez que han quedado explicitadas las nociones generales del texto fantástico en tanto texto de ficción, así como las razones que posibilitan atender a la novela como modelo de *mundo posible* se puede dar paso a la revisión de los aspectos que permiten la configuración de lo fantástico en la novela; por ende, este capítulo integra dos ejes dominantes: 1) las fronteras de lo fantástico y 2) la noción de personaje como proveedor de lo fantástico así como sus relaciones con el tiempo y el espacio. Reflexionar sobre las fronteras de lo fantástico implica un diálogo con la perspectiva teórica de aquellos que sentaron las bases para analizar este tipo de discurso y que impone la necesidad de especificar lo extraño y lo maravilloso, ambas fronteras de lo fantástico, lo cual será englobado en la segunda parte de este capítulo, dedicado al personaje.

2.1 Las fronteras de lo fantástico en *Tiempo lunar*

El desarrollo de este trabajo supone la necesidad de explicitar, en un primer acercamiento, la noción de “fantástico” como tipo discursivo que manifiesta la coexistencia de “dos formas de mundos fictivos” (Sardiñas, 2007: 7), los cuales son poseedores de leyes ontológicas propias que al ponerse en contacto originan un conflicto. Este conflicto provocado por el choque entre el ser y la otredad, así como la serie de efectos desencadenados tanto en el sujeto perceptor del acontecimiento (*personaje, narratario, lector implícito*) como en el lector empírico son, en conjunto, lo que Sardiñas, en comunión con las teorías de lo fantástico, denomina: el centro de todo texto fantástico.

El aporte teórico en torno al tema encuentra sus raíces en el siglo XIX, sin embargo, es hasta la segunda mitad del siglo XX que se propone un desarrollo más sistematizado en los planteamientos. En este sentido, dos son los textos que antologan los materiales más importantes al respecto: 1) *Teorías de lo fantástico*, compilación de David Roas, editado en 2001, y 2) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, compilación de José Miguel Sardiñas, editado en 2007. Evidentemente, este último enfatiza la propuesta, en su mayoría, argentina, de Borges a Rosalba Campra, lo cual permite plantear a Sardiñas un recorrido teórico, resuelto en el periodo que va de 1940 a 2005 y caracterizado por tres etapas, a saber:

1ª etapa. Década de 1940. En ésta los trabajos de Borges y Bioy Casares, prólogos y conferencias, sentaron las bases para una poética del género. El prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* de Bioy Casares en 1940 resulta una anticipación de la reflexión teórica correspondiente a los dominios de lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso a través de su clasificación de cuentos según la explicación, esto es: los que muestran preponderancia de la construcción sobrenatural; los que tienen configuración fantástica, pero no sobrenatural; y los que exponen lo sobrenatural, pero insinúan la posibilidad de un esclarecimiento natural.

2ª etapa. Décadas de 1950 y 1960. Etapa delimitada, según lo expuesto por Sardiñas, por el interés en proveer definiciones del género; aunque los textos resultantes no se postulan como obras teóricas, tal es el caso de: *La literatura fantástica en Argentina* de Ana María Barrenechea, así como el ensayo de Enrique Anderson Imbert “¿Qué entiendo por literatura fantástica?”.

3ª etapa. Década de 1970. “Marcada por la publicación de *la Introducción a la literatura fantástica*” (Sardiñas, 2007: 14) de Tzvetan Todorov, lo que originó en el examen de la propuesta de sus predecesores Roger Caillois, Pierre-George Castex, y Vax. Los planteamientos de Todorov, por más impugnaciones que hayan sostenido hasta el día de hoy, resultan paso obligado para cualquier estudioso del texto fantástico, y aunque no es una teoría infalible, es, desde el momento de su publicación, el referente primario de los planteamientos teóricos que le siguieron. En lo que respecta a este trabajo de investigación representa un soporte sólido para lo que se pretende desarrollar en este capítulo, en virtud de que realiza un puntual acercamiento hacia los aspectos de configuración del texto fantástico, los cuales pueden ser desglosados en los siguientes tópicos: 1) los géneros literarios y lo fantástico, 2) lo fantástico: definición y temas, 3) lo extraño y lo maravilloso.

El aspecto del que parte Todorov (1994: 9) involucra la posibilidad de asumir el discurso de tipo fantástico como género, bajo el entendido de que todo texto literario comparte ciertas características con los demás textos pertenecientes a la serie literaria, por lo tanto, “toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplar modifica la especie” y permite no sólo nutrir un género sino también constituirlo. Para Todorov (ver 1994: 15, 16), es necesario considerar la distinción entre *géneros históricos* y *géneros teóricos*, siendo los primeros resultado de la observación de la realidad literaria y los segundos de una deducción teórica que postula al sujeto de la enunciación como el elemento más importante y a partir del cual se puede calcular un número de géneros teóricos. Estos pueden ser escindidos aún en géneros elementales (presencia o ausencia de un solo rasgo) y géneros complejos (coexistencia de varios rasgos), evidenciando la pertenencia de los géneros históricos a estos últimos.

Todorov afirma (1994: 21):

Habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que éste existe en dicha obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto es tan solo probable; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género: sólo existe la probabilidad de que ello suceda... las obras no deben coincidir con las categorías que no tienen más que una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género.

Asumir lo fantástico como género implica pensar en una estructura específica que se funda en su reconocimiento como un mundo en el cual “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo.” (1994: 24) Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de dos soluciones posibles: 1) la certeza de que se trata de una ilusión o de un producto de la imaginación o 2) la certeza de que el acontecimiento se produjo, entonces la realidad está regida por leyes que desconocemos. Lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre afirma Todorov, “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.” (1994: 24)

El siguiente cuadro expone tanto las condiciones de lo fantástico como los aspectos de la obra en la cual se enmarcan:

El mundo obliga al lector a considerar el mundo de los personajes como espacio de las personas reales y a vacilar entre dos explicaciones.	Aspecto verbal: “visión ambigua”
Esta vacilación puede ser experimentada por un personaje, de tal modo que el papel del lector está representado por un personaje.	Aspecto sintáctico , implica la existencia de unidades, que conforman las reacciones de los personajes. Aspecto semántico
Es necesaria la adopción de una determinada	

actitud frente al texto.	
--------------------------	--

La impresión o la intensidad emocional, que el texto provoca, envía a los criterios considerados por H.P. Lovecraft o Caillois, según Todorov (Cfr. 1994: 31) en tanto base de lo fantástico. Ello conduce a relacionar lo fantástico con el temor o el miedo.

A diferencia de lo fantástico, lo **extraño** resulta en el momento en que se decide que las leyes de la realidad no son alteradas y, además, aclaran los fenómenos descritos. Mientras que lo **maravilloso** permite la implantación de nuevas leyes que expliquen el fenómeno acaecido. El lector podría perderse fácilmente en el camino de estas perspectivas, provocando el “desvanecimiento” de lo fantástico, por ello Todorov lo define como un “género siempre evanescente” (1994: 38). Lo extraño y lo maravilloso ocupan, para Todorov, la posibilidad de una nueva clasificación en la cual reside lo **fantástico extraño** cuyos acontecimientos parecen sobrenaturales y finalmente reciben una explicación racional. Lo **extraño puro** se relaciona sólo con el sentimiento de horror hacia el acontecimiento. **Lo fantástico maravilloso** no posibilita una explicación por las leyes de la naturaleza, por lo tanto, lo **maravilloso puro** no provoca reacción particular.

La unidad estructural del relato fantástico, afirma Todorov (Cfr. 1994: 69), depende de tres propiedades: el enunciado, la enunciación y el aspecto sintáctico. En el enunciado se observa un determinado empleo del discurso figurado (retórica): comparaciones, expresiones figuradas e idiomáticas, **fórmulas modalizantes** (se diría, me llamarían, como si) que en *Tiempo lunar* se proyectan en los verbos en subjuntivo tales como parecía, podría, creía, sentía. En la enunciación es el narrador quien ocupa un lugar primordial. La primera persona enunciante se relaciona con la definición de lo fantástico al permitir la identificación del lector con el personaje: “yo” pertenece a todos:

El narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación de lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotaron de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba. (Todorov 1994: 71)

El aspecto sintáctico (estilo) evoca la composición o estructura del texto, la cual presenta una recta horizontal que asciende y queda fija justo por debajo del punto culminante. Los elementos sintácticos requieren formar parte de estructuras más amplias. Lo semántico, por otro lado, nace de lo paradigmático.

Qué aportan, semánticamente, los elementos fantásticos: producir un efecto particular sobre el lector – miedo, horror o curiosidad-, mantiene el suspenso y una función tautológica al describir un universo que no tiene una realidad exterior al lenguaje, pues

lo fantástico no es cualitativamente diferente de aquello a lo cual se refiere la literatura en general, **pero que lo hace con una intensidad diferente que alcanza su punto culminante en lo fantástico.** En otras palabras... lo fantástico representa la experiencia de los límites. (Todorov, 1994, 76)

Finalmente, en tajante distancia con las clasificaciones de Vax, Caillois y Ostrowski, Todorov plantea una temática que se consolida en dos ejes: *temas del yo* y *temas del tú*. En los primeros, la metamorfosis y el pan-determinismo proyectan la ruptura entre la materia y el espíritu, manifestando el paso del espíritu a la materia, la locura se aseguraba en el siglo XIX. En un esquema racional, explica Todorov (1994: 94), el ser humano se relaciona con otras personas o cosas que tienen el estatus de objeto. Sin embargo, la literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación. Es decir, las fronteras entre los objetos y sus formas tienden a perderse o diluirse. El mismo espacio se transforma.

Los límites entre materia y espíritu propician otros temas: la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto, así como la transformación del tiempo y el espacio. En todos ellos, la percepción, la facultad de ver es primordial. El espejo está presente en los momentos decisivos de lo fantástico. (Todorov, 1994: 97-111). *Los temas del tú* corresponden a las múltiples manifestaciones y perversiones de la sexualidad del ser humano.

En el plano de la teoría psicoanalítica, la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción-conciencia; la de los temas del tú al de las pulsiones inconscientes [...] El yo significa el relativo aislamiento del

hombre en su relación con el mundo que se construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario. (Todorov. 1994: 119, 124)

Rosalba Campra (2002: 154) define lo fantástico como “aquello que no es” que necesita verse como espacio de producción más que como “realidad reproducida”. Al intentar individualizar la existencia de los temas fantásticos y su función, parte de las consideraciones expuestas por Todorov, en tanto temas del yo y temas del tú (antes especificadas), así como de la propuesta de Ana María Barrenechea, quien propone dos categorías a nivel semántico: la primera responde al nivel semántico de los componentes del texto, en los que distingue la existencia de otros mundos (divinidad, poderes, muertos, otros planetas) y las relaciones entre elementos de vida cotidiana, que rompen el orden natural. La segunda categoría implica la semántica global del texto, en la que la existencia de otros mundos, paralelos al natural, no pone en duda la existencia de este último, sino que amenaza con destruirlo; y las obras en las cuales se postula la realidad de aquello que se daba como imaginario y viceversa (Cfr. 2002: 159).

El aspecto privilegiado en la construcción de lo fantástico es la “noción de choque”, afirma Campra (Cfr. 2002: 159), la violación del orden natural. “El choque se produce entre órdenes irreconciliables” lo cual provoca un escándalo racional: “El mundo fantástico puede ser todo menos consolador.” La propuesta de Campra sugiere una agrupación de los temas de lo fantástico en *categorías sustantivas* y *predicativas*, las primeras remiten a la situación enunciativa, estableciendo oposiciones en los ejes de la identidad, del tiempo y el espacio (yo/otro; aquí/allá; ahora/antes-después). Las *categorías predicativas* responden a oposiciones con las que, a su vez, pueden ser calificados estos ejes (concreto/abstracto; animado/inanimado; humano/no humano). El orden de lo abstracto, al escapar a las reglas de lo concreto, acota Campra (2002: 162) “se encuentra diversificado en ciertos motivos: el recuerdo y la imaginación, como proyecciones mentales voluntarias; la alucinación y el sueño, como proyecciones mentales involuntarias.”

Ahora bien, Campra (Cfr. 2002: 187) resalta un elemento de gran trascendencia: la oposición y transgresión no actúan como un hecho puramente de contenido, se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros tantos modos de la transgresión. En *Tiempo lunar* es posible identificar una tendencia a la manifestación de largas construcciones anafóricas que acentúan los momentos significativos del personaje, sirvan de ejemplo las siguientes construcciones:

La lluvia viscosa caía sobre las calles agitándose como una medusa en el viento y mojaba las avenidas, inundaba el asfalto, derretía los edificios, se iba tragando la ciudad. No tenía a dónde ir. Se internó por los callejones. **Comenzó a subir un olor a humedad tan intenso que sintió náuseas.** Se cubrió el rostro con las manos. La luz daba a aquellas callejuelas un brillo extraño. (Molina, 2005: 91)

La lluvia viscosa caía sobre las calles agitándose como una medusa en el viento y mojaba las avenidas, inundaba el asfalto, derretía los edificios, se iba tragando la ciudad. No tenía a dónde ir. Se internó por los callejones. **Sentía un olor a humedad, a podrido tan intenso que sintió náusea.** Se cubrió el rostro con las manos. La luz daba a aquellas callejuelas un brillo extraño. (Molina, 2005: 92)

Este momento, en la existencia del personaje (Andrés) no es trivial, pues está a punto de perecer a causa de la fiebre, debido a ello la trascendencia del hecho radica en que tanto la enunciación como la historia logran un punto perfecto de equilibrio, donde la primera muestra también los estragos de lo que cuenta la segunda, es decir, la historia. La única línea que se modifica, sólo lo hace a nivel superficial, pues significativamente se conserva el sentido. Por tanto este *Déjà vu*⁴ *discursivo* más que una repetición ordinaria es, desde mi perspectiva, parte de la cuidadosa estrategia para cimbrar al lector empírico, así, la transgresión aparece como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico.

En virtud de que lo fantástico radica en la realidad percibida por el personaje o sujeto que sufre la experiencia fantástica Campra (Ver 2001: 168, 169) elabora un esquema de las estructuras que pueden declarar el acontecimiento como verdadero:

1) Coinciden personaje y narrador en la afirmación del acontecimiento

⁴ El término *Déjà vu literario* se utiliza de manera coloquial para indicar ciertas repeticiones en el discurso, yo lo modifiqué (*Déjà vu discursivo*) debido a la pertinencia conceptual.

- 2) Coinciden personaje y destinatario
- 3) Sólo el personaje afirma el acontecimiento
- 4) Coinciden narrador y destinatario
- 5) Sólo el narrador afirma el acontecimiento
- 6) Sólo el destinatario afirma el acontecimiento

Desde esta perspectiva, la que identifica al protagonista y a los testigos del acontecimiento, “la primera persona siempre es sospechosa, porque nada, a excepción de ella misma, garantiza lo narrado.” (2002: 170) El caso de estudio muestra que puede existir una fluctuación entre los puntos dos y tres, bajo la especificación de considerar a Ismael como el personaje que tuvo una experiencia fantástica y que el destinatario (Andrés) al entrar en el territorio de la otredad, también sufre una experiencia semejante, sin embargo, ni Andrés ni Ismael saben lo que “realmente” (si es posible utilizar el adverbio) les sucedió. Andrés sólo puede elucubrar posibilidades potenciales e Ismael al poseer sólo una existencia verbal, descubierta a través de su libreta de notas (“Bitácora”), no tiene la facultad de manifestarse en presencia ante Andrés. De manera que aún cuando *destinador* y *destinatario* han vivido el evento, sólo un “personaje afirma el acontecimiento”.

La hipótesis de Bessière, contemporánea a la de Todorov, apuntó que es precisamente “del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias” (2001: 86) de donde surge lo fantástico, de manera que éstas permiten detectar la ruptura de sus esquemas de “normalidad”, existe, entonces, una modificación de los datos registrados. Lo fantástico “se burla de la realidad en la medida en que identifica lo singular con la ruptura de la identidad, y la manifestación de lo insólito con la de una heterogeneidad, siempre percibida como organizada, como portadora de una lógica secreta o desconocida” (Bessière 2001: 99). Sin embargo, es importante resaltar que esa lógica es descifrada, comprendida y aprehendida por una estructura textual que da cuenta de ella, de lo contrario no tendríamos modo de saber que se produjo un conflicto y cuáles fueron sus causas aparentes.

Uno de los puntos que más se le ha debatido a Todorov es precisamente el enunciar el orden de lo *sobrenatural* como origen o causa de lo fantástico. Debido a ello se han

expuesto algunas reformulaciones que apuntan –en lugar de la dupla natural-sobrenatural– a lo “real-maravilloso improbable” (Bessièrre); lo “normal-anormal” (Barrenechea); o lo “imposible-posible” (Reisz) por mencionar sólo algunas propuestas que enfatizan una idea: los postulados fantásticos no son siempre sobrenaturales, puesto que lo sobrenatural, en la acepción de Bessièrre, que considero la más esclarecedora, resulta de lo “incomprensible codificado, aceptado como verdad de fe por la mentalidad comunitaria [...] empleada sólo para extraer de él una imaginaria consagrada pero sin presentarla como legítima ni denunciarla como ilusoria”⁵ (2001: 206, 207). En el caso de estudio no sería posible establecer una causa sobrenatural al postulado fantástico debido a que el mismo relato presenta sus propias teorías, las cuales están encaminadas a la categoría de la posibilidad.

Este recorrido conceptual permite observar que los planteamientos sobre lo fantástico se presentan como una variedad que se multiplica de acuerdo con los autores y evidentemente con las épocas, aunque hay cuestiones esenciales que se mantienen sin problema y que apuntan a un punto consolidado en los textos, esto es: la ficción fantástica se caracteriza por el hecho de que el conflicto acaecido -promovido por el choque de dos órdenes diferentes- reta al receptor a explicarlo, pero al mismo tiempo le niega la posibilidad de reducirlo “a cualquier forma de legalidad natural o sobrenatural”, es decir lo fantástico se mofa del sujeto que lo percibe haciéndole vivir en la hesitación y bajo la creencia de que puede lograr una explicación, cuando en realidad no existe tal porque lo fantástico resulta inaprehensible.

⁵ La cita sufrió una modificación sintáctica que no altera su sentido, en el texto origen aparece “las ficciones fantásticas **lo emplean...**”

2.2 Los procedimientos formales y las construcciones temáticas en el discurso fantástico de *Tiempo lunar*

Hacia una problemática del personaje fantástico

Robbe-Grillet (citado por Miraux, 2005: 110) afirma:

Un personaje debe tener un nombre propio, doble si es posible: apellido y nombre. Debe tener parientes, una herencia. Debe también tener una profesión. Si tiene bienes aún mejor. Por último debe poseer un “carácter”, un rostro que lo refleje, un pasado que lo ha modelado. Su carácter dicta sus acciones, lo hace reaccionar de determinada manera a cada acontecimiento.

La descripción anterior encaja cabalmente en la configuración del personaje tradicional, sin embargo, abordar el personaje que corresponde a una construcción fantástica implica alejarse en gran medida de esta concepción. De ello da cuenta el personaje o los personajes de la novela objeto de esta investigación, en la cual se vislumbran seres solitarios carentes de un pasado que se precise en la enunciación y constructores de un futuro igual de incierto, personajes que manifiestan la preponderancia de un tiempo presente que se diluye rápidamente en las acciones de los mismos.

El encuentro del sujeto - autor con cada nuevo mundo fenomenológico permite operar un cambio en la noción de personaje. Robbe-Grillet consideró que el periodo de 1930 a 1940 manifestó este cambio en la visión filosófica de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus, debido a que el autor se vuelve tanto individualidad visible y estructurada como *individualidad de visión y estructuración* (Cfr. Bajtín, 1999: 179) lo que otorga al ser creado una orientación ético cognoscitiva, que puede o no coincidir con la de su creador. Bajtín había anticipado esta hipótesis al plantear que la “conciencia del autor abarca la del personaje” sin condicionarla.

Así pues, en *Tiempo Lunar*, la percepción del mundo está ligada al proceso de desgaste del planeta; la evolución del universo fenomenológico instala un tipo de personaje que vive en la soledad de sí mismo, anclado a un espacio que lo aborrece por los errores de otros tiempos (si consideramos el espacio como un ser viviente), y

que además tiene la capacidad de crear y acceder a dimensiones alternas que le permitan no sólo la evasión de su mundo sino nuevas construcciones significativas:

El mundo en que evoluciona el personaje no admite una hermenéutica, lo cual no significa que no pueda actuar sobre la organización de los fenómenos, sino principalmente que no existen universales, de naturaleza humana, que permitan comprender al hombre a partir de las categorías perimidas que utilizaba la novela tradicional. (Miraux, 2005: 113)

Por lo tanto, dilucidar el singular funcionamiento del personaje fantástico implica comprender sus mecanismos de estructuración.

2.2.1 El personaje como proveedor de lo fantástico

Las consideraciones teóricas realizadas en torno a la noción de personaje se proyectan sobre una multiplicidad de escuelas y estudios, tanto de críticos como de teóricos de la literatura. Las propuestas emergen desde Aristóteles hasta Jean-Philippe Miraux, pasando por Todorov, Algirdas Greimas, Roland Barthes, Seymour Chatman, Philippe Hamon, entre otros. Sin embargo, en un primer acercamiento al tema, la propuesta, de corte semiótico, de Hamon (2001: 130), es primordial para este estudio. Hamon concibe al personaje como un *morfema migratorio* doblemente articulado y manifestado por un significante y significado discontinuos, debido a que es hasta la última línea textual que se nos brinda la información configuradora del personaje y su historia. Por tanto, es pertinente decir que es a través del significante y el significado discontinuos, presentes en la identidad del personaje, que se constituye la esencia de su identidad fantástica, en *Tiempo lunar*.

Por un lado, se observa el impacto del significante que, al ser portador de un gran número de marcas otorga al texto la capacidad de acuñar al personaje marcado por una *etiqueta semántica* que lo presenta no como un dato *a priori* sino como “una construcción que se efectúa progresivamente en el tiempo de la lectura, en el tiempo

de una aventura ficticia” (Hamon, 2001: 131). En el caso de estudio, esta visión del personaje responde al recorrido del actor (Andrés) por los siete lugares establecidos en la “bitácora” de Ismael, mismos que representan el itinerario de viaje que debe realizar el personaje en su búsqueda de la verdad sobre la desaparición de Ismael. En este recorrido, Andrés, en su calidad de *narratario -lector implícito*, accede al mundo posible de lo fantástico debido a que desarrolla una actividad y habilidad de tipo hermenéutica al leer y comprender los signos que emergen tanto de la estructura textual de la “bitácora” de Ismael como de los que se presentan en su espacio y en su tiempo. Aunque la novela está poblada por un número reducido de personajes, la complejidad de estos es vasta.

Ahora bien, la pregunta resulta inevitable: ¿cómo acceder a lo fantástico? o ¿qué produce lo fantástico? La respuesta posibilitaría un efecto particular sobre el lector, mezcla de miedo, horror y curiosidad. Su contenido se encuentra en las líneas inaugurales de la novela, porque si bien es cierto que el clímax fantástico se ubica en el recorrido de Andrés, también es cierto que desde el primer momento el narrador da cuenta de que el despertar y el sueño han alterado su realidad: “Andrés despertó extrañado de encontrarse en su propia habitación” (Molina, 2005: 9). Ello evidencia que el personaje reconoce una situación diferente, existe la certeza de haber salido de su cotidianidad. El intento de recuperar las imágenes del **sueño** parece indicar que todas las respuestas se encuentran ocultas en él, sin embargo, no lo logra.

La descripción inicial inserta un elemento clave: la mujer desnuda que hunde sus pies “en un charco de aguas oscuras” (Ver, Molina: 2005: 9) y que, en medio del tiempo lento, debido a la abundante descripción, se apoya de lo que se convertirá a lo largo del *enunciado novelesco* en un reforzador semántico, esto es: “la luz de la ciudad con atmósfera de acuario”. El sujeto (Andrés) está somnoliento y ha pasado una noche más de insomnio, el ambiente luce distorsionado ante sus ojos. Este recorrido del significante, a lo largo del proceso de significación, es soporte de lo fantástico y ante el cual, el lector podría considerar al final de la lectura que todo ha sido un sueño o una alucinación por efectos del insomnio.

La noche del eclipse, Andrés no reconoce la voz de Ismael, cuyo sonido actúa a través de la contestadora, con efecto hipnótico:

más que una llamada telefónica parecía una señal de otro planeta. Ecos de otras voces interrumpían la comunicación a cada momento, palabras distantes disueltas entre los chasquidos desgarrados de la interferencia [...] ¡Andrés!- el grito lejano de Ismael emergió entre las voces-... ayúdame están pasando cosas raras aquí... estrellas dilatadas... constelaciones extrañas... falta el aire..." (Molina, 2005: 11)

Las líneas, entonces, revelan una estructura triangular: Andrés, la mujer – cuyo nombre no ha sido evidenciado- e Ismael, quien finalmente afirmará el proceso de resquebrajamiento de la realidad de Andrés. Ismael, en el parque del Caracol, ha terminado lo que podría considerarse un viaje iniciático a lo fantástico, Andrés, ubicado en el mismo punto que Ismael, está por empezarlo. Ambos se encuentran en caminos paralelos; textualmente, los actos de Ismael están enunciados en primera persona, lo que Todorov denomina: *narrador representado*, típico del texto fantástico. No obstante, las acciones de Andrés son enunciadas por la privilegiada voz del narrador omnisciente, por lo tanto, su nivel de autenticidad se eleva por arriba de las palabras de Ismael. Los dos desarrollan un proceso de tipo simbiótico en el cual uno, Andrés, requiere ponerse, literalmente, en los zapatos de Ismael para poder encontrar respuestas a tantas interrogantes.

El personaje (Andrés) se instala en constantes elipsis temporales: "Horas después Andrés despertó en el sillón de su sala" (Molina, 2005:17). La serie de sucesos desencadenados por el eclipse sigue su desarrollo, de tal modo que la memoria de Andrés parece haber sido desmembrada. La misma voz de Ismael no sólo se hace más difusa sino que desaparece. ¿Qué explicación puede tener la desaparición de una voz grabada? Las respuestas son variables: el aparato se averió, fue una ilusión o, sencillamente, nunca existió. No obstante, el personaje aún no asume alguna postura, más bien empieza a desarrollar la empresa detectivesca, se da el surgimiento de un deseo obsesivo por saber qué ocurrió, y así, sin notarlo, asume el rol de detective. Ahora bien, lo fantástico no radica en la desaparición, sino en el móvil de la misma, en sus últimas razones.

La “bitácora”, en su calidad de receptáculo de datos de lugares y horarios precisos, expone al personaje Ismael como poseedor de certezas de un mundo paralelo; él lo conoce, ha estado ahí, lo cual impone una oposición con el mundo de Andrés, quien, después de leer las notas de manera objetiva, piensa que Ismael, quizá, había perdido la razón. La respuesta más inmediata ante lo inexplicable o lo que no concuerda con los códigos de su *realidad intratextual* es la locura. Es decir, los personajes están concebidos por una realidad y para una realidad que sólo tiene existencia a través de las unidades lingüísticas de que está hecho, de la misma manera que en tanto mundo ficcional, *Tiempo lunar* es producto de la actividad textual (Cfr. Doležel, 1997: 88).

2.2.1.1 El recorrido significativo por los siete lugares de la “bitácora”: perspectiva de Ismael

El cuaderno de abordaje o cuaderno de bitácora es, en sentido estricto, testimonio escrito que reúne los registros de una travesía, la bitácora está siempre en conexión con la brújula, debido a que ésta permite orientar y calcular los rumbos que se deben seguir. Así pues, estos dos objetos aparecen en la estructura de la novela para entronizar la idea de viaje y con ella, la idea de búsqueda, siendo el intersticio entre estas dos nociones, el que reúne a Ismael y Andrés. El primero busca “aparentemente” explicaciones a sucesos extraños, mientras que Andrés busca a Ismael, aunque en el recorrido se verá que el objetivo ya no es el amigo, sino algo que él mismo no alcanza a comprender. Por tanto, el viaje tiene un origen común: el deseo de alcanzar cierto conocimiento. Sin embargo, al ser llevado a cabo por sujetos diferentes, originará un producto significativamente diferente: la permanencia de Andrés en su cotidianidad y la desaparición-muerte de Ismael.

La primera zona, *Mare serpentarum: terminal observatorio* 01:00, vuelve sobre la idea del personaje femenino, Milena, identidad ya nombrada:

A través de la **mirada**, con los ojos oxidados del fastidio, **vi** las construcciones irreales, la luna dilatada ahogándose en el agua. La luna musgosa divaga entre las nubes de cobalto. Sólo quedan dioses oxidados y sirenas patrullando los escombros. Milena, **mi luna, a través de la**

ebriedad te estoy buscando. Estoy viendo tu foto: eco de un disparo que te convirtió en fantasma. **Te vi** en sueños y supe que no volvería a encontrarte más que en **un borroso planeta poblado por fantasmas.** (Molina, 2005: 19)

Paulatinamente, el quehacer textual coloca el tema de la novela dentro de lo que Todorov denominó los *temas del yo*, bajo un esquema en el cual se pone en tela de juicio la separación existente entre el sujeto y otras personas o cosas. Esto es, la relación entre sujeto y objeto no sólo se vuelve difusa sino que se pierde, tal como se apuntó en el subcapítulo anterior. La mirada y la percepción de Ismael manifiestan la turbación provocada por la obsesión de una búsqueda infructuosa: la de Milena. La metáfora “ojos oxidados del fastidio” reafirma la expansión del tiempo en la concepción del personaje (tema sobre el que volveré en otro apartado). Con ello se está evidenciando la trascendencia de este personaje, como “elemento sintáctico del relato” (Bobes, 1998: 77), identificable como unidad de descripción y de función que establece relaciones que se transforman en el transcurso del tiempo (Cfr. Bobes, 1998: 77). Desde la visión de Ismael, Milena deambula por dos territorios: el sueño y lo sobrenatural, hábitat de los fantasmas, lo cual ensalza una función que el relato debe esclarecer.

Mare iridium correspondiente a la segunda indicación de la bitácora, expresa: “Para encontrar al **Guía** basta con encender la radio en un canal muerto. Entonces llega y te conduce hasta las **construcciones que nadie ha levantado.**” (Molina, 2005: 19) La indicación sobresale por dos cuestiones: 1) el epíteto, en este caso nombra y adjetiva y 2) el oxímoron: “las construcciones que nadie ha levantado”. Nuevamente, el juego de la realidad o de lo que tiene apariencia de realidad en la misma diégesis.

Mare nebularum implica la contracción y distensión del tiempo y del espacio: “Aquí el **tiempo es más largo. El espacio se contrae.** Todo está contenido y al mismo tiempo no hay nada.” (Molina, 2005: 19). Por otro lado, *Mare tranquillitatis* implica la revelación de dos sujetos más: el cartógrafo (las fotos) y el misterioso merodeador: “La Morgue, ahora lo comprendo, forma parte de este itinerario secreto. [...] él representa una especie de **fósil viviente, el residuo de un universo en extinción.**” (Molina, 2005: 20)

Una zona responderá algunos cuestionamientos o proyectará interrogantes que encontrarán su respuesta en la siguiente zona, es decir, este recorrido significativo responde a una reacción en cadena. Una vez que se ha iniciado el camino, la duda o la curiosidad obligan al personaje a mantenerse en él.

Si *Mare tranquillitatis* implica al “merodeador”, *Lacus somniorum* provee la información suficiente para construir la *etiqueta semántica* del personaje. En tanto *morfema vacío* empieza a ser llenado a través de los datos del narrador representado, quien lo afirma como un ser de existencia casi imperceptible, de vida errante y empeñado en seguir el mismo ritual: enterrar un reloj y volver, después de largo tiempo, a desenterrarlo antes de que pare la cuerda:

Nadie lo vio descender del automóvil y dirigirse con paso firme hacia la casa abandonada. [...] No vieron su sombra atravesando los mapas de humedad de las paredes [...] El reloj estaba intacto, su tic tac resonaba como el corazón de un autómeta. **El Otro que había sido en otro tiempo** lo había enterrado justo ahí, como un mensaje, una **garantía para el próximo regreso**. Quizá este hombre simplemente no exista. **¿Contra cuántas posibilidades se enfrenta una persona para nacer?** Basta con imaginar esto para postular la **imposibilidad de la existencia**. Quizá sólo exista oculto entre la multitud. Es un ser sin historia y sin origen, una sombra, un espectro, un “fantasma” en la pantalla de televisión de la realidad. (Molina, 2005: 20, 21)

Aunque *Mare Crisium*, el lugar número 6, expone el cansancio del personaje (narrador) ante una posible falta de sentido a sus acciones y lo que encuentra, *Mare Humoris* vuelve sobre la idea de esperar una revelación. Hasta el lugar número 6, la historia se cuenta en pasado, no obstante, el último espacio marcado se enuncia en presente. Al final de la travesía, sólo le queda esperar el eclipse, momento en el cual desaparece el personaje e inicia el recorrido de Andrés, cuya empresa epistemológica se mueve entre el “universo en extinción” y la “imposibilidad de la existencia”. Es de primordial importancia hacer notar que en todas las citas expuestas se observa énfasis sintáctico en dos verbos: saber y ver, aunado a los siguientes elementos:

- La percepción: “mirada”, “ojos”, “foto”, “imágenes”

- El tiempo: “dioses oxidados”, “reloj”, “el Otro” (contraposición de líneas temporales)
- El espacio: “brújula”, “el espacio se contrae”
- Lo sobrenatural: “fantasmas”, “el Otro”

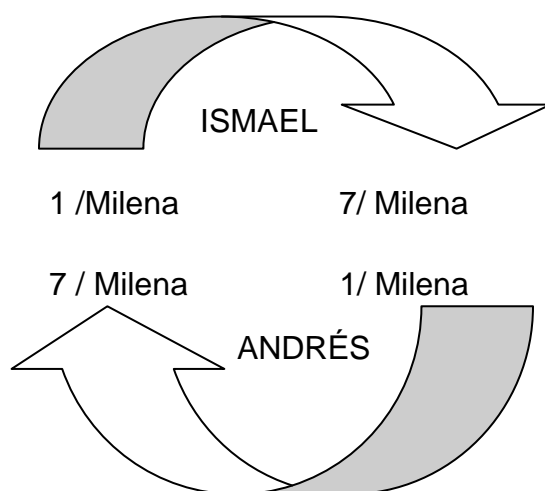
2.2.1.2 El recorrido significativo por los lugares de la bitácora: perspectiva de Andrés. Destellos de lo fantástico en cinco espacios

Las etiquetas: Ismael y Andrés, en tanto nombres, no responden a una importancia trascendental en el desarrollo argumental, más bien, sólo funcionan como índices de identidad para poder ser ubicados en su contexto. Sin embargo, no es el caso de otros, entre ellos Milena. Al asumir a todo personaje como un *paradigma de rasgos* tal como lo tipificó Chatman (Ver 1990: 135), se asume también que la totalidad de estos rasgos permanecen en el nombre, lo cual lo dota de significación trascendental. El nombre propio, afirma Barthes (1980: 161):

permite a la persona existir fuera de los semas, aunque la suma de ellos la constituya por entero. Desde el momento en que existe un nombre (aunque sea un pronombre) hacia el que afluir y el que fijarse, los semas se convierten en predicados, inductores de verdad, y el nombre se convierte en sujeto.

De ello se infiere que todos los nombres son en cierta medida *blanco semántico*, signo vacío que va a cargarse progresivamente, lo cual tiene que ver con el funcionamiento acumulativo del sentido. Sin embargo, algunos reúnen o sintetizan la información que debe conocer el lector en la sola palabra (del nombre). Decir Cartógrafo o bibliotecario, en el contexto de la novela, implica un apunte referencial directo: una ocupación, un oficio; con ello estos sujetos funcionan como elementos proveedores de información o de conocimientos específicos. No obstante, los semas conformadores de la estructura que es Milena, son un enigma. Al identificarla Ismael con la luna (“Milena, mi luna”), se posibilita su ubicación en la modalidad genérica de lo *imaginario simbólico*, según lo apuntado en el apartado que explicita la *poeticidad* en el texto fantástico.

La acotación de estos datos surge de la necesidad de plantear a los personajes: Ismael, Andrés y Milena como estructuras manifestantes de relaciones, entre ellos, más complejas que con el resto de los personajes. El nombre Milena se menciona en las notas de Ismael cuando éste enuncia las zonas indicadas con los números 1 y 7, es decir, de alguna manera ella abre y cierra el círculo del viaje. Andrés, mientras tanto, no sólo es acosado por la imagen de una mujer en su sueño, sino que es una mujer, Milena, quien le otorga más indicios que le permiten iniciar su búsqueda, en un viaje que, a diferencia del de Ismael, consiste en seguir en dirección inversa las notas marcadas en la bitácora; es decir, ubicar los lugares del 7 al 1. Inevitablemente, Milena, en tanto estructura, manifiesta un paralelismo sintáctico y semántico en el recorrido que hacen los dos personajes (Ismael y Andrés), sin embargo es también punto de convergencia. Obsérvese, en el siguiente esquema, el sentido cíclico que involucra:



Campra (2001: 161) afirma: “para desquiciar las certezas del personaje, y a veces para llevarlo a la destrucción, los fantasmas se infiltran en su vida, los recuerdos se encarnan, los sueños toman la consistencia de lo real y si uno se olvida de cerrar una ventana puede despertarse con un vampiro en la cabecera”. Efectivamente, ello ha ocurrido: Ismael está perdido y su amigo, Andrés, duda de su salud mental, y, así, este último empieza a experimentar la desazón de perderse en el tiempo y el espacio de una nueva realidad que se le revela a cada paso.

Barthes (Citado por Chatman, 1990: 144) afirma que en la búsqueda de semas que constituyan la clave del personaje nos encontramos con “complejos sinonímicos cuyo núcleo percibimos aun cuando el discurso nos lleva hacia otras posibilidades, hacia otros significados relacionados. Esta ampliación es el movimiento mismo del significado: el significado patina, se repone y avanza simultáneamente.” Milena en su calidad de *complejo sinonímico* orienta este movimiento del significado hacia la construcción de lo fantástico. Las inferencias, suposiciones y expectativas emanadas de su distinta distribución actancial permiten ubicarla no sólo como un personaje proveedor de lo fantástico sino como un personaje fundamentalmente fantástico.

Los elementos que posibilitan la construcción fantástica en *Tiempo lunar* se definen por la experiencia, **la percepción** que el personaje Andrés tiene de los acontecimientos que han ocurrido y que empiezan a ocurrir en el momento en que recibe la información. Así, las primeras dudas que emergen del personaje emanan de la bitácora, la *motivación parcial y postergada* es lo que induce a la acción al personaje. Ahora bien, lo que es necesario aclarar es cuál es el orden en el que se da la transgresión. Líneas atrás se afirmó que había una ruptura entre sujeto y objeto, siguiendo la línea de Todorov; sin embargo (y sin apartarme de ésta) considero más pertinente utilizar los términos de Campra, en cuanto a que, semánticamente, el tema se mueve entre las *categorías sustantiva y predicativa*. Encasillar el texto en una sola categoría sería tanto como negar una parte importante de su configuración.

Así, la *categoría sustantiva* se resuelve en el eje de la identidad, del tiempo y el espacio, mientras que la *categoría predicativa* se ve reflejada en la oposición que se establece entre lo concreto y lo abstracto, así como entre lo inanimado y lo animado. Para precisar, en *Tiempo Lunar* el elemento que irrumpe la realidad primaria es el eclipse (y los eventos que de él emanan). La realidad concreta del mundo ficcional se define así:

Desde hacía años grandes regiones de la ciudad habían sido evacuadas por órdenes superiores. Se aludían múltiples razones nunca completamente aclaradas: contaminación, inundaciones, peligro de derrumbes, epidemias.[...] Lo que había sido el corazón del país se convirtió en un tumor del que nadie quería o podía hacerse responsable.[...] Un día comenzaron a circular extrañas leyendas, vagos

rumores, noticias ligeramente fuera de lo común... Nadie pensaba que algo raro estaba sucediendo en la ciudad: **relatos de ahogados encontrados en calles desiertas con pulmones llenos de agua verdosa, como de charco**; descripciones de cadáveres hallados dentro de automóviles oxidados que presentaban rastros de haber permanecido sumergidos durante mucho tiempo. (Molina; 2005: 23, 24)

Tanto el deterioro topográfico, como los relatos de ahogados no son elementos que aparezcan extraños en la percepción de los personajes, más bien, forman parte de su entorno habitual. En éste, Andrés desarrolla su *rol temático* de detective guiado por pistas provenientes de dos destinadores diferentes, a saber:

Pistas iniciales: Ismael y el azar

- Automóvil abandonado, la puerta abierta y la luz encendida
- Chamarra sobre el respaldo del asiento
- Libreta de notas (titulado bitácora)
- Negativo que contiene la imagen de una mujer desnuda, con un visible lunar en el muslo
- Viejo mapa de la ciudad
- Revólver cargado
- Brújula

Pistas otorgadas por Milena:

- Fotografías
 1. Aparece la figura del merodeador
 2. Existe al margen un sello que indica el Fondo reservado, llamado La Morgue
- El comentario emitido por Milena revelando el deseo de Ismael de abandonar la ciudad después de hacer los registros fotográficos.

El personaje ha iniciado el viaje, **Mare Humoris**: Parque del Caracol es el número 7 de la bitácora; en este espacio se ha logrado proveer de las pistas o *indicios* antes mencionados, sin embargo es en el espacio 6 **Mare Crisium: Andrómeda 24:00** en el

que la enunciación revela un encuentro, en la línea argumental, entre la voz del narrador omnisciente y la del narrador representado (Ismael), donde, la de este último parece dirigirse al personaje (Andrés):

Grupos de putas en las calles, en los pliegues de las avenidas, en las orillas de los parques, emergiendo de lo oscuro [...] **Tú**, en cambio, **pasas despacio**, merodeas la zona sin responder a su llamado. **No bajas los cristales: miras el movimiento** de los labios que no emiten sonido alguno, los gestos infectados por el aire de inminencia, de violencia contenida por las madrugadas vacías. **Escuchas música** para no dejarte seducir por sus voces: de ese canto de ese encanto, hay que mantenerse a distancia para **experimentar el desencanto**, la fascinación de la lejanía. (Molina, 2005: 41)

Si a la cita anterior se le antepone la siguiente:

Una lluvia ligera, volátil, como el polvo, caía sobre el parabrisas. Hacía frío. **Abrió la guantero y comprobó** que su pistola, una Beretta automática, estaba donde la había dejado [...] **Llevaba** consigo una pequeña linterna y un mapa de bolsillo. [...] **Mientras conducía** por las calles irreales **encendió** el primer cigarro de la noche. (Molina, 2005: 40)

...se infiere que las líneas provenientes de distintos *enunciadores*, en términos de Jorge Lozano, permiten una complementariedad que origina un efecto peculiar: la atribución de mayor conocimiento de causa al narrador representado. Si bien es cierto que en ambas citas impera la constante utilización de verbos, en la primera el pronombre personal y los verbos en presente no crean el efecto de dinamismo constante, sino el de una temporalidad retardada, es como una escena en cámara lenta que enfatiza no sólo la acción sino el detalle de la descripción, *poeticidad* emanada de la construcción lingüística. En 1970, en el artículo “El efecto de la realidad” Barthes insistía en que la descripción instaura una nueva categoría de lo real que se afirma en su propio derecho estético advirtiendo sobre la importancia de elementos aparentemente “superfluos”, corroborándose en *Tiempo lunar* como unidades de sentido, nunca como elementos decorativos, aunque es obvio que la noción está implicada.

La construcción del personaje es resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y los que expresan sus

vínculos con los demás personajes (Ver Garrido, 1996: 87). Por tanto, en el texto de estudio se asiste a la transformación paulatina de Andrés en Ismael, o por lo menos en lo que él representa, debido a que una vez sometido al juego de seguir los pasos de éste, el personaje, en tanto *morfema vacío*, se está llenando con los signos que han constituido a otro, podría plantearse la posibilidad de que sea una sola figura con distintos rostros, o dos figuras con tendencia a conformar una unidad de sentido. La misma pistola de Ismael, el café, el wiski, el tabaco, deambular por las calles, todo es parte del mismo ritual.

Este espacio, *Mare Crisium*, permite la posible movilidad del género fantástico, es decir, la fluctuación de lo fantástico hacia lo extraño, debido a que los eventos infractores (aparición y desaparición de personas, disolución de tiempo y espacio), en este lugar, pueden ser reducidos a fenómenos explicables en la esfera de lo natural. No obstante, la certeza de que la contaminación ha conminado al espacio y sus habitantes a un estado casi de entropía sirve de plataforma para que a esas horas de la noche (24:00 hrs.) y frente al personaje, los espejismos se revelen en terreno propio, el de los *umbrales fantásticos*:

La atmósfera era pesada y sofocante por el smog. Nebulosas de vapor flotaban alrededor de los escasos postes encendidos o se arremolinaban sobre las alcantarillas como fuegos fatuos. Una luz lechosa lo invadía todo: gangrena blanca que brotaba de las alcantarillas. Sólo se escuchaba el sonido de sus propios pasos. Por momentos le **parecía oír** algo, pero eran falsas alarmas, **espejismos nocturnos**. No había nadie más que él, sólo las paredes agrietadas de las casas y las construcciones abandonadas. (Molina, 2005: 42)

“Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación” (1994: 28), afirma Todorov. Andrés vacila constantemente ante los hechos presentados. El comentario del narrador: “le parecía oír”, está ubicando al personaje entre la certeza y la negación absolutas, es decir enarbola la noción de “posibilidad”, además de que este tipo de verbos modalizados son muy comunes en el texto fantástico. De manera que no es extraño que el sujeto o dude o se burle de acontecimientos que no presentan una explicación a su lógica de

mundo, la cual no podría coincidir con la lógica del *mundo posible*; en ésta los umbrales son de gran trascendencia, no sólo en el texto en estudio sino en la mayoría de los textos fantásticos. El concepto será tratado a profundidad en el tópico dedicado al espacio.

La organización del nivel semántico está en función de la experiencia del personaje ante acontecimientos transgresores, y puesto que el universo ficcional define la transgresión como imposible, Campra (2002: 167) enuncia una interrogante fundamental: “**¿Su realización tiene que ser atribuida a una verdadera subversión del orden natural, o a la percepción distorsionada del personaje?**” La respuesta involucra inmediatamente los conceptos de verdad y realidad que residen en la experiencia, así, en un texto fantástico “todo es presentado como verdad, pero las verdades son discrepantes.”

Campra (Ver 2002: 168) propone que estas verdades pueden ser coincidentes entre: personaje y narrador, personaje y destinatario, sólo el personaje, narrador y destinatario, sólo el narrador o sólo el destinatario. En el caso que me ocupa Andrés, Ismael y el Merodeador, en tanto personajes, *afirman el acontecimiento fantástico*, la transgresión de la que son testigos hace que Andrés piense que pudo perder la razón. Andrés mismo, cuando es testigo de eventos considerados inverosímiles, se cree víctima de espejismos o alucinaciones.

El espacio del que se ha venido hablando (*Mare Crisium*) ofrece elementos que ilustran cabalmente esta percepción de la trasgresión efectuada en su realidad, lo cual permite vislumbrar los cimientos de lo fantástico. La sombra femenina y el hombre muerto anuncian el advenimiento de la transgresión, las dudas se multiplican para el personaje y el lector empírico: ¿qué hacía una mujer en la soledad de aquellas zonas vedadas a la población?, ¿qué hacía justo en aquel lugar el cadáver del hombre que aparecía en las fotografías guardadas celosamente por Ismael?

La gramática del relato, a cargo de los personajes de *Tiempo lunar*, se ve exponenciada por la “bitácora” de Ismael la cual se define por el narrador como el “labyrintho delirante de milagros huecos” (Cfr. Molina, 2005: 45). Metáfora dentro de otra metáfora,

construcción que implica espacialidad, alteración mental y eventos sobrenaturales. Sin embargo, Andrés no desea salir de él porque desea encontrar la “**revelación**” que Ismael buscaba y que probablemente había encontrado:

¿Pero qué clase de revelación podía encontrar **en esos lugares casi inexistentes? Una barrera casi insalvable lo separaba de la realidad** y lo hacía actuar con **la distancia desencantada de la indiferencia**. Tedio: eso era todo. Buscaba a Ismael, pero en el fondo buscaba otra cosa, algo que lo devolviera al mundo, a la ciudad, una reconciliación ante las cosas y los hechos. Lo que lo fascinaba de aquellas ínsulas extrañas, de aquellas soledades nocturnas era la sensación de ser un intruso: ajeno a la búsqueda de Ismael, lo único que daba sentido a estar ahí era no ser visto, pasar inadvertido, como el **fantasma o el espía**. (Molina, 2005: 46)

El agente narrativo me permite ver que el personaje ha pasado de un estado de conocimiento a otro, hay una certeza de estar ante algo aparentemente inexplicable, ante un contraste de realidades que lo fascina. Vislumbramos entonces a un personaje que se ha dejado seducir por la posibilidad de encontrar respuestas razonables a lo que está ocurriendo. La evolución del personaje es inminente. Sus reacciones muestran una variación que va de lo común a lo complejo. Y, aunque se resiste a definir los hechos que están ocurriendo le es imposible salir de ellos. Es un “intruso” en sus propias palabras, pero un intruso que disfruta de esa condición.

Si la sombra de la mujer y el hombre muerto anticipan en esta zona una ligera alteración del orden de la realidad, **el vehículo errante** es un reforzador de la atmósfera fantástica, aparece dotado de las características más comunes que puede contener la descripción de un malévolo vehículo fantasmal, lo que deja claro que el personaje sale de aquel espacio totalmente sensibilizado a un ambiente tal. Los adjetivos que lo califican dan la idea de que la imagen parece salir de su imaginación, totalmente motivada por los eventos producidos en la madrugada, es decir, el umbral lo ha provisto de elementos suficientes para que construya la imagen. Lo interesante es que la información está autenticada por el agente narrativo, entonces podemos inferir que es la verdad; en ésta lo irreconciliable es la superposición del orden de lo *abstracto* con el orden de lo *concreto*, *oposición predicativa*:

Antes de que se perdiera en la noche, pudo ver de cerca el vehículo errante, descomunal, que parecía estar hecho del metal de los sueños. Lo cubrían alambres de púas y en la parte delantera tenía fierros oxidados clavados en el radiador, como arpones retorcidos en **la cabeza de una enorme ballena**. Lo vio perderse en la bruma metálica de la noche, aullando fuera de sí, a toda velocidad por la avenida muerta... (Molina, 2005: 47)

El lugar número 5 ***Lacus somniorum: el merodeador*** completa la información enunciada en la zona anterior, respecto a la existencia del hombre de las fotos, en esta zona se confirma el elemento que en el lugar 6 apenas se perfilaba, una nueva transgresión, esta vez entre lo *animado* e *inanimado*. El hombre de las fotos aparece muerto en el sitio 6 y en el 5 está vivo: “- Es el hombre de las fotos, dijo Milena en voz baja, como si temiera ser escuchada. – No es posible – dijo Andrés alarmado-. Lo encontré muerto hace unos días en uno de los puntos de la bitácora de Ismael” (Molina, 2005: 53). A ello hay que sumar el desconcierto al intentar reconocer el lugar ocupado por las fotos de Ismael en el espacio en el cual se reúnen. Andrés y Milena encuentran nuevas contradicciones a la lógica.

Este personaje, evidente ser y proveedor de lo fantástico, genera más dudas que certezas: ¿quién es?, ¿de dónde viene?, ¿cuál es la finalidad de su presencia además de la metonimia que implica su epíteto? Las respuestas emergen de su *retrato*, en el cual el orden retórico y la distribución anatómica (el cuerpo y el rostro) son “códigos (que) sobreimprimen la anarquía de los significados, apareciendo como operadores de la naturaleza - o de la razón -” (Barthes, 1980: 50):

Era un **hombre sin edad** aunque con un sinnúmero de arrugas pequeñas que recorrían su rostro como ríos secos en un paisaje devastado. Si el conjunto de sus rasgos hacían de él un **anciano**, sus movimientos rápidos, aunque torpes, delataban una energía fuera de lo común. Su **ropa** era extravagante, anticuada, raída, un collage **de distintas épocas y texturas**. (Molina 2005: 54)

Los distintos bloques de sentido imprimen la idea de inmortalidad en el sujeto, con ello la sensación de que se transita por nuevos órdenes: lo *humano* y lo *no humano*. La importancia de este sujeto es tan amplia que se impone una construcción metadiegetica que sustenta una existencia estrechamente ligada a la noción de *espacio*. Volveré a esta idea más adelante.

Por otro lado, *Mare Tranquillitatis*, espacio 4: *la morgue*, reafirma la relación personaje, tiempo y espacio. La morgue es su contenedor, en su calidad de biblioteca, es recipiente de todos los seres, de todos los tiempos y espacios. En ella la figura del bibliotecario no es, semántica ni sintácticamente, tan lejana de la configuración del merodeador, sin embargo la línea que separa el ser y el proveer lo fantástico marca su separación. El narrador lo retrata así:

Era un **anciano** de aspecto taciturno que **parecía pertenecer a una época remota y olvidada**. Al verlo entrar (a Andrés) el viejo alzó la vista y esbozó una sonrisa. A través de las frágiles gafas de armazón de oro, que sostenían un par de gruesos cristales transparentes, **su mirada de roedor tenía una expresión intensa y al mismo tiempo extraviada**. (Molina 2005: 62)

El anciano, mimetizado ya en la biblioteca misma, es fuente directa de información; por un lado, de lo que buscaba Ismael, en vista de que éste había acudido tiempo atrás a mostrarle la serie fotos tomadas al merodeador, y, por otro, porque puede darle más información a partir de lo que ha investigado. Es importante hacer notar que en la concepción del personaje como un *paradigma de rasgos*, la mirada de los personajes, constituye un *adjetivo narrativo*, al ser uno de los rasgos más estables dentro de la materia novelada, su valor en este caso confronta la “expresión intensa” pero “extraviada”.

El bibliotecario, en tanto *destinador*, otorga a Andrés el resguardo de un libro cuya historia queda definida de la siguiente manera: “Se trata de un apócrifo cuya historia es muy peculiar: cuando removieron la Biblioteca se encontraron varios volúmenes que no correspondían a clasificación alguna, que no eran de autor conocido o que estaban impresos en caracteres irreconocibles. Este libro es uno de ellos. Es imposible saber la fecha de impresión, pues carece de colofón” (Molina, 2005: 71). Este libro apócrifo es

un objeto fantástico, que **enfatisa la noción de mundo posible fantástico como mundo posible apócrifo**. Aunado a ello, la tensión de las *piezas textuales* va en aumento, revelación de que el clímax fantástico está por venir.

La relación de estos personajes – Merodeador y bibliotecario – con Andrés y en un primer momento con Ismael, prueba que el significado no se constituye solamente por *repetición, acumulación o transformación* sino por *oposición*, por su relación respecto al resto de los demás personajes del enunciado (Cfr. Hammon, 2002: 133). Estos cuatro procedimientos se asumen en el recorrido de los personajes, quienes, en tanto signo no sólo son construidos paulatinamente sino que participan en la formación de la identidad de los demás en razón de ser *agentes de acción narrativa*. Miraux (2005, 28) afirma: “el personaje escribe, se escribe y describe, a la vez para constituir su credibilidad y su coherencia, para permitir el funcionamiento global de la obra.”

El límite con lo *extraño* se vuelve a manifestar en el espacio 3 ***Mare Nebularum***, producto de la percepción de Andrés, misma que se ve alterada en el momento en el cual cree ver nuevamente al merodeador: “El rostro vacío de la muerte. [...] Llevaba un gabán con el dibujo de **una espiral** [...] apretaba contra su cuerpo un bulto de papeles sucios y periódicos arrugados.” (Molina, 2005: 79) La imagen del sujeto y el signo manifiesto del *mundo posible* generan, simultáneamente, el incontrolable deseo de perseguirlo como criminal, real o virtual. Por lo tanto, las escenas en las cuales se describe el enfrentamiento de Andrés con él, constituyen sobre la base argumental policiaca el justo límite entre lo *extraño* y lo *fantástico*.

(Dentro del cuarto) no tardó en distinguir, en un rincón, a unos cuantos pasos, una sombra inmóvil. **El pánico lo dejó paralizado**. Sentía la pistola en el bolsillo de la gabardina, pero parecía tan lejano como las estrellas en una noche sin luna. **Le temblaban las piernas. La silueta, en cambio, lo miraba fijamente**. [...] Decidió o alguien lo hizo por él, dejarlo a la rapidez de sus reflejos. En ese instante la silueta se movió. Sin pensarlo, sin saber cómo, había logrado sacar la pistola. Apretó el gatillo. Al mismo tiempo vio salir una ráfaga proveniente de la silueta y se arrojó al suelo revolcándose en el polvo hasta que su frente dio contra el filo de un objeto metálico. [...] **Le enfurecía su falta de coraje y sangre fría. [...] Lleno** de rabia se incorporó de un salto, entrevió el movimiento de la figura y disparó en aquella dirección. Un estruendo de cristales rotos siguió [...] Entonces comprendió todo. Se acercó hacia donde había

creído ver la silueta. **Se detuvo frente al marco del espejo con el que había combatido.** (Molina 2005: 84,85 el paréntesis es mío)

Al otro lado del umbral (de la puerta) el personaje pudo ver de frente la prueba fehaciente de que dos órdenes se sobreponían: *lo abstracto y lo concreto, lo animado y lo inanimado*, sin embargo el personaje sólo afirma su sensibilización a todo ello, debido a los encuentros anteriores. Entonces, el verdadero enfrentamiento no se da con el merodeador, sino con el “otro”, quien en realidad es él mismo. La cita muestra cómo aun cuando el personaje está caracterizado como un detective que sigue puntualmente una serie de pistas, no tiene el valor de enfrentar el peligro. De hecho, manifiesta rasgos de cobardía y de pérdida total del sentido de orientación en el espacio; esa otredad revela la esencia de un hombre ordinario, incapacitado para descubrir con habilidad nata la significación de las acciones de los demás personajes. Esto, lejos de integrar un adjetivo narrativo degradante, afirma un elemento de sintaxis fantástica: el héroe fantástico, si lo hay, es un ser común, alguien que, como el lector empírico, más que salvar el mundo pretende no perder su realidad por más hastío que ésta contenga.

2.2.1.3 El personaje en tanto portador de lo fantástico inminente en *Mare Iridium* y *Mare Serpentarum*

El viaje del personaje hacia lo fantástico, perfilado a través de los cinco espacios anteriores, vislumbra su concreción en el intersticio que va de *Mare nebularum* hacia *Mare Iridium* y de éste hacia *Mare Serpentarum*. Así, las líneas que anteceden el encuentro del personaje en *Mare Iridium* pautan la configuración fantástica total al manifestar los siguientes puntos:

1. El hallazgo. El encuentro del personaje con el “lago inmenso”:

Ya exhausto, llegó hasta un muro que se extendía a lo largo de una calle igual a las otras. [...] Creyó escuchar algo al otro lado del muro, una especie de chapaleo. Enceguecido por la lluvia y la fiebre buscó una grieta palpando la superficie rugosa del muro. La humedad y el frío penetraban hasta sus huesos. Encontró un pequeño agujero y miró. Lo que vio a través de aquella grieta lo dejó helado. **Era un lago inmenso y estancado que se agolpaba frente a los edificios y cubría las ruinas**

bajo la noche oscura y sin estrellas. [...] La marea subía cegando ventanas, ahogándolo todo, amontonando sedimento más allá de toda comprensión y medida. **Poco importaba si era alucinación o sueño. La angustia producida por aquella visión le hizo lanzar un gemido desarticulado, animal.** (Molina, 2005: 91)

Las líneas indican un regreso al origen, la preparación de un nuevo caldo de cultivo a través de los restos de una civilización cuya empresa consistió en mostrar la grandeza de su barbarie. El ambiente se defiende, la naturaleza, muestra su poder, proyectándose de esta manera como un personaje y no como un *figurante*, dado que no sólo actúa sino que evoluciona igual que Andrés. Es, además, manifestante de los criterios que constituyen a un personaje: (Cfr. Chatman, 1990: 148) biología, identidad e importancia.

2. La posible muerte de Andrés y la fiebre.

El pasaje que antecede la interrupción discursiva de Ismael desemboca en la posibilidad de que Andrés ya forme parte del rito de pasearse por un laberinto acuático en el que perece, pero sólo en una realidad: la de la fiebre:

Por fin, ya exhausto, se dejó caer en el piso y **fue sintiendo cómo el agua subía** por su cuerpo hasta cubrirlo por completo. Aprovechó la última partícula de oxígeno que le quedaba, y luego, con alivio, aspiró el agua turbia y verdosa hasta sentirla entrar en sus pulmones. **La vida se le fue escapando lentamente como una burbuja turbia** que ascendía hasta la superficie... y reventaba. (Molina, 2005: 94)

El encuentro del personaje con el lago, la sensación de terror ante la inminente disolución de su mundo en aras de un mundo acuático, así como el momento en que el personaje pierde la vida, revelan el clímax fantástico. El viaje del sujeto se constituye como la *metáfora epistemológica* - en el sentido que le otorga Jaime Alazraki al concepto- que convierte al personaje en poseedor de un conocimiento aterrador pues tiene que ver con el advenimiento del fin.

Así pues, lo que en un primer momento fue la búsqueda de un individuo (Ismael), se tornó en la búsqueda de lo que éste buscaba y la revelación de la respuesta representó

para ambos la pérdida de la existencia. La reconstrucción del móvil de la desaparición desembocó en la recepción de una verdad de orden superior, una que resultó intolerable, esto es: la destrucción de su mundo en beneficio de la implantación de otro. Ana María Barrenechea (Cfr. 1972) teorizó al respecto, en la segunda de las dos categorías a nivel semántico del texto fantástico, la cual involucra la posibilidad de que la existencia de otros mundos, paralelos al natural, no ponga en duda la existencia de este último, sino que amenace con destruirlo.

Ahora bien, entre el fragmento textual que manifiesta la posible muerte de Andrés y el que habla de su viaje en autobús se intercalan las palabras de Ismael para hacer latente la isotopía de la fiebre, vista como razón lógica a los síntomas de Andrés. Ello convoca a intuir que Ismael ya ha pasado por esa etapa: morir-vivir, por tal motivo la rememora sin problema:

*En la madrugada sube la fiebre, aparecen los fantasmas, se borra la conciencia del tiempo, los últimos vestigios de la realidad. **La fiebre, fuego frío que transita por tus venas, la fiebre insostenible, llama que golpea las partes irreales de tu cuerpo, oleaje que consume el pensamiento.** [...] Asoma entonces el **tiempo inanimado, el discurso desvariante de las horas, el olvido puro.** Dejas de ser lo que eras antes, te transformas. Te conviertes en imagen inasible, **espejo roto, silencio desmembrado. Es la fiebre te repites vagamente: es la fiebre. Y te borras.** (Molina, 2005: 94,95)*

La evidencia textual provee cuestiones de gran trascendencia; a saber, la estructura sintáctica que proyecta la idea del soliloquio, y la isotopía de la fiebre. Con respecto al soliloquio, las palabras se dirigen para alguien más: Andrés, pero como si éste fuera parte de Ismael, es decir, Andrés, el doble o la otredad de Ismael. Se asiste a un enlace semántico a través de las estrategias discursivas, por un lado el narrador en primera persona, quien, en la mayoría de los casos se dirige a la segunda persona del singular (tú); y, por otro, al narrador omnisciente que describe los acontecimientos con tanto detalle que parece ser el sujeto narrado. Los mismos sustantivos “imagen”, “espejo”, “silencio” implican la transformación proyectada al infinito.

Ahora bien, **la fiebre**, enmarcada como isotopía, evoca la idea del umbral, evidentemente, no como espacio (aspecto a tratar en otro subcapítulo), sino como

medio a través del cual se accede a un nuevo universo. En la historia, la fiebre marca dos líneas temporales que parecen yuxtaponerse: el pasado y el presente en beneficio del ciclo de la vida y la muerte o muerte-vida. Esta transformación a la que apela el narrador surge de la fiebre y con ella la ambigüedad de la existencia de dos sujetos: Andrés e Ismael. Entonces, lo que en un momento el narrador asumió como la muerte por ahogamiento del personaje (Andrés), la voz de Ismael, lo justifica como producto de la fiebre. Aunque dicho elemento no es privativo de esta novela (la podemos ubicar en algunos cuentos fantásticos, tales como “La fiebre amarilla” de Justo Sierra o “De Ultratumba” de Juan José Tablada) se atiende a un hecho fundamental: provoca la incertidumbre en el lector, ¿está vivo o muerto?

Bessière acotó (2001: 84): “el relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias.” De manera que lo que podría haber fracturado la coherencia del texto en realidad está fincándola, no sólo por la imbricación de líneas temporales sino por el recurso elegido: la fiebre. Por lo tanto, el viaje en autobús – en medio de la fiebre- representa el tránsito por los linderos de lo fantástico, estar sentado, observar el devastado y devastador panorama, intentar hablar con alguien y descubrir que son sujetos híbridos: seres con apariencia humana, dentro de la que late el mismo líquido del que ha estado huyendo desde que abandonó “El cuarto de los objetos perdidos”.

El horror que proyecta el personaje proviene del valor fisionómico de esos seres, el cual “orienta la interpretación psíquica” de Andrés (y el lector empírico), quien comprende que no hay vida en ellos, no al menos como él la concibe. “El valor de la mirada como signo de un estado de ánimo o de una conducta, es interpretado inmediatamente” (Bobes, 1993: 102), entonces, si la gente que describe el narrador “se mantenía con la vista al frente” totalmente rígida, se afirma la ausencia de sentimiento en ellos y la generación de pánico en el personaje, debido a que puede intuir el destino de su amigo y de él mismo.

En virtud de que “el relato fantástico une la incertidumbre con la convicción de que un saber es posible: sólo es necesario ser capaz de adquirirlo” (Bessière, 2001: 99) en la

última parte del viaje, la bitácora acentúa la estimulación para desarrollar la capacidad, a la que apela Bessiére, al manifestar las reglas de una especie de juego siniestro que una vez iniciado no se puede interrumpir, un juego de niveles, en el que cada uno de ellos involucra su propia lógica. Así, avanzar en cada espacio, en tanto nivel de significación, supone poner a prueba la resistencia del sujeto ante la complejidad de cada estructura. Debido a ello desentrañar el secreto de *Mare Iridium* requiere, a modo de regla, que el personaje permanezca en su auto con el radio a un volumen muy alto en espera de lo que Ismael ha denominado “el guía”, quien habrá de conducirlo por la zona vedada de la ciudad.

En este caso, la experiencia del sujeto va más allá de la sensibilización a lo sobrenatural, su incursión en el ámbito fantástico es inminente, no sólo por la posibilidad del doble o la otredad, o por el encuentro en el autobús con seres que en apariencia son como él pero que por cuyas venas no circula vida, sino porque esta vez está frente a revelaciones de otro orden, en las cuales la percepción representa la esencia del tema que toca, es decir el relato se afirma en los temas del yo:

De pronto, lentamente, en medio de la bruma, **comenzó a emerger una especie de cono envuelto en humo. Al principio era una nebulosa de forma alargada, pero poco a poco fue ganando concreción hasta tomar la apariencia rotunda de una inmensa construcción de piedra roja** de la altura de un edificio de veinte pisos. **El guía se volteó de espaldas al cono** y le dio a Andrés unos lentes oscuros viejos y rayados. – Que no te vea a los ojos... [Ismael] quería alcanzarlo. Pero eso no existe... **Aquí todo lo sólido se desvanece en el aire.** [...] A veces se dice que aparecen otras construcciones en la distancia: edificios antiguos, enormes construcciones de metal. **Otras veces se inunda con agua rojiza** que nadie sabe de dónde sale. (Molina: 119, 120 el corchete es mío)

El emerger del cono es la manifestación más evidente de lo fantástico, es, por sí mismo, un objeto fantástico que logró posicionarse en el espacio habitado, transgrediendo las reglas de lo normal. La noción de *choque* - término de Campra-entre órdenes irreconciliables es contundente: choque entre lo concreto y lo abstracto y materializado en una zona en la que todo se desvanece y que, sin embargo, proyecta la

existencia de grandes construcciones dotadas de vida, zona denominada por Rosie Jackson (citada por Nandorfy, 2001: 256), *región paraxial*:

área en la que los rayos de luz *parecen* unirse en un punto después de la refracción. En esta área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en verdad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen en ese lugar: no hay nada que resida ahí. Esta área paraxial puede representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto) ni enteramente “irreal” (imagen), sino que se halla ubicado, de forma imprecisa, en algún lugar entre ambos.

Esta región espectral no implica una región sobrenatural sino “algo que es otro” (Jackson, 1986: 17) provocador de la disolución del tiempo y el espacio en la percepción del personaje.

Ahora bien, lo enunciado por “el guía” es absolutamente significativo, la línea: “Que no te vea a los ojos” (Molina, 2005: 120) implica no sólo la capacidad de movimiento del cono sino su capacidad de visión y de transformación a voluntad, al pasar del estado sólido al estado líquido. A la manera de Virgilio en la *Divina Comedia*, el guía es conocedor de las reglas del lugar en que se mueve, protector del personaje al saber de los efectos que puede producir el contacto con ese mundo que se les revela y también *destinador* porque sin él, el sujeto no tendría posibilidad de contemplarlo, esto es, el guía se consolida como un actante en el relato.

El último espacio, *Mare Serpentarum* coloca al personaje ante la revelación, que significativamente engloba a todas las anteriores:

Ahí estaba, frente a él, el lago. Era un **lago inmenso y estancado que se agolpaba contra los edificios** y cubría una enorme ciudad en ruinas. [...] **Vio una inmensa nube luminosa**, pero no tardó en darse cuenta de que lo que brillaba **era el corazón de la galaxia**. Las estrellas indiferentes, se ahogaban en sus ojos vidriosos, de los que brotaban lágrimas por aquella atmósfera abrasadora que da tan pura, de tan saturada de oxígeno hacía difícil la respiración. [...]

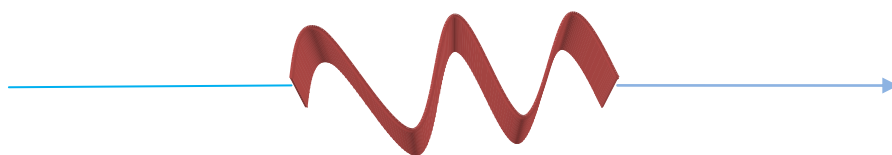
Sentía bajo sus pies una palpitación, como si algo latiera bajo el piso y la vibración de sus latidos provocara aquel flujo de líquido, como si la ciudad hubiera cobrado vida, o al menos aquella parte de la ciudad, **como un corazón de piedra bajo las constelaciones desconocidas**. (Molina, 2005: 126, 127, 128)

El marco de la normalidad termina por resquebrajarse ante la idea de lo imposible hecho posible, posibilidad que mantiene hasta el último momento el motivo del agua, por medio de la cual surge la vida. El relato, entonces, manifiesta los dos niveles del texto fantástico a los que apuntó Roger Bozzeto (Cfr.2001: 229-232): *acondicionamiento* y *composición*. Se acondiciona al lector como a los personajes a llevarlos “a aceptar lo improbable, después lo imposible.” Los personajes se ven atrapados en relaciones inhabituales sin caer en lo absurdo. De ahí que lo acontecido en cada espacio dé pie a una serie de justificaciones sin que se tenga que optar por una sola.

En lo que refiere a la *composición* existe una “acumulación y articulación de secuencias organizadas”. Bozzeto habla de un *punto ciego* alrededor del cual el relato gira de manera indefinida. El relato expone estas repeticiones a través de la figura de Andrés, en tanto alteridad de Ismael, de las indicaciones en la bitácora, de los símbolos recurrentes y a nivel sintáctico en los mismos epítetos utilizados. *Mare Serpentarum* es el mar de la serpiente, la serpiente, símbolo del eterno retorno: “envío perpetuo de significantes que suscita en el lector la precognición de un sentido” (2001: 232).

El sujeto, fuera de toda revelación, o más bien con todas las revelaciones, asume la convivencia eventual de dos mundos y se reintegra a su cotidianidad, por lo cual la sintaxis narrativa conserva los tres puntos planteados por Campra (2002: 181):

1. Situación de equilibrio
2. Situación de ruptura
3. Reintegración



1. Cotidianidad de Andrés
2. Llamada telefónica
Eclipse lunar
3. Reintegración:
Nuevo conocimiento

La línea recta que representa la vida del personaje propone una situación de ruptura que contiene, en su interior, una serie de situaciones de ruptura más pequeñas, cuya funcionalidad radica en reforzar semánticamente lo fantástico y manifestar a través del personaje que el saber de la existencia de un mundo posible fantástico implica un peso que no cualquiera tiene la capacidad de soportar, por ello más que un don representa una maldición para los que lo descubren. La revelación de lo fantástico entonces, no es para la colectividad sino para unos pocos elegidos.

2.2.2 El tiempo, el espacio y el umbral

El tiempo y el espacio, elementos conformadores del discurso, poseen un papel fundamental en la sintaxis narrativa de *Tiempo Lunar* al proyectarse como estructuras temáticas de tipo simbólico, coadyuvantes de la configuración fantástica. Por lo tanto, propongo utilizar para la noción de tiempo la misma clasificación de Mike Bal al respecto de *espacio marco* y *espacio metaforizado* para afirmar que el título de la novela es ya una revelación, una *etiqueta semántica* por sí mismo que implica un tiempo marco: el tiempo del eclipse lunar y un tiempo metaforizado manifiesto en la posibilidad evidente de que la aparición de este evento cósmico o de otro de la misma naturaleza inaugure un nuevo orden o permita la instauración de una nueva realidad, de un nuevo *mundo posible*, que abre y cierra su significación con el eclipse, por ello cuando el narrador afirma en la última línea de la novela: “El tiempo de los eclipses había pasado” (Molina, 2005: 140) afirma que todo aquello que está fuera de ese singular momento pertenece a la más abrumadora cotidianidad y ya no es digno de ser contado. Del mismo modo, los registros horarios de la bitácora implican ciertos límites temporales que deben ser cuidadosamente respetados si se desea obtener lo buscado.

Los registros temporales, observables en las unidades integradoras llamadas *informaciones*, son reiterados a través de dos líneas temporales: el pasado y el presente materializados en una yuxtaposición enmarcada a través de lo enunciado por Ismael, en la libreta de notas, y de lo enunciado por el narrador, los cuales manifiestan

la idea del tiempo enigmático que busca ser escudriñado en los espacios. Esto se verifica textualmente en la inscripción de la fotografía que Andrés recibe de Milena: “Cámaras y revólveres detienen el tiempo. Imágenes y cadáveres son hallazgos. El primer lugar de los hechos como el lugar del crimen, no puede ser nombrado. Sólo se puede llagar por medio de las estrategias del espía, los engaños del criminal, los artilugios del asesino.” (Molina, 2005: 37). De esta manera, se insta al *narratario* a convertirse en un “espía” que lidiara con un tiempo y espacio evanescentes.

Por otro lado, el espacio, al representar una realidad textual dependiente del poder del lenguaje, no sólo es un soporte de la expresión sino, frecuentemente, también de la condición subjetiva de los personajes que están contenidos en él; es el medio en el cual se pueden arraigar las emociones o sentimientos expuestos a través de sus distintas dimensiones (Cfr. Garrido, 2001: 228). No debe olvidarse que el espacio colabora en la creación de la ilusión de realidad, por lo tanto, el relato fantástico no omite la presencia del espacio realista, verosímil por naturaleza, pues sería inútil hablar de ruptura de la realidad si ésta no existiera, sin embargo debe afirmarse una peculiaridad y ésta es que lo fantástico genera la posibilidad de proyectar distintas categorías de la realidad y con ella distintos espacios (Cfr. Garrido, 2001: 228).

La identidad del relato fantástico pone de manifiesto que el espacio es más que un elemento de la narración, aún cuando proyecta una realidad limitada que acoge un objeto ilimitado, ¿dónde se desarrollarían las acciones de los personajes si no existiera un espacio?, la ausencia de él es algo inconcebible. Ahora bien, su conformación en un texto fantástico como *Tiempo lunar* es fundamental para que se constituya el género; su estructura y su función son portadoras de una *isotopía* que significa, entre otras cosas, lo fantástico. Los personajes son llenados semántica y sintácticamente por él. En el caso que me ocupa, la preponderancia del espacio que se impone es tangible desde el momento en que el sujeto enunciante y/o enunciado tiene que darse cita en lugares específicos, en un tiempo también específico:

El parque era un agujero negro que no dejaba salir ni entrar luz alguna. Al dar los primeros pasos se dio cuenta de que estaba completamente **mojado** [...] ¡ismael!- gritó. **Sabía que no había eco en los lugares abiertos y sin embargo escuchó su propia voz perdiéndose a lo lejos,**

como si se encontrara en una caverna [...] De súbito un zumbido comenzó a escucharse. En un principio Andrés pensó que se trataba del canto de los grillos, pero el sonido fue aumentando hasta volverse insoportable. **El suelo vibraba, algo se agitaba entre las plantas, en el lodo, debajo de la tierra.** Se sintió mareado. Faltaba el aire. Tropezándose con las raíces... logró salir de aquella zona húmeda y pesada. Mientras trataba de reponerse esperó en su vehículo. **No supo cuanto tiempo había pasado.**”(Molina, 2005: 14, 15)

El espacio y el tiempo se convierten en estructuras volubles en el camino de lo fantástico, el tiempo verbal (pretérito perfecto simple) de los enunciados expone una certeza: el personaje no sabe qué pasó, ni a qué obedecieron los eventos ocurridos. El hecho de que el parque le parezca un “agujero negro” o una “caverna” es indicativo de la metamorfosis del lugar y de la entronización de éste como un *umbral*, génesis de lo fantástico. El sentido de umbral es, para efectos de esta investigación, el que le otorga Bajtín (1989: 399):

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el *umbral*. Éste puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis y la ruptura vital*. [...] En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente en forma implícita.

La significación que atiende a la posibilidad del encuentro, así como a la crisis y la ruptura aparece cabalmente en la novela, en la cual, el encuentro con lo desconocido provoca la crisis, la ruptura vital del personaje. De este modo, un espacio o un objeto pueden funcionar como umbrales en el contexto novelado, la misma bitácora, por ejemplo, representa un medio de acceso a la alteridad. Asimismo, una puerta puede imponer el umbral perfecto al manifestar el paso de un lugar a otro.

En el caso estudiado, el espacio enfatiza el espacio, mediante un nivel muy elevado de *informaciones e indicios*. El personaje (Andrés), al asumir el rol de detective, tiene los elementos necesarios para la construcción del móvil de un posible crimen, sin embargo el proceso es lento porque la determinación de la funcionalidad de las pistas es *a posteriori* y la respuesta, dependiente de los espacios, siempre es inacabada. La novela al hablar del umbral y de lo que hay al otro lado del umbral continúa el juego de las

percepciones. En la zona 4 (*Mare Tranquillitatis*) se observa con claridad el paso del detective de un umbral a otro:

Se levantó en silencio y haciendo una seña con la mano hizo que Andrés lo siguiera hacia una **bóveda metálica con cerrojo de combinación**. El viejo giró una manivela circular que tenía algo de timón y **desapareció sin decir nada tras la gruesa** puerta de metal. **Al cruzar el umbral**, Andrés se encontró en una habitación fría y sin ventanas. (Molina, 2005: 64)

La variabilidad de los hallazgos al otro lado del umbral va de la normalidad a la alteración de ésta. Campra (Cfr. 2001: 164, 165) considera que lo fantástico implica la superación y mezcla entre yo/otro, ahora/pasado y/o futuro, **acá/allá**. “El tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente y pasado se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia” (Campra, 2001: 165):

Desesperado hundió la mano, pero bajo la espesa capa de polvo no había nada. Había **perdido toda noción del arriba o del abajo**. **A su alrededor los objetos flotaban**. En un principio parecían suspendidos, inmóviles como en agua estancada, pero pronto adquirieron velocidad. **La puerta por la que había entrado se encontraba arriba, en donde alguna vez había estado el techo**. Trató de impulsarse hacia allá **pero se dio cuenta de que flotaba con los demás objetos**. Por fin llegó hasta la puerta, que esta vez se encontraba bajo sus pies [...] La puerta se abrió y Andrés cayó proyectado sobre la pared del corredor. Corrió en dirección de las escaleras. Una risa insana se apoderó de él mientras bajaba a toda prisa los escalones. (Molina, 2005: 86, 87)

La autenticación del narrador es innegable, tanto como el hecho de estar ante la percepción alterada de un sujeto sensibilizado. Sin importar si pasó o no, definitivamente provocó un desbalance en su realidad, visión cercana a la de un psicótico, en la cual

‘las fronteras normales entre el yo y el mundo desaparecen; en su lugar se encuentra una suerte de fusión cósmica’. El mundo físico y el mundo espiritual se interpenetran; sus categorías fundamentales se encuentran, por lo tanto, modificadas. El tiempo y el espacio del mundo sobrenatural [...] no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana. El tiempo parece aquí suspendido, se prolonga mucho más allá de lo que se cree posible. (Todorov, 1994: 95)

Los objetos, igual que el espacio que los contiene, asumen la misma relevancia. En el caso del “cuarto de los objetos perdidos”, mencionado anteriormente, la cómoda contiene, en sus cajones, una serie de objetos colocados en orden delirante; siendo las fotografías y el fósil en forma de espiral los que más resaltan, no sólo por su significado sino por su conversión en seres animados que arrojan al personaje de su territorio en una advertencia que le exige desistir momentáneamente de su empresa de búsqueda.

En el espacio que permea *Tiempo lunar* se observa un predominio de la función expresiva (visión estilística y organización configurativa) del autor. Debido a ello, el texto incorpora altos matices de *poeticidad*, lo cual permite la instalación de un doble mecanismo de aprehensión textual: entender y sentir.

El espacio general de la novela se bifurca en dos zonas, a saber: zona que “parece” inalterable y zona prohibida en la que se marca la divergencia y convergencia entre dos tiempos (mencionados líneas atrás): pasado y presente. Elementos arquitectónicos como los rascacielos y la iglesia gótica descritos en la zona número cinco (*Mare Somniorum*) dan cuenta de ello. El primero, claro ejemplo del presente: creación de la civilización moderna, pero agonizante, el segundo, símbolo del pasado, vestigio de una institución religiosa, espacio reducido en medio de un panorama de grandes edificios, con una presencia minimizada por los gigantes de concreto, pero con vida. Es el juego de los opuestos siempre latente, categorías contrarias productoras de una relación de implicación constante, en la cual, la metadiégesis que implica al merodeador posee una importancia dicotómica, la de su función como agente de lo fantástico, antes explicada, y la de **su relación con el espacio**. Para destacar esta última es necesario recurrir a la información del narrador:

Es la historia de un mendigo que un día se encontró vagando por la ciudad... era sordomudo. Entre las ropas se le encontró un papel que tenía dibujada una serie de **marcas en forma de espiral** realizadas con extremo cuidado... Luego alguien descubrió que los **dibujos coincidían con ciertos dibujos pintados en algunas de las calles de la zona donde se lo habían encontrado vagando**. Uno de los psiquiatras que lo examinaba propuso que se le dejara ir y que se le observara durante algunos días. Hecho esto, se vio que **el mendigo describía un itinerario sobre el que iba y venía una y otra vez, siempre en los alrededores de la zona donde había dejado sus marcas**. Nadie pudo explicar cómo se orientaba. Cuando se encontraba en una calle que aparentemente

desconocía, **dibujaba con tizas de colores la espiral en alguno de los muros y lo hacía también en el papel**. Un día el sujeto desapareció sin dejar rastro. (Molina, 2005: 66)

La “marca en forma de espiral” es un símbolo de orientación y acceso para el merodeador, así como un signo que presagia la incursión de un nuevo orden, hay crustáceos que aparecen continuamente con la misma marca sobre su caparazón. En el caso del merodeador, su hacer dentro de la historia es, al deambular por todas las zonas, mostrar que una pared, es decir, un elemento concreto, se puede transmutar en un elemento abstracto. Eso permite la incorporación a nuevos estadios de realidad y es precisamente la marca, la huella indeleble de la capacidad del *mundo posible* de penetrar la realidad diegética de los personajes. Este mecanismo se completa gracias a la capacidad del mundo de ser penetrado, no sólo por sus habitantes sino por extraños que por mérito de la bitácora pueden acceder a él. La prueba es irrefutable, el espacio, igual que los personajes, no sólo sufre acciones, también genera acciones, ello quiere decir que funciona como un ente viviente que problematiza a los personajes.

David Roas acota:

Dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, **de una realidad diferente a la nuestra**, conduce por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad. Pone de manifiesto la **relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar**. (Roas, 2001:9)

Esta zona, indicada por Roas, donde la razón está condenada a fracasar es inaugurada por lo que representa la espiral, pues aunado a las significaciones antes mencionadas aún queda una por dilucidar: la espiral como manifestación del mundo posible (fantástico) que logra posicionarse en la realidad simple y llana de los personajes. La espiral, ser intertextual, es hermana lejana del cono o de las marcas alfabéticas de Tlön en la brújula, es decir objetos eminentemente fantásticos que buscan la desintegración del mundo en el cual se han instalado.



Imagen 1



Imagen 2

Fuente: <http://artelena.wordpress.com/2008/02/23/esfera-espisal-simbologia/>

Atender al símbolo que subyace en estas imágenes (emanadas del relato) es fundamental, pues semánticamente evoca la apertura y el cierre de la novela, objeto de estudio. El primer lugar al que llegó el personaje Andrés y el último que recibió a Ismael fue “el parque del caracol”, caracol o espiral, símbolo arquetípico que implica la rotación creacional, la evolución de una fuerza en dos sentidos: evolución o involución. De manera que, aún cuando Andrés recorre los lugares de la bitácora en sentido inverso llega a un punto de convergencia con Ismael. Por otro lado, también están los indicios constantes que apuntan a la esfera de cristal con una ciudad sumergida en agua y los crustáceos con la misma marca en el caparazón.

Además de las espirales dibujadas en la pared por el merodeador; lo cual lleva a pensar el símbolo como una llave, un medio que permite abrir portales hacia lo otro, un símbolo perteneciente a otro orden: “La espiral se vincula al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo acuático de la concha y al simbolismo de la fertilidad; representa en suma los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución” afirma el Diccionario de símbolos de Chevalier. Con esto se evidencia el carácter proléptico de su construcción, es decir, la transgresión de un orden: el perteneciente a la diégesis primaria de los personajes. La espiral engloba los aspectos fundamentales que he

tratado desde el Capítulo 1, esto es, la luna, el agua, la concha y el eterno retorno posible gracias al tiempo lunar. Entonces, la imagen 1 evoca el inicio, la espiral fosilizada apenas da muestras de que en su interior hay vida por ello aparece esporádicamente y sólo la aguda mirada del personaje la enfatiza; la imagen 2, mientras tanto, revela aquello en que se convierte: la galaxia, una que emerge del agua y el caos imperante en la ciudad y que difícilmente puede soportar el personaje (Andrés).

Ahora bien, llama la atención que el merodeador tenga la capacidad de hacer uso del poder del símbolo para poder internarse en ese otro mundo sin importar las limitantes del tiempo y el espacio. Las cualidades excepcionales que uno esperaría encontrar en él no son explicitadas en el relato. Del mismo modo, la tiza que le permite dibujar espirales o puertas recuerda a *El laberinto del fauno*, película en la que se narra las vicisitudes fantásticas de una niña (Ofelia) en la España franquista. En la segunda de las pruebas que ella tiene que pasar para recuperar su reino, el fauno le entrega una tiza y le pide dibuje una puerta, la cual le permitirá entrar a otro mundo. Así, las puertas que dibuja no sólo la llevan a pasar de un lugar a otro sino a salvar su vida y que en el caso del merodeador es, más bien, a perpetuarla.

La peculiaridad de los espacios es notable y en ocasiones difícil enmarcar, tal es el caso del autobús en la materia novelada. En él, el tiempo se borra o quizá se expresa eclécticamente ante la torturada visión del personaje, es decir, lo percibe como una eternidad y como un instante. El autobús, espacio móvil, es el medio por el cual el personaje (Andrés) en la última etapa de su viaje atraviesa horrorizado a una nueva dimensión. La ambigüedad existente entre lo que ocurre en el autobús y la experiencia de la fiebre reafirman lo fantástico y enuncian el terror hacia el mismo debido a que es en él donde descubre que el hombre de las fotos viaja con él:

El muerto seguía en su posición inmutable, lo mismo los pasajeros. Era como si todos estuvieran pegados al asiento, como si formaran parte del cuerpo del vehículo. El autobús elevó aún más la velocidad. En ese momento vio **cómo se abría un hueco inmenso que interrumpía abruptamente la avenida**. A medida que se acercaba, la velocidad iba en ascenso. Lo último que sintió antes de entrar a la negrura fue la sensación de la caída en aquel agujero negro abierto entre las construcciones

borrosas. Antes de desvanecerse **quiso gritar**, pero **de su boca no brotó sonido alguno**. (Molina, 2005: 97, 98)

Un sujeto, vivo en un capítulo, muerto en otro, y nuevamente vivo en uno posterior se vuelve un elemento de la construcción fantástica de este texto, viable gracias a la noción y el poder de la espiral, debido a que la apertura de ese otro mundo posible tiene como consecuencia la manifestación de otras leyes ontológicas. Es importante recordar que los *mundos posibles* son “artefactos producidos” que pueden o no satisfacer las leyes lógicas de la no contradicción (una proposición debe ser verdadera o falsa, y no ambas cosas al mismo tiempo) como bien afirmó Marie-Laure Ryan (Ver 1997: 182), bajo el entendido de que la no satisfacción de esta ley no los priva de lógica, sino que les permite inaugurar una propia. Sin embargo, lo que me interesa destacar es que el hueco que se abre en la avenida es un umbral cuya oscuridad revela lo desconocido de la otredad y la imposibilidad del personaje ante algo que lo trasciende.

El tiempo y el espacio fantásticos manifiestan autonomía con respecto al tiempo y el espacio cotidianos:

Se dio cuenta de que pese a que caminaba a pasos rápidos no avanzaba demasiado en relación al cono. Apretó el paso, convencido de que no tardaría en llegar hasta aquel punto. El cono, sin embargo, se mantenía siempre a la misma distancia de él, siempre en el fondo de la avenida desierta.[...] Con los ojos cerrados, el Guía se acercó con una rapidez que sorprendió a Andrés. Era como si éste no se hubiera movido. – Te lo dije aquí el tiempo está enfermo. (Molina, 2005:121)

Bien afirmó Campra (2001: 165): “Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica.” La misma realidad textual presenta una tendencia a teorizar sobre su propia construcción, enfatizando la idea de que si en la realidad fáctica no hay un solo mundo, en la realidad ficcional es imposible pensar en ello debido a que “the universe of discourse is not restricted to the actual world, but spreads over uncountable posible, nonactualized worlds” (Doležel, 1998: 1).

Así, es posible concluir que el “dominio intrauniversal”- como lo enunció Rayn- de las relaciones que unen el mundo real textual con sus propias alternativas o mundos posibles es lo que sostiene la novela. En él las estructuras que apuntan al personaje en relación al tiempo, el espacio y los objetos sostienen una convivencia oculta con la alteridad, una convivencia que se torna conflictiva pero a la que se puede acceder por medio de:

- 1) Identidad “parcial” de propiedades, es decir, los personajes Andrés e Ismael encuentran en ambos mundos (asumiendo por ahora que hay dos) objetos y elementos comunes, pero con significación difusa. El cono, descrito como pirámide, evoca a los dioses muertos: los dioses de las antiguas culturas, y
- 2) Compatibilidad cronológica. Existen coincidencias en las líneas temporales de ambos mundos, con acciones divergentes. El personaje Andrés está vivo en un mundo y en otro no, así las dos afirmaciones representan dos verdades innegables.

Por tanto, en el siguiente apartado se podrá dilucidar la injerencia de estos elementos en la propuesta policiaca.

CAPÍTULO 3

EL ELEMENTO POLICIACO EN *TIEMPO LUNAR*: RECURSO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO FANTÁSTICO

En la mayoría de los casos, la fantasía literaria testimonia el poder del principio de realidad para transformar a sus enemigos en su propia imagen especular. Frente a ese poder, lo más importante es que constatemos la responsabilidad de la fantasía en la resistencia. Jonathan Culler

Thomas Narcejac, en su texto *Una máquina de leer: el texto policiaco*, plantea una pregunta ineludible: ¿Por qué se dice con frecuencia que la novela policiaca es un género paraliterario? (Cfr. 1986: 14) Pregunta retórica, cuya respuesta aparece bajo la apariencia de otra pregunta: ¿Qué hace de un texto, un texto literario? La cuestión permeó las escuelas teórico - literarias más importantes de la primera mitad del siglo XX y surgió de la necesidad de especificar las peculiaridades de todo *hecho literario*. Ahora bien, la respuesta enmarcada por los formalistas rusos fue denominada *literaturidad*, sin embargo, aunque este término acuñado por Roman Jakobson, dejó una profunda huella en los estudios literarios, no contestó, totalmente, la pregunta, que más que una respuesta ha generado una reflexión activa hasta nuestros días.

En este sentido, la propuesta de García Berrio, considerada en la base teórica de este trabajo y esbozada en el capítulo primero, involucra conceptos como: *objeto estético*, *ficcionalidad*, *expresividad* y *poeticidad*, provee cargas significativas a este apartado. Los epítetos “paraliterario” o “subliterario” harían pensar, entonces, que la literatura

policíaca carecería de alguno de los rasgos antes mencionados y por ello estaría conminada a permanecer en el vestíbulo de la serie literaria. ¿Pertenece acaso a los indiferentes a quienes conviene mirar y seguir adelante?

Según los rasgos que se apuntaron anteriormente, la literatura policíaca, en tanto manifestación del uso diferencial del lenguaje que se constituye gracias al desvío de la normatividad estándar, posee un estatuto claro de *expresividad*, cuyo *tópico textual* está centrado en el crimen. Es alrededor de éste (la mayoría de las veces) que se estructuran las redes isotópicas, las mismas que interactúan con el carácter ficcional del texto, aún cuando éste ponga en evidencia los marcos contextuales que funcionan en tanto raíz de su gestación.

De manera que no habría mejor ejemplo de literatura mimética, en reverencia a Aristóteles, que la literatura policíaca, en virtud de que el referente ficcional proviene y trasciende el referente fáctico. Sin embargo, García (Cfr. 2006: 55) abundó sobre un punto: la *literaturidad* no asegura la *poeticidad*, dado que la correcta expresión, basada en la *intensificación cuantitativa* (*Infra* p. 18) no afirma un objeto estético con capacidad de trascender universalmente, como sí lo hicieron *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* o la *Divina Comedia*, por mencionar algunos ejemplos. Ello revela que el motivo de otorgar a la literatura policíaca epítetos poco amables radica precisamente en la *poeticidad*, lo cual hace aún más complejo el caso, debido a que éste es el único rasgo con carácter impredecible.

García (Cfr. 1994: 443) apuntó que los marcos contextuales permiten explicar los casos de fervor y economía ficcional. Debido a ello, textos catalogados como “subliteratura” son poseedores de una eficacia pragmática caediza. Años antes, en una disertación teórica sobre el concepto de género, Todorov (Cfr.1994: 9) denominó “literatura popular” o “de masa” a aquella que se produce en calidad de “estereotipo mecánico”, factor que le niega, según Todorov, toda posibilidad de figurar en la historia de la literatura. Expresada de tal forma, la sentencia posee una innegable verdad, sin embargo englobar en ella la novela policial y la ciencia ficción se muestra, para mí, demasiado tajante.

No obstante, ya no resultan extrañas las frases: “es del todo evidente que un autor policíaco no se considera en absoluto un novelista” o “la novela policíaca nunca fue ni verdaderamente científica ni verdaderamente novelesca” (1986: 17, 21), sin contar la problemática que encierra este género en Latinoamérica. Si tales afirmaciones tuvieran un certeza total estaríamos ante un producto que al moverse en un punto ciego, no merecería ninguna etiqueta, sería un intento, algo no concluido o desviado, como acotó Bajtín en *La estética de la creación verbal*. Sin embargo, dónde quedarían Poe, Conan Doyle o Borges⁶; Dupin, Sherlock Holmes y Erik Lönnrot no son seres concretos, son auténticos trabajos *poiéticos* representantes de un estilo heredero de la novela gótica.

La literatura policiaca, igual que cualquier otro tipo de literatura debe sufrir modificaciones que constaten su evolución y perfeccionamiento, aquella “encerrada en sus reglas, se gastará sin morir. Simplemente dejará de funcionar poco a poco, como una máquina sin combustible.” (Narcejac, 1994: 110) Por tanto, las reglas de construcción policiaca que Van Dine publicó en 1928, las cuales abordaré más adelante, seguramente ya no aplican en su totalidad a las construcciones contemporáneas, porque algo definitivamente cierto es que el arte no funciona con base en imperativos categóricos que limitarían la libertad de la construcción literaria. De ahí, la riqueza de estilos. Todorov (1994: 133) afirmó:

Hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad. Las palabras obtuvieron una autonomía que las cosas han perdido. La literatura que siempre ha afirmado esa división es, sin duda, uno de los móviles de la evolución.

Ello permite proponer como parte medular de esta investigación la interacción de dos discursos aparentemente opuestos: el fantástico y el policíaco. Es por ello que este capítulo pretende dar cuenta de los elementos a través de los cuales la novela *Tiempo Lunar* se cierne como evidencia del paso evolutivo de un género y, por tanto, de su afirmación dentro de la serie literaria. El contenido parte de los formantes de la novela

⁶ La lista sería muy extensa si tomara en cuenta autores escoceses, argentinos y norteamericanos que publican con mucha aceptación como Henning Mankell y Don Winslow o aquellos, cuyas obras siguen reeditándose como Stieg Larsson y Manuel Vázquez Montalbán.

policíaca, para después poder concretar las condiciones que permiten la instalación del factor policíaco en el discurso fantástico, lo cual permitirá analizar la singular propuesta isotópica fundada en la idea del crimen y el actuar del personaje policíaco.

3.1 Posibles recursos de identificación del discurso policíaco

El desarrollo de la vida urbana, el incremento de la población y la destrucción de la escala axiológica, como parte de la Modernidad, se convirtieron en el siglo XX⁷ en los principales promotores de la criminalidad, de manera que la literatura al ser exponente de la visión de mundo de un autor, anclado en esa Modernidad, no tardó en hacer del crimen un *tópico textual*. Por tanto, aún cuando se diga que los escritores de novelas policíacas no necesitan inventar la realidad porque sólo la toman del gran marco contextual, es obvio que el autor comprometido con la realidad estética debe trascender la imitación simple y llana. Entonces, el proceso de *ficcionalización* permite conformar un contenido, en el que ideas y representaciones convergen en una lógica específica: la del crimen.

Al respecto, Austín Freeman, considerado uno de los fundadores de la literatura policíaca y científica, defendió el carácter estético de este tipo de discurso al postularla como una “obra de imaginación” concretada en la manifestación de razonamientos lógicos que tanto personaje como lector (empírico) habrán de desarrollar con el fin de alcanzar un goce casi intelectual. Dichos razonamientos, parte evidente de la *estilización realista*, están relacionados con una serie de factores acotados en el siguiente cuadro:

	Esquema clásico
Poe	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Un crimen ✓ Un investigador

⁷ Aunque se sabe que la prehistoria del género se puede rastrear hasta los siglos XVIII y XIX. En éste último, por ejemplo, se ubica Edgar Allan Poe.

	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Un amigo ✓ Una deducción “larga, compleja y perfecta”
Narcejac	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Un crimen- Misterio ✓ Una deducción ✓ Una prueba

Los elementos del esquema clásico serán operantes de manera indefinida, pues es claro que sin *crimen* acaecido no hay novela policiaca, aunque hay quien empieza a cuestionarlo. El *crimen* representa el *misterio* que debe desentrañarse, pues proyecta lo desconocido, lo que falta por explicar a través de las leyes de la razón. El comportamiento del criminal entonces no puede ser fortuito, según Narcejac, “sueños, pensamientos y actos” responden a un orden específico, pues “mucho más que el héroe romántico, el asesino es una fuerza en movimiento. Y el detective es un sabio que calcula su trayectoria” (1994: 23). Aunque es importante apuntar que el verdadero reto no es encontrar al criminal, ni castigarlo, sino construir el móvil del crimen, esa es la verdadera empresa por delimitar, por lo menos en el texto que me ocupa.

La figura del *investigador* resulta de igual o mayor complejidad que el mismo criminal, debido a que no sólo debe poseer cualidades cognitivas extremadamente desarrolladas, sino que debe encarar la misión de ver, pensar y actuar como el criminal para reconstruir los acontecimientos y, más aún, adelantarse a ellos. Evidentemente, un detective que abuse de las construcciones lógicas puede convertirse en víctima, tal como ocurrió a Erik Lonnröt, en *La brújula y la muerte*, cuento Borges. La importancia del amigo responde a dos cuestiones; por un lado, afirma la inteligencia y arrogancia del detective; y por otro, manifiesta una perspectiva diferente de lo que parecen ser los hechos, el amigo “es el personaje que ve la historia al revés, mientras que el detective es quien trata de ponerla al derecho.” (Narcejac, 1994: 58). Es éste uno de los aspectos que me interesa resaltar fundamentalmente, pues dicho esquema funciona también para el planteamiento fantástico de la novela.

En el caso de estudio, la figura del investigador⁸ y la del amigo se vislumbran a través de la complejidad otorgada por su calidad de *enunciadores* y *enunciarios*. Así, la impersonalidad narrativa se hace patente a través de la 3ª persona, desde la línea inaugural de la novela se reconoce la privilegiada voz de un narrador omnisciente que da cuenta de los acontecimientos acaecidos a Andrés. Sin embargo, el relato se personaliza por conducto de las notas de Ismael, quien cuenta, en tanto personaje-narrador, en primera persona lo que suponemos le ocurrió y le ocurrirá a su amigo Andrés. En su discurso, la verosimilitud y la carga subjetiva posibles, gracias a la *intensificación cuantitativa*, manifiestan un acercamiento evidente con el personaje (Andrés). Es decir, el relato tiene como punto de convergencia a dicho personaje tanto en su enunciación despersonalizada como personalizada, la razón: su evolución de amigo a detective.

Alter ego es la denominación que da Bellemin-Noël (Ver 2001: 125) al enunciador que sabe tanto o más que el protagonista, quien habla cuando éste no tiene tiempo de hacerlo y quien explica en primera persona. Él, en tanto motor de lo fantástico, subraya la desproporción entre el acontecimiento monstruoso y las normas. Por tanto, su funcionamiento en el hacer policiaco es ser la fuente más importante para el protagonista, por medio de la que se pretende llegar al objetivo deseado.

La *deducción*, mientras tanto, es la herramienta que posibilita al *detective* ordenar en un solo principio la serie de relaciones que se le presentan. A menos *indicios*, mayor complejidad, aunque esto no es determinante. La deducción, como el “hilo de Ariadna”, permite formular hipótesis a través de las cuales se expliquen los hechos, al mismo tiempo, puede también convertirse en una cadena asociativa con muchas vertientes, mediante las que un buen criminal puede jugar con el detective. Sin embargo, surge una interrogante, si a través de la deducción o inducción se resuelve el crimen: ¿Qué implica resolverlo?, ¿encontrar al criminal?, ¿aplicar la justicia?, ¿o simplemente exponer todo un intrincado juego de razonamientos lógicos encaminados a retar la habilidad cognitiva del *narrario* y del lector empírico?

⁸ Desde este momento se asume la existencia de un detective, aunque es hasta el siguiente apartado que se puntualizará el porqué de las condiciones que posibilitan la aserción.

Aunque las preguntas podrían parecer retóricas, en realidad en la última puede encontrarse el eslabón perdido del género, esto es, la *poeticidad*, cuyo logro depende de las marcas de *literariedad* y de factores extensionales de tipo antropológico o sociológico; a través de los cuales se puede explicar su casi sorprendente aceptación por las masas. Además, para el caso de estudio, la respuesta a la pregunta revela gran parte de la configuración de lo fantástico, pues sus elementos no sólo se dan dispersos sino que es necesario seguir sistemáticamente una serie de pasos para encontrarlos.

Así pues, la construcción del argumento policiaco es, según Narcejac (1994: 53), determinada por las siguientes fases:

1. El enunciado del problema
2. La presentación de los datos esenciales para descubrir la solución.
3. El desarrollo de la investigación y la presentación de la solución
4. La discusión de los indicios y la demostración.

No obstante, el movimiento del paradigma estructural permite detectar modificaciones que dan pie a que la enunciación de las fases pueda no llevar exactamente este orden, de igual forma, el contenido del argumento tiene la misma libertad, que lo hace ver ontológicamente como un ser voluble. Prueba de ello es la consideración de las veinte reglas de Van Dine (Ver Narcejac, 1994: 98-101), de las cuales se enuncian algunas a continuación⁹:

- El lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el problema.
- La verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa. Introducir en ella el amor sería, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual.
- En toda novela es necesario un policía, su tarea consiste en reunir los indicios que nos lleven al individuo que ha jugado la mala pasada en el primer capítulo.

⁹ Se evita la enumeración porque sólo se han tomado las reglas que serán punto de acercamiento al tema que me convoca.

Si el detective no llega a una conclusión satisfactoria mediante el análisis de los indicios no habrá resuelto el problema.

- En una novela policiaca digna de ese nombre no debe haber más que un verdadero detective.
- La manera en que se comete el crimen y los medios que han de llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudociencia y sus aparatos puramente imaginarios no tienen cabida en la novela policiaca.
- En la novela policiaca no debe haber largos pasajes descriptivos, como tampoco análisis sutiles o preocupaciones de atmósfera.

Un regla, por sí misma, es restrictiva, por tanto si los autores se apegaran fielmente a estas restricciones, en la actualidad muy pocas novelas podrían considerarse o denominarse novelas policiacas, pues el “deber ser” y el “deber hacer” no se configuran con tal rigor ni en la novela tratada, ni otras del mismo tenor. Sólo piénsese en *Dos crímenes* de Jorge Ibarguengoitia, en cuyo argumento los crímenes no aparecen en el primer capítulo sino casi al final de la novela, además de que si el primer crimen se da por un descuido del trasgresor, el segundo se da por una cuestión amorosa (celos). La imagen del perpetrador no es, entonces, la de un razonador exquisito, ni el detective tiene una placa de policía. Sin embargo, así es como se enriquece la literatura, a través de la construcción y modificación de componentes al interior de los *modelos de mundo* tanto verosímiles como inverosímiles.

Ahora bien, es importante destacar en la estructura del relato policial la posibilidad de distinguir, según apuntó Todorov (1966: 159), dos cuestiones: 1) la historia del crimen y 2) la historia de la investigación. Aunque ambas convergen en una misma temática: el crimen. La diferencia consiste en dar prioridad de manera unidimensional a la perspectiva del culpable, en la primera, por ejemplo. Mientras que la segunda, desde la perspectiva del mismo teórico, la única importancia radica en servir de puente “entre la historia del crimen y el lector” (1966: 161).

Evidentemente, esta concepción se ha visto ampliada por la producción de relatos cuyo interés está centrado más que en el crimen, en la historia de la investigación. El crimen es algo ya perpetrado, en cambio la investigación se desarrolla en una temporalidad

que permite el goce intelectual del lector empírico a través de la manifestación de la competencia del personaje (detective). Así, la importancia de la figura del detective y del medio en el que se desenvuelve es medular en este tipo de historia. Vibeke Grubbe (1998: 110), estudioso de la novela policial actual, acotó:

La bifurcación temática así iniciada entre un eje policíaco y otro existencial o vital cobra importancia a partir de los años 60 en que la novela policiaca empieza a emanciparse de su estatuto de literatura de consumo para ir ganando terreno como **estructura narrativa “culta”**. En los EE.UU. p.ej., Harry Kemelman escribe entre 1964 y 1978 su ciclo rabínico [...] Ahí el protagonista David Small reúne en uno sólo el papel del detective con el del rabino.

El multifacético rostro de la novela policiaca permite optar por alguno de los dos ejes o fusionar ambos, producto llamado por los expertos *novela policiaca procedural*.

El planteamiento de los rasgos de la novela policiaca, en general, resulta para el momento actual de la especie una cuestión difícil, hay quien se pregunta hasta qué punto seguirá la transformación de sus formantes más esenciales, sin que ello signifique la pérdida del género, sin embargo, la consideración de esta investigación se funda en la certeza de su evolución, porque en realidad en literatura todo es renovable, aún elementos que encuentran su origen en géneros como la tragedia griega siguen manifestando su presencia en novelas contemporáneas. De manera que no es descabellado -porque el texto, objeto de estudio, así lo permite- examinar en el siguiente apartado los elementos que posibilitan la siguiente estructura:

A tiene un plan el cual es descubierto por B

B llama a C para indicar que ha descubierto el plan de A

A priva de la vida a B

C busca desesperadamente a B

C encuentra a B muerto

C ¿resuelve el crimen?

¿Quién es A?

Donde:

A= criminal

B= Ismael → Víctima

C= Andrés → Amigo → Detective

Tales elementos revelan la trascendencia de dos construcciones: la del criminal, por ser, más que una afirmación, una interrogante y la del detective por su alto grado de participación en la historia, de manera que se cuenta no tanto la historia del crimen sino la del detective.

3.2 Las condiciones que permiten la instalación del factor policiaco en el discurso fantástico

A partir del esquema que contempla: la noción de crimen, el criminal, el móvil y el detective se hace posible plantear la construcción de una novela policiaca o con tendencia policiaca, cuyas fases de construcción se traducen en los siguientes términos:

- ✓ El enunciado del problema: desaparición de Ismael
- ✓ Presentación de datos para descubrir la solución: Indicios dejados en el parque del Caracol
- ✓ Desarrollo de la investigación: recorrido significativo de Andrés, sobre los mismos pasos de Ismael
- ✓ Discusión de indicios y demostración: no hay discusión de indicios ni demostración, sólo posibles causas y consecuencias evidentes: el crimen de Ismael

Esquema para el que es importante tener en cuenta que si existiera apego a las consideraciones de la novela de cuarto cerrado¹⁰, la cual se sostiene a través de una típica situación de crimen y de un criminal que se esfuma una y otra vez, se encontraría que *Tiempo lunar* está lejos de pertenecer a esa línea estructural, con posibilidad de acercamiento a la novela de acción y suspenso, sin embargo, a nivel de la enunciación la descripción es tan abundante que tiende a producir una condensación de tiempo lo cual la aleja de la “dureza de texto y personajes” propias de tal clasificación. No obstante, si se asume, como aquí se propone, que el género está en constante desarrollo, la respuesta a la pregunta planteada revela un definitivo: sí. Afirmación sustentada en el contenido novelado por las siguientes razones:

1. El antecedente de las desapariciones y hallazgos de ahogados.
2. El descubrimiento que Ismael realizó y que intenta compartir con Andrés desde la llamada telefónica.

¹⁰ El mismo caso de la novela enigma.

3. El descubrimiento del cadáver de Ismael con evidencia de haber perecido por ahogamiento.

En lo correspondiente al punto número 1, la historia da cuenta de un ambiente en el que la muerte como el óxido corroe todo aquello que toca, y que Andrés puede visualizar puntualmente en tres cadáveres: el hombre de las fotos de Ismael (el Merodeador), la mujer ahogada y el cuerpo de Ismael:

Entonces se acercó al bulto. **Era un cadáver.** Un chorro de luz fría bañó aquel rostro. Su mirada seca y sin expresión no era menos distante que la del perro. Era un hombre de edad indefinida, vestido con ropas gastadas, envuelto en una manta húmeda y sucia. **Sus ojos opacos no dejaban de mirarle.** Un sudor frío, una descarga eléctrica, sacudió entonces su cuerpo: **era el sujeto de las fotos de Ismael.** (Molina, 2005: 44, 45)

El sujeto (Andrés) es partícipe de un espacio, de un ambiente, y de una sociedad, en la que no resulta extraño encontrar un hombre muerto en la calle. Sin embargo, un fantasma no es lo mismo que un hombre que resucita, por ello la parte que configura el misterio pende, en gran medida, del personaje llamado “Merodeador”, quien aparece muerto en un espacio y vivo en otro. Su presencia es enfatizada a través de la peculiar estructura verbal, misma que implica la acentuación de una imagen; ésta involucra la vitalidad de la mirada en contraste con el cuerpo inerte. La mirada posee la capacidad de establecer una conexión con el sujeto que la percibe (Andrés), sin embargo, es importante notar que no es el personaje quien afirma el hecho, sino el narrador, lo que, lejos de una cuestión subjetiva producto del miedo o la impresión extrema, indica una observación fría de la escena. Por otro lado, el encuentro con la mujer proporciona evidencia contundente de hombres muertos por ahogamiento:

Encontraron una mujer muerta junto a la alcantarilla. **Andrés nunca había visto a un ahogado de los que tanto se hablaba.** Aquella mujer presentaba un aspecto terrible. Apestaba a charco de agua podrida, a cosa muerta. Un olor abominable flotaba en la atmósfera. Andrés sintió vértigo ante aquella **imagen.** El **rostro estaba completamente hinchado, ni siquiera se podían distinguir las facciones.** Permanecieron callados, sin saber qué hacer frente al cadáver. A su alrededor los muros derruidos se tornaron amenazantes a la vista de aquél cadáver. (Molina, 2008: 115)

La situación es prueba fehaciente de que las desapariciones y las muertes no son inventos de los periódicos sensacionalistas. Asimismo, la causa reiterativa de las muertes es indicativa de la imposición de cierto patrón que es descubierto. Entonces, a partir de la llamada telefónica de Ismael a Andrés (punto dos) se teje un esquema clásico de espionaje en el cual: alguien fragua un plan, alguien más lo descubre y, por tanto, merece ser perseguido y aniquilado. Quede claro que hasta el momento no se ha hecho ningún apunte de tipo moralizante, no hay ni buenos, ni malos, porque la ambigüedad en la que se mueven los personajes es tan grande que involucra las mismas consideraciones axiológicas.

Sin embargo, es indispensable notar que el esquema marca una cavidad por la cual lo fantástico se posiciona de manera excepcional, no sólo de forma evidente en la figura del “Merodeador”, también a través del discurso de Ismael y del narrador omnisciente, nótese en las citas siguientes, la primera ubicada al inicio y la segunda al final de la novela:

Andrés... soy Ismael... **estoy en el parque del Caracol...** creo que **he dado con algo...** si tan sólo pudieras ver lo que estoy mirando... la luna... la luna enorme... a punto de venirse abajo... los árboles se mueven... **comienza el eclipse...** (Molina, 2005: 11)

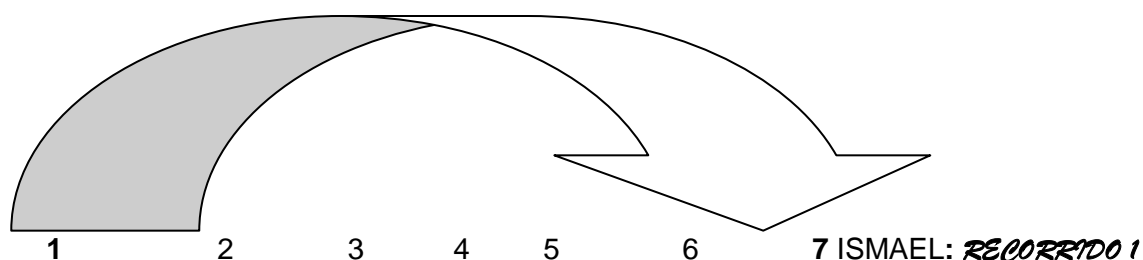
Tirado a la orilla del lago, a unos metros de ahí, vio un cuerpo. Se fue acercando nerviosamente. Estaba tenso. Al inclinarse reconoció el rostro de Ismael. **Aunque ya habían pasado varios días desde su desaparición su cuerpo estaba intacto, cubierto de lama y algas.** Creyó que estaba vivo. Trató de reanimarlo, pero fue inútil: **estaba muerto. La búsqueda había terminado.** Junto a él estaba su inseparable cámara Leica completamente destrozada. Buscó entre sus ropas, algún mensaje que indicara **cómo había llegado hasta aquel punto desde el parque del Caracol.** (Molina, 2005: 127)

En la primer cita, se indica la llamada telefónica de Ismael, quien le habla a Andrés desde el último punto marcado en la “Bitácora”: *Mare Humoris*, parque del Caracol, lo cual muestra que terminó su recorrido y consiguió lo buscado, de manera que su rol en la historia cambia de *sujeto* a *objeto*¹¹, al presentarse a Ismael no sólo como el ser que lo dota de información sino como el mismo objeto de su búsqueda. Sin embargo, en la

¹¹ Se puede hablar del desarrollo de dos categorías *objeto* y *destinador*, pues ofrece los indicios de la búsqueda para encontrarlo a él (*objeto*).

segunda cita, Andrés lo encuentra muerto, pero no en el lugar del que salió la llamada, sino en el primer lugar indicado en la “Bitácora”. Por lo cual el lector empírico se hace la misma pregunta que el narrador y el *lector implícito* ¿Cómo había llegado hasta aquel punto desde el parque del Caracol?

Este punto (1) al que podría llamarse escena de la desaparición, y en el cual Andrés encontró que “Ismael había dejado la chamarra ahí a pesar del frío; había dejado el revólver en la guantera a una hora en que lo mejor era andar armado, había dejado prendidas las luces del auto y las llaves en el mecanismo de encendido...” (Molina, 2005: 14) obliga a dilucidar no sólo dónde está Ismael sino qué fuerza promovió de tales acciones. A partir de ello, se pueden operar los siguientes ajustes al esquema diseñado en el Capítulo 2, respecto al recorrido significativo de los personajes:



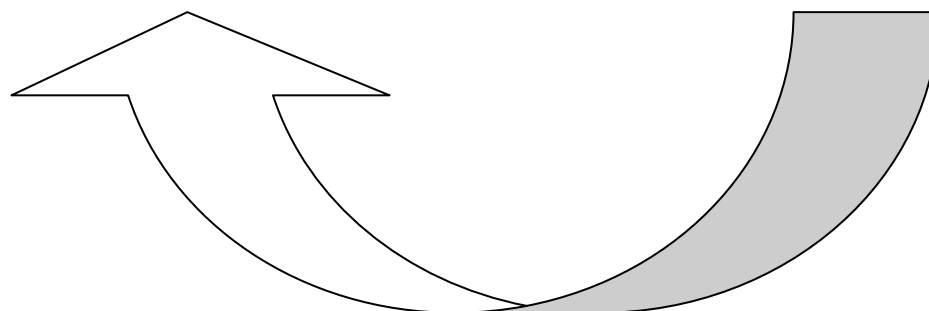
Mare serpentarium: terminal observatorio

Mare Humoris: parque del caracol

Mare serpentarium: terminal observatorio

Mare Humoris: parque del caracol

1 2 3 4 5 6 7 ANDRÉS: *RECORRIDO 2*



Las flechas, indicadoras del tiempo y el espacio en los que se implican ambos personajes, muestran la convergencia de los sujetos en el punto 1, de manera que la pregunta ¿cómo había llegado hasta aquel punto desde el parque del Caracol? postula una respuesta que perfora la lógica, para esbozar un nuevo cuestionamiento: ¿acaso Ismael acompañó, de manera velada y misteriosa, a Andrés? A nivel de la enunciación la respuesta es afirmativa, debido a que Andrés lleva consigo, todo el tiempo la “Bitácora”, no obstante a nivel de la historia no podría hablarse de una presencia tangible (en su mundo diegético), ni siquiera fantasmal, pues Ismael hubiera dejado de ser el *objeto* buscado.

Evidentemente, elementos de este tipo tejen una estructura de queso gruyer a través de la cual el factor policiaco se inserta en un terreno que podría ubicarse en el de la *novela juego*, etiqueta que se implementó para diferenciarla de la *novela problema*, bajo el argumento de que ésta se apoya en una “lógica científica” (Narcejac, 1986: 114); mientras que la primera **acude a la lógica de la enfermedad mental**, por tanto, “los indicios dejados por el asesino tendrán valor de huella psicológica. Serán a la vez rastros materiales y símbolos.” (1986: 114) Lo cual se observa a detalle en *Tiempo lunar*, sin embargo es necesario acotar que en ésta la posible enfermedad mental no es una manifestación del asesino, a quien resulta muy difícil ubicar, más bien es una manifestación tentativa de la víctima y del amigo, en su rol de detective.

Un argumento que podría sostener tal idea se funda en la posibilidad de que Ismael se encuentre en el mismo lugar al que llega Andrés, por ser, el primero, el alter ego de Andrés. Es en este punto en que lo fantástico, lo policiaco y el psicoanálisis se imbrican para crear una red de complejas relaciones entre los personajes y los acontecimientos. Muy a pesar de que Todorov consideró que lo fantástico encontraba su muerte con el psicoanálisis, en un momento en que éste se convirtió en la piedra filosofal del siglo XX.

La misma posibilidad de que la historia provea tanto una explicación racional como una explicación psicológica al acontecimiento de la muerte y ubicación final de Ismael nos ubica en la línea de la hipótesis desarrollada en esta investigación, es decir, lo policiaco existe, sin lugar a dudas pero está subordinado a lo fantástico porque cuando se intenta optar por alguna explicación la hesitación no sólo aparece sino que se divide en

pequeños islotes que evitan la elección y no es posible salir de la ambigüedad, por ello “lo fantástico es la neurosis de la inteligencia” (Narcejac, 1986: 141). Ahora bien, si ubicamos los motivos dinámicos (denominados aquí hechos) se pueden establecer los siguientes cuadros:

Hechos	Pruebas
La desaparición	El auto y todos los objetos personales importantes abandonados
La búsqueda	El recorrido significativo de Andrés
La muerte	Los cadáveres de la mujer desconocida y de Ismael, ambos con evidencia de ahogamiento
El encuentro con el bibliotecario	<i>Destinador</i> de indicios

Hechos / Posibilidades	Pruebas
La llamada de Ismael	La desaparición de la voz en la contestadora de Andrés.
El crimen de Ismael	Muerte por ahogamiento
La existencia del Merodeador	El encuentro de Andrés con él, en dos momentos: cuando está vivo y cuando está muerto
La existencia de Milena: el lunar	Visión de Andrés
Transgresión del tiempo y el espacio:	Visión de Andrés

el monolito que emerge y desaparece

Si todo lo acaecido desde la llamada telefónica hasta el encuentro con Ismael no es resultado de la posible mente alienada de Andrés el cuadro 1 tiene validez innegable, tanto hechos como pruebas son existentes en su mundo diegético; pero si se acepta que el alcohol, la fiebre y la falta de alimento han alterado la conciencia del sujeto (Andrés) se tienen hechos pertenecientes a la categoría de la posibilidad, es decir, son concreciones en un nivel metadieético que pertenece sólo a la psique del personaje. En la primera opción el misterio se formularía desde el corazón de la tierra, del universo mismo, en la segunda opción el misterio está en la mente; pero sin importar cuál opción se pueda o se deba tomar, el misterio existe y trasciende al hombre mismo.

Estos posibles movimientos semánticos enfatizan la idea de que la propia estructura de la novela policiaca se dirige, quizá sin darse cuenta, a lo opuesto de su naturaleza. Narcejac ofrece el ejemplo de la novela *La mala forma* de Chesterton para indicar que

en la novela policiaca hay algo que la predispone a transformarse en novela fantástica. Ese juego que los autores han querido hacer en compañía de sus lectores no los habría conducido ni tan rápida ni tan fácilmente a ciertos excesos, si no se hubieran visto arrastrados a cometerlos por la lógica misma de la novela policiaca (1986: 153).

Con ello se afirma la tendencia de una transformación, de una evolución del género que, por supuesto, no lo conmina a dejar de ser policiaco sino a ser más que policiaco.

El caso en cuestión revela, no una novela policiaca que se transforma en fantástica sino una novela fantástica cuya estructura se sostiene por elementos de configuración policiaca, tal como se ha revisado. Sin embargo, es importante notar que si se les observa con detenimiento, en ambos géneros ocurre el mismo proceso simbiótico, esto es: en ambos hay un misterio que se intenta resolver pero mientras que en uno (policiaco) la lógica y el análisis demuestran que no hay misterio, en el otro (fantástico) el misterio se mantiene como una capa de humo imposible de aprehender, debido a que precisamente esa es la peculiaridad, mostrar una serie de significantes que al

moverse en el terreno de la ambigüedad provocan inestabilidad en el significado. De ahí que se diga que lo fantástico no se entiende, *se siente*.

3.2.1 El personaje, actuante de lo policiaco en lo fantástico

De acuerdo con las condiciones que permiten la instalación del factor policiaco en el discurso de lo fantástico, la figura del personaje ocupa un lugar preponderante en la estructura de la novela, en virtud de que la serie de transformaciones que promueve y que se gestan en su ser sostienen el universo diegético en que se inscribe. Por tanto, los factores que permiten considerar a un personaje en calidad de “actuante de lo policiaco” se fundan, para el caso de la novela *Tiempo lunar*, en dos puntos: su hacer y su ser, bajo la consideración de que todo personaje es una unidad semántica y sintáctica que existe no sólo por la forma en que se le caracteriza sino por lo que significan sus acciones. Ello indica que Andrés, al interesarse en buscar a Ismael y posteriormente al ejecutar las indicaciones de la bitácora, hace de su hacer la esencia de su ser, lugar donde la búsqueda se convierte en una necesidad.

Los atributos ineludibles de un detective, que la tradición literaria marcó, son el ingenio, la capacidad analítica y la forma un tanto bizarra de conducir su vida. Auguste Dupin, el arquetipo detectivesco, se nos mostró como un ser monstruosamente inteligente de cuyos ejercicios analíticos se dice que lo colocaban en una especie de trance, el narrador de “Los crímenes de la calle morgue” enuncia:

En aquellos momentos su actitud era fría y abstraída; sus ojos miraban como sin ver, mientras su voz, habitualmente de un rico tenor, subía a un falsete que hubiera parecido petulante de no mediar lo deliberado y lo preciso de sus palabras. Al observarlo en esos casos, me ocurría muchas veces pensar en la antigua filosofía del *alma doble*, y me divertía con la idea de un doble Dupin: el creador y el analista” (Poe, 2008: 417).

En otras palabras, el detective logró consolidarse como un ser aislado y extravagante. Sin embargo, la serie literaria da cuenta de que si bien sigue siendo ingenioso y

analítico también se ha permitido transformaciones que trastocan ese aislamiento y extravagancia. De la misma forma, evocar a un detective no implica pensar necesariamente en un policía. Dupin no lo fue, de hecho se divirtió ridiculizando la figura del policía. Por lo tanto, es conveniente asumir que un detective no necesita una placa que lo identifique como tal, sino la capacidad de desarrollar un programa narrativo que involucre la detección del misterio y esclarecimiento del mismo. Con fundamento en ello, se pueden plantear los siguientes cuestionamientos: ¿quién es Andrés?, ¿es Andrés un detective?

El primer dato sobre Andrés es su rol de amigo (de Ismael) y su tendencia al alcohol:

Andrés se dejó caer en su sillón de cuero frente a una botella de whisky. El alcohol formaba parte de los días tortuosos. Conocía los recursos de la **depresión**, las trampas de la **soledad**. En las noches de **desasosiego**, se emborrachaba despacio para sentir algo real y tangible: las convulsiones de la embriaguez, el sabor obscuro del vómito (Molina, 2005: 59).

Las líneas ilustran la idea de un sujeto caracterizado por la “depresión”, la “soledad” y el “desasosiego”, es decir, se posibilita el encuentro con el hombre posmoderno por excelencia, tiene todo y al mismo tiempo habita la nada, la paradoja de la vida contemporánea. No obstante, el hecho de que esté sólo, “libre”, en palabras de Piglia, le da tiempo y espacio para dedicarse a la empresa de (intentar) atrapar fuegos fatuos: encontrar a Ismael.

Sin embargo, la modificación de su hacer, rumbo a la constitución del detective, se vuelve funcional gracias a las siguientes fases:

1. La aceptación de la búsqueda de Ismael
2. El otorgamiento de la investidura
3. El desarrollo de las pesquisas

A la elección de buscar a Ismael le sigue una cuestión que merece atención detallada: el sujeto es investido. Tal como el héroe de la novela de caballería que se equipa de un caballo, una armadura, una espada y un amor, Andrés recibe los elementos que le serán útiles en la empresa aceptada:

Abrió la guantera y comprobó que **su pistola**, una Beretta automática, todavía estaba donde la había dejado: era un reptil metálico y reluciente listo para el ataque. Estaba tenso. Llevaba consigo **una pequeña linterna y un mapa** de bolsillo. También llevaba un poco de **café** en un termo y **tabaco** suficiente para permanecer varias horas en las oscuras soledades” (Molina, 2005: 40).

La pistola, la linterna, el mapa, el café y el tabaco funcionan en tanto la armadura del sujeto. No obstante, los tres primeros objetos pertenecen a Ismael, es él (*destinador*) quien inviste a Andrés de las primeras marcas identificadoras de un detective, actividad que le permitirá constituirse como un sujeto competente para la empresa que ha aceptado, de manera que si Andrés se los ha apropiado es por lo que estos pueden llegar a significar. El valor de estas posesiones tiene un carácter temporal para el personaje, duran sólo el tiempo suficiente para que se cumpla con cada punto marcado en el mapa, aunque el sentimiento de no pertenencia llega a convertirse en un factor de cierto desequilibrio para Andrés, sobre todo, en lo que refiere a Milena. Valor (de lo pasional) que también perteneció a Ismael y que se convierte en el objeto de deseo de Andrés.

Por otro lado, si las acciones son las que permiten que Andrés sea visto a nivel pragmático como un detective, las acciones definen sus carencias, y lo apartan casi totalmente de lo figura arquetípica del detective para evidenciar sus defectos en el desarrollo de las pesquisas (fase tres):

De súbito se encontró con la expresión a un tiempo inadvertida y distante de Milena, que **lo había sorprendido mirándole las piernas**. ¿La policía no encontró nada en su departamento? –preguntó Andrés para desviar la atención- No. Ni siquiera me hicieron caso – respondió Milena-. Según dijeron no había crimen que perseguir, por lo que simplemente archivaron el expediente, **como lo han venido haciendo con las demás desapariciones**. (Molina, 2005: 30)

El mismo narrador apunta al desvío de la atención, por parte de Andrés, respecto al objeto buscado y patentiza el trabajo inexistente de la policía en lo relacionado con las desapariciones y crímenes. Más aún, nos enteramos por la voz de Milena que no existe una concepción de crimen en el caso de Ismael. Sin embargo, internarse en los

laberintos de la ciudad implica llevar a cabo un viaje iniciático, el cual el “Bibliotecario” asume como la posibilidad de un ritual:

Quizá su amigo decidió desafiar al azar, experimentar con lo posible, **inventar un itinerario que finalmente conduzca a su desaparición**. Quizá ese es el juego que proponen los mapas y las fotos. Su amigo fue en busca de una experiencia originaria: el aquí y ahora donde fueron tomadas esas fotografías. Pero ir hacia ese punto de experiencia pura e irrepetible, devorada por su propio acontecer, puede ser peligroso, ya que significa situarse en una zona donde literalmente todo es posible. (Molina, 2005: 67, 68)

Esta propuesta iniciática, además de enmarcar el espacio de la investigación como un espacio sagrado con el que Andrés siente especial afinidad, afirma una estructura que, vista bajo la óptica de la *novela problema*, enarbola la necesidad de tener presentes los siguientes puntos:

- Una psicosis no se demuestra sino que *se interpreta*¹²
- En la interpretación de un hecho psicológico siempre hay algo de conjetura
- Los sueños son un espacio de amplio espectro interpretativo

Estos elementos emanan de la posibilidad de optar por una explicación racional o una explicación psicológica (antes mencionadas) a los acontecimientos acaecidos. Postular que Andrés sea un sujeto alineado implica considerar la posibilidad de que su mente haya construido desde un ser virtual hasta un viaje que lo puso en contacto con seres enigmáticos. Por tanto, la indicación “Andrés despertó extrañado de encontrarse en su propia habitación” (Molina, 2005: 9) se convierte en la sentencia que permite leer la historia como la construcción mental del personaje, al evidenciar un gran vacío significativo que obliga a preguntar: ¿cuántas veces ha ocurrido ese sentimiento de extrañeza?, ¿dónde más ha despertado?

Los elementos conformadores del espacio que habita reafirman los hábitos de un hombre solitario: “Sobre la mesa reposaban- con la **quietud insondable** de las cosas inertes- una botella de whisky casi vacía y una cajetilla de cigarros que alguien había

¹² Narcejac aplica este criterio a la novela *La década prodigiosa* de Ellery Queen, para mostrar cómo el psicoanálisis cambia la idea tradicional de la premeditación.

dejado ahí. Encendió un cigarrillo y se empujó de un trago los restos de whisky. Una noche más de insomnio” (Molina, 2005: 10).

Entonces, si el perfil del sujeto implica a un hombre solitario, no asombra la recurrencia de imágenes oníricas, a través de las cuales el sujeto llena los vacíos de su existencia y proyecta en los mismos sus principales carencias, es decir, la imagen de “la mujer desnuda” en sus sueños expone una necesidad de tipo afectivo que después se desplaza hacia Milena y que posteriormente trasciende la simple necesidad afectiva. Para acotar el significado del sueño más relevante me permito citar *in extenso* las palabras del narrador:

Esa noche soñó que estaba en el departamento de Milena. Al mirar hacia el acuario vio los ajolotes que reposaban entre las piedras de colores, bajo la lámpara de luz fría. La habitación estaba casi a **oscuras** y sólo se filtraba por la ventana la luz anaranjada de lo que podía ser un crepúsculo o un amanecer. **Andrés se quedó mirando los ajolotes unos instantes, no a través del vidrio, sino desde arriba, a través del agua.** Desde esa perspectiva se veían igualmente alucinantes, confundidos con las piedras, inmersos en la continuidad de las cosas inertes, haciendo de lo vivo y lo muerto apenas una diferencia de matiz. Podía ver sus patas que acaban en manos diminutas de cinco dedos, y los penachos de las branquias moviéndose levemente bajo el agua, única señal de que están vivos.

Andrés sabía, con la certeza sin causa de los sueños, que Milena tenía que aparecer de un momento a otro. Escuchó ruidos en el fondo del departamento. Al principio eran casi imperceptibles, como de muebles arrastrándose sobre la alfombra. Al cabo de un rato, escuchó claramente el ruido de un portazo seguido de un estruendo de cristales rotos. Luego vinieron unos segundos de tensa calma, hasta que se oyó un ruido de tacones que se acercaban mordiendo los pedazos de vidrio. Milena apareció. Estaba vestida con la misma falda de cuero con que la había conocido y unas medias negras. Parecía tener prisa.

-¿Vas a quedarte todo el día ahí parado? – Oyó que le decía Milena en un tono seco y cortante, pero sin mover los labios. Luego Milena se dirigió a la puerta. Al abrirla entró la **luz** del exterior y su sombra se proyectó sobre la pared contraria. **Sólo entonces Andrés se percató de que su cabello era ondulado y de que en la pared parecía una medusa.** En el umbral de la puerta, Milena se dio media vuelta, se levantó la falda para mostrar el lunar que se alcanzaba a ver bajo las medias y al tiempo que lo señalaba con una uña roja, le dijo: -Mira- el tono de su voz era imperativo. Milena permaneció dando la espalda a Andrés. Ligeramente **inclinada, levantándose la falda hasta las caderas con una mano señalando el lunar.** Tenía puesto un ligero negro que demarcaba las nalgas estrechas y redondas. Andrés las miraba inmóvil sin comprender. Luego Milena cerró la puerta tras de sí y sus pasos se perdieron en la

escalera. Andrés se **lanzó hacia la puerta, pero fue inútil: estaba cerrada con llave**. Se quedó forcejeando con el picaporte, hasta que despertó sin recordar las imágenes del sueño. (Molina, 2005: 105, 106)

El sueño se presenta como una pintura del subconsciente del personaje (Andrés), quien da cuenta de una serie de relaciones multidimensionales en las que la visión y la voz del narrador omnisciente dominan la escena, lo que permite conocer no el relato subjetivo del personaje, sino el retrato de sus deseos y miedos más profundos materializados en imágenes. Por tanto, el hecho de que la voz del locutor pertenezca al narrador omnisciente llama fundamentalmente la atención porque parece dictarse al lector implícito, en virtud de que el narrador apunta que el sujeto soñante no recuerda nada al despertar; sin embargo, si se enuncia es por su potencial significativo, en tanto construcción manifiesta un *nudo* importante: la doble acción mostrar-ocultar de Milena, que subyace a los siguientes elementos:

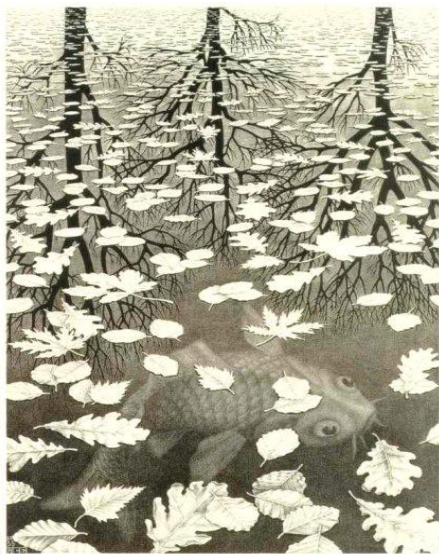
1. La presencia del sujeto en un espacio que no le pertenece y que, sin embargo, no asume como una invasión.
2. La visión de los ajolotes al fondo de la pecera, la puntualización de la perspectiva del sujeto observador sobre el objeto observado.
3. La aparición de Milena.
4. El deseo de alcanzar a Milena y la imposibilidad de hacerlo.

El orden de los elementos conforma un cuadro de descripción centrípeta en la que los opuestos se dan de manera sutilmente organizada, la oscuridad de la habitación debido a una temporalidad difusa (“crepúsculo” o “amanecer”) se contrapone a la luz del exterior que ilumina el lugar al entrar Milena, no obstante esa mezcla de luz y oscuridad da pie a que la sombra de la mujer manifieste la imagen de una medusa. Esta es la segunda vez que ve proyectada la misma imagen, la primera (antes abordada) se da en una calle cuando intenta llegar a uno de los lugares de la bitácora, de tal forma que la mujer parece revelar su carácter destructivo. No obstante, su poder de seducción radica en gran medida en el signo que esconde su piel: el lunar. A la provocación de su ser sigue la imposibilidad de alcanzarla, lo que se verifica a través de la puerta cerrada con

llave, finalmente él se queda sólo en un espacio que no le pertenece y del que no puede escapar, ni obtener el objeto deseado.

El descubrimiento de su naturaleza incompetente en la realización de los deseos más íntimos implica un factor de gran relevancia para su construcción como detective, de manera que no resulta extraño que el miedo sea una de sus características más evidentes, sin embargo ello se debe a que en tanto creación poética, la esencia del detective -según lo ha marcado la tradición- no está en su naturaleza, no es un puro razonador o un ingenioso y analítico, es un hombre absolutamente común, cuyo mayor mérito estriba en la aceptación de un rol de difícil ejecución, mismo que lo hace el sujeto perfecto para configurar un texto fantástico.

Por otro lado, el énfasis en la perspectiva del sujeto observador sobre el objeto observado impone una constante en todo el relato: los múltiples niveles o dimensiones que habitamos, es decir, el mismo texto parece lanzarnos a la cara la sentencia de ser un mundo que contiene una variedad de mundos que aparecen según el lugar en el que se posicione el perceptor. En el sueño, el sujeto no observa a los ajolotes a través del vidrio, sino desde arriba, a través del agua, lo que modifica gradualmente la imagen obtenida. Del mismo modo, en el capítulo titulado “El lunar”, los personajes – Andrés y Milena – al observar una reproducción del grabado *Tres mundos*¹³ de Escher, destacan lo siguiente:



¹³Escher: *Tres mundos*

Lo simple es lo más fácil de concebir. Piensa en la simplicidad de un reflejo en un estanque. Nada más alejado de un motivo profundo. Un reflejo, unas hojas secas, una salamandra bajo el agua: tres elementos bastan para hablarnos de los múltiples niveles que habitamos y de la dificultad para acceder a ellos a un tiempo. (Molina, 2005: 33)

Entonces, tanto el sueño como la reproducción funcionan como instrucción de lectura que impone la necesidad de escudriñar la estructura hojaldrada del texto, además, estos reforzadores semánticos aseguran el valor de verdad de las proposiciones que se ciernen sobre la infracción propuesta, es decir, el que el mundo fantástico no sólo existe sino que tiene la capacidad de absorber al mundo que lo recibe. En este contexto, la imagen, en tanto gráfico, aparece como uno de los *artifícios* más importantes, pues involucra para su descodificación a los personajes, al *narratario* y al *lector empírico*. Inevitablemente, el gráfico de Escher convoca la competencia de un lector que reconozca en el texto la posibilidad de que el mundo diegético se ve reflejado en el espejo de las figuras imposibles y fondos reticulados con diversidad de patrones que muestran una multiplicidad de espacios vistos a través de un solo plano. Los mundos posibles de Escher, al pasar por el proceso de lexicalización, como todo intertexto, son parte de la entronización del mundo posible.

Asimismo, en el plano de la historia, el contenido de las imágenes fotográficas revela la causa inicial de la desaparición de Ismael, pues son, en un primer momento, el motor de su búsqueda: “Hace unas semanas dio con una serie de fotografías muy viejas. [...] Quería investigar a fondo el asunto. Dijo algo de hacer un experimento: reproducir cómo habían sido tomados los originales, por lo que se dedicó a identificar los lugares. La tarea no era fácil: ya no es la misma ciudad, hasta los nombres de las calles han cambiado.” (Molina, 2005: 36,37) El desarrollo de la vida urbana que se cuenta a través de las fotografías teje un relato fragmentado que se ubica como cimiento de la historia, la reconstrucción de este relato es lo que motiva las acciones y la pérdida de la vida de Ismael. De este modo no sólo se verifica la trascendencia de la imagen en la estructura del texto sino que se encuentra un argumento sólido para ubicarla en la categoría de los temas del yo, según se acotó en el Capítulo 2.

3.2.2 El personaje a través de la sintaxis de lo policiaco

La lógica del argumento policiaco implica que el personaje tiene que descifrar, comprender y aprehender las circunstancias a las que se suscribe, revelando con ello una sintaxis propia del género. En el caso de *Tiempo Lunar* la utilización de verbos en pretérito y copretérito tejen los cuadros de búsqueda detectivesca del personaje, por lo tanto, el tiempo discurre con rapidez o lentitud según la inserción de descripciones que se intercalen, puntualizando a detalle el hacer del detective:

Andrés vio al sujeto internarse en la multitud y la lluvia. Caminaba de una manera tan extraña que resultaba fácilmente distinguible entre las cabezas y sombrillas que deambulaban por la avenida. **Helicópteros de vigilancia** iluminaban las calles con reflectores de luz fría. Altavoces apostados sobre los semáforos balbuceaban mensajes indescifrables, la multitud se movía despacio (Molina 2005: 80)

El ambiente descrito permite destacar, en tanto *espacio temático*, las marcas de identidad de los personajes, la multitud, en el marco de la cotidianidad, caminando bajo la espesa lluvia delata el contraste con el sujeto (“Merodeador”), quien por su “extraña” forma de andar se distingue de los demás. Además, el detalle de los helicópteros de vigilancia consolida la idea de una ciudad sitiada en la cual el personaje, en su rol de detective, se tiene que internar.

En una relación de causa-efecto, los helicópteros se ubican como efecto de lo que está pasando, es decir, si están patrullando la ciudad es porque están cuidando que la gente no se acerque a determinadas zonas, sin embargo surgen distintas interrogantes: ¿cuidan a la gente o a la zona, o quizá algo que va más allá de ambas? algunas preguntas están planteadas desde la voz de los personajes: “¿Quién sabe qué cuidan los helicópteros aquí?- dijo el guía como si hubiera leído los pensamientos de Andrés- ¿Quién habría de robar en estos lugares? Son verdaderamente atemorizantes. Siempre he sospechado que vigilan todo esto por motivos que no quieren mencionar.” (Molina, 2005: 117) Evidentemente, los motivos o la causa del patrullaje está en la zona, lo que implica que alguien más, además de los pocos elegidos, ha notado la existencia de ese otro mundo que emerge en la oscuridad de los lugares más deteriorados de la ciudad,

lo cual anularía por completo la posibilidad de que Andrés o Ismael sean alienados constructores de la historia a razón de su alienación.

De la misma manera, el capítulo titulado “Subsuelo” es una muestra amplia y clara del desvelamiento de lo policiaco por medio de la enunciación:

Caminaba despacio en la penumbra eléctrica. Dudaba al avanzar. Según el mapa debía estar cerca. ... Durante algún tiempo vagó sin dirección. Lo asaltaba la sensación de que alguien lo venía siguiendo. Los dígitos de su reloj marcaban casi las diez de la noche: la hora en que según la bitácora, debía estar en el lugar. A su alrededor la monotonía de las calles solitarias lo inquietaba. El eco de sus pasos en el asfalto húmedo daba al ambiente un aura de presagio. (Molina, 2005: 81)

El espacio narrativo permite observar cómo el hacer del personaje y el entorno crean el efecto del misterio y el miedo, acotados líneas atrás, efectos experimentados simultáneamente por el personaje y por el lector, como un eco vivo de lo acontecido. Asimismo, es necesario abundar en el hecho de que los seres se ven contaminados por la misma hostilidad del espacio que habitan. Por ello, la pistola es el indicio más representativo de la simbiosis de la violencia expuesta en el mundo diegético, donde se argumenta: “¿Qué cosa se puede hacer en esta ciudad –respondió Andrés-, en estos tiempos cuando andar por la calle puede ser un crimen? Todo el mundo anda armado: la policía, los políticos, la gente... [...] Uso pistola porque quiero seguir vivo” (Molina, 2005: 117). Como consecuencia, los personajes se mueven en el extremo de matar o morir.

Lo anterior posibilita afirmar que la búsqueda, la persecución y los encuentros aparentemente fortuitos tienen en su enunciación la marca indeleble del misterio que en todo texto policiaco se encuentra en mayor o menor medida, sin embargo, una de las peculiaridades que subyace al objeto de estudio, es que la enunciación perfila el miedo como elemento proveniente del misterio. El personaje sufre el miedo no ante la muerte, sino ante lo desconocido, ante lo que se pueda encontrar agazapado en la oscuridad sin necesidad de tener una forma precisa. Este miedo se intensifica hasta convertirse en un elemento de configuración del texto, logrado a través de la sintaxis de lo policiaco.

Por tanto, se acude a una doble experiencia hermenéutica, en la realidad intratextual el amigo (Andrés) requiere un desarrollo de sus habilidades tanto cognitivas como sensoriales para hacer el mismo recorrido significativo que Ismael. En la realidad extratextual se apela a que el lector descodifique de igual manera los indicios marcados. No obstante, una conjetura o la serie de conjeturas a la que es factible llegar puede establecer un campo minado que fácilmente obligue a abandonar el camino de la razón y la lógica tradicional. Precisamente por ello, la huella de la *novela juego* se puede establecer y desarrollar en un texto fantástico. Es así como la frontera del género se transgrede al punto de abandonar lo policiaco para ser en esencia fantástico. Narcejac (1986: 122) acotó:

¡La novela fantástica es inevitablemente la tentación de todo autor policiaco! Pues en cuanto se quiere extraviar al lector, dentro de un género que se apoya por entero en la explicación, se es proclive a enredar la explicación, a hacerla inextricable y a introducir en el relato algo que la rebase. Por querer explicarlo todo, se llega a lo irracional. Lo fantástico aparece no sólo cuando el hecho no se puede explicar plenamente, sino también cuando se trata de justificarlo a cualquier precio.

Debido a ello, la construcción del personaje, así como sus relaciones con el tiempo y el espacio, revelan un texto fantástico con incidencia de elementos propios de la estructura policiaca. En el fondo, la construcción policiaca y la fantástica son hermanas que mantienen relaciones permanentes, aunque no se las exhiba, así pues, lo primordial en la novela objeto de estudio es que sin estas incidencias de lo policiaco no habría construcción fantástica, en vista de que lo policiaco evidencia lo fantástico.

Asimismo, la evolución del paradigma policiaco bien puede cuestionar los rasgos caracterológicos del criminal, y ser, él mismo, un ingenioso artificio del autor. Pensar en un criminal o más específicamente en un asesino, implica dejar a un lado la consideración cerrada de asumir la figura de un ser humano para esperar cualquier manifestación viva que pueda ejecutar actos violentos o destructivos. Piénsese, por ejemplo, en “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, en cuyo argumento sólo el ingenioso y analítico Aguste Dupin puede concebir la idea de que el perpetrador de los crímenes sea un orangután leonado y no un extranjero con fuerzas sobrehumanas. Por

tanto, no sería difícil concebir la ciudad como el ser que ejecuta, diosa a quien se le ofrendan los hombres a través de Milena.

3.3 El crimen, motivo dinámico en la construcción fantástica

El crimen es, según el diccionario de la Real Academia Española, “la acción voluntaria de matar o herir gravemente alguien” y, en tanto elemento estructural de la novela, es el motivo más importante de un argumento policiaco, por lo tanto es, para el objeto de estudio, el aspecto que mayor complejidad proyecta en su tejido, pues en el campo interno de referencia afecta prácticamente a todas las estructuras contenidas. Así, conviene tener en cuenta que la explicación, en los textos policiacos clásicos, está determinada por la lógica matemática del crimen, donde $[a + b = c]$, este producto $[c]$ otorga la certeza de saber quién es el criminal, mientras que en el texto en cuestión $[a + b = n, x y z]$ por tanto, los productos no son respuestas concretas, son posibilidades, a diferencia del primer caso. Estas posibilidades o hipótesis responden a una pregunta fundamental: ¿quién perpetró el crimen? en cuya respuesta no sólo aparecerá una identidad sino la causa misma del acto. Ello, en *Tiempo Lunar*, puede ser dilucidado a través de tres marcas de identidad discursiva:

- 1) Los nombres de lugares de la luna
- 2) La mujer: Milena
- 3) El tiempo y el espacio
 - La Ciudad

La hipótesis sobre los nombres de lugares en la luna es enunciada por el Bibliotecario, quien afirma que las designaciones en la bitácora de Andrés responden al hecho de que la ciudad de México se erigió sobre un modelo cosmogónico, el mismo nombre México equivale a nombrar “El lugar en el ombligo de la luna” (Cfr. Molina, 2005: 68). El argumento, con fundamento en mitos antiguos, propone, desde la voz del bibliotecario, que las desapariciones son parte de una serie con tendencia a desaparecer. Los ahogados, así como demás cosas inexplicables, responden al patrón de los ciclos lunares, de ahí que Ismael haya desaparecido en un eclipse. La innegable lógica del *intertexto* apunta a una acumulación semántica que apela a conocimientos involucrados en la competencia del *narratario* (Andrés) a quien el narrador y el personaje (Ismael) lo

suponen sabedor de que la luna y el agua son más que elementos de la naturaleza para las grandes culturas mesoamericanas.

El mito, en tanto “espacio imaginario de necesidad antropológica, vinculado a dominios universales de la representación de mundo” (García, 1994: 401), aparece en el texto para pautar en la conciencia del personaje (Andrés) la necesidad de volver a la concepción de mundo correspondiente a su cultura. Ello permite que las primeras dos marcas de identidad enunciadas líneas arriba interactúen. La relación de este personaje con la luna es innegable y al pertenecer a la modalidad genérica de lo simbólico imaginario, antes expuesta, posibilita la necesidad de manifestar su capacidad constructiva y destructiva. Milena evoca a Ix Chel, la diosa de la luna en la mitología maya, dadora, protectora, pero también provocadora de la destrucción a través de tormentas e inundaciones.

La presencia de Milena proyecta el matiz erótico que subraya su condición de mujer, de Diosa y de sacerdotisa en busca de sacrificios a favor de lo trascendente. El nivel de significación de Milena permite equipararla a Ix Chel, ser mitológico, o a Geneviève, personaje fantástico, sacerdotisa que después de seducir en sueños a sus víctimas ofrendaba los ojos (la vista) de estos a un dios celta. Si fuera posible ilustrar el acontecer del personaje (Andrés) con el discurso de otro personaje, perteneciente a un cuento de corte, también fantástico, sería precisamente con “El ídolo” de Adolfo Bioy Casares, el cual expone la angustia que se apodera de los personajes (el anticuario y Garmendia) y que en *Tiempo Lunar* se escucha con un eco no lejano: “Es absurdo – exclamó-. Esta mujer me destruye. Sueño todas las noches con ella. Tengo sueños románticos y tontos, que al otro día me repugnan. En cuanto me duermo empiezo a amarla con una pasión casta y denodada.” (1999: 50)

Borges indicó: “los temas de la literatura fantástica no son ilimitados; son unos pocos” (2007: 41), dicha afirmación permite observar en el texto en cuestión las similitudes que lo unen a otras construcciones, y que manifiestan el paso de la individualidad literaria a la universalidad estética. Milena, al igual que Geneviève de Bioy Casares o Aurelia de Nerval enuncian la obsesión como motivo dentro de la configuración de los personajes y, por tanto, del mundo posible fantástico. Las acciones, que al ser alimentadas por el

interés desmedido hacia ellas, encuentran una manera de reafirmar su existencia a través del mundo onírico. La complejidad de Milena se teje desde su caracterización física, en la que el lunar rojizo ubicado en uno de sus muslos se presenta como un signo que connota la luna y cuya función es la misma del canto de las sirenas: perder a todo aquel que lo escucha. La cantidad de semas nucleares que se pueden adherir a su nombre es tan grande que logra constituir por sí misma la isotopía semiológica del texto, la cual hace que el lexema Milena indique: vida, muerte, perdición, turbación.

Ismael, en su calidad de narrador representado, lo sabía, razón por la cual su última nota, al reverso de un positivo de Milena desnuda, implica un deseo y una acusación directa:

Tengo que borrar las huellas que me condujeron en **horas inciertas**, a **lugares** que nadie debió pisar [...] Desafortunado el que encuentre la forma de entrar a esas zonas. Vi los restos de los que llegaron hasta ahí, vi sus vehículos oxidarse bajo las constelaciones irreales, **conocí a la mujer que inició todo esto. Sé que no volveré a verla jamás.** (Molina, 2005: 128)

El imperativo categórico del sujeto manifiesta una fuerte contradicción: Ismael propone borrar las huellas, pero deja por escrito un resumen del itinerario y una imagen de la culpable, en rigor, los mismos objetos que permitieron a Andrés rastrear sus pasos; además de la llamada telefónica. Tal como se realzó en la cita, existen tres constantes: “horas inciertas”, “lugares” y “la mujer”: Milena, de quien se tiene una certeza: es un ser evanescente e intertextual en cuya cita se reconoce la leyenda medieval de Melusina (Cfr. <http://es.wikipedia.org/wiki/Melusina>), un hada condenada por su madre a convertirse en serpiente de la cintura hacia abajo. La historia explica que la condena que sólo implicaba los sábados se extendió a cada día de su vida a partir del momento en que su esposo descubrió su secreto. De manera similar, el lunar en Milena, además de un signo de identidad, es una condena que aparece y desaparece por periodos, los mismos en los que se aparta de Andrés.

Ahora bien, el tiempo y el espacio, en su calidad de hipótesis, poseen importancia significativa, pues no sólo son proveedores y reforzadores de lo fantástico –como se estudió en el capítulo anterior- sino que manifiestan por sí mismos respuestas a los

crímenes y desapariciones. El apartado de la novela titulado *Los apócrifos* se ofrece como hipótesis o explicación a los sucesos acaecidos. El planteamiento propone un cuestionamiento a la naturaleza de lo real suponiendo una fragilidad del espacio-tiempo que permita el desarrollo de “fenómenos que ponen en entredicho las leyes de la realidad” (Molina, 2005: 107). Estos eventos, con los cuales han entrado en contacto los dos personajes (Ismael y Andrés), manifiestan una existencia paralela que podrían encontrar sus razones en al menos cuatro hipótesis concernientes a los huecos de la realidad, a saber (Cfr. Molina, 2005: 107-110):

- 1) Los huecos son ramificaciones incontroladas de la realidad que se conocen hasta que se está en contacto con ellas, “un hombre puede atravesar el umbral en una calle y perderse en un mundo [...] del que jamás podrá regresar.”
- 2) El hueco requiere absorber objetos y seres para que pueda cicatrizar la apertura.
- 3) La existencia del hueco sólo puede ser deducida por los objetos que la rodean.
- 4) Los huecos se sitúan al margen de las leyes naturales sin contradecirlas. La realidad se voltea en pequeñas zonas.

El contenido de cada hipótesis brinda la oportunidad de postular una propuesta teórica sobre lo fantástico y sus relaciones con el tiempo y el espacio, queda claro que los planteamientos más sólidos (Todorov, Bessière, Barrenechea, Campra) los contemplan, pero ciertamente no hay alguno en que sean asumidos como determinantes de la construcción fantástica. Aunque no es objeto de esta investigación abundar sobre el tema, cada teoría permitiría explicar la construcción fantástica a través de las peculiaridades del tiempo y el espacio.

En el caso expuesto en la novela, existe una fluctuación entre la teoría 3 y 4, se sabe que existe un “hueco” o zona de extrañamiento por lo que acontece en ella, la refinería es el mejor ejemplo, se necesita de un guía que muestre el lugar y el tiempo exactos en los que emerge el monolito, lo que hace que al “voltearse la realidad” sólo en esa zona no contradiga las leyes de la realidad. Sin embargo, el hecho de que sean varias zonas en las que ocurren eventos de este tipo indica que existe un patrón bajo el cual late un objetivo específico: hacer ver el espacio en tanto propuesta de modelo universal de restauración del mundo.

Esta idea está ligada al complemento de la hipótesis 3: la ciudad. Los pobladores de la ficcionalizada Ciudad de México, al acostumbrarse a todas las manifestaciones hostiles del ambiente, postulan en éste una realidad en apariencia normal, omitiendo deliberadamente la “anormalidad” que se gesta en las zonas más deterioradas, entre ellas los corredores industriales, debido a que la naturaleza del ser humano genera *barreras de contención* que le permiten sobrevivir a lo ininteligible del universo o asumir lo incomprensible codificándolo como verdad, es decir, bajo la construcción de lo sobrenatural. En este contexto, la función del personaje en su rol de detective consolida su hacer en la construcción de una “explicación” que revela en la cotidianidad la máscara de un orden que los supera, la máscara de lo numinoso.

Es importante decir, que con la llamada modernidad, la ciudad se ha posicionado como un objeto artístico, como la materia prima a través de la cual “queda definida la propia esencia artística moderna” (Barrantes, 2006: 247). La ciudad, igual que otro ser vivo, evoluciona de tal manera que, similar a un texto literario, se proyecta como una pasta hojaldrada que exige una interpretación que dé cuenta de los procesos que la han hecho ser lo que es. Barthes en *The city and the sign; an Introduction to Urban Semiotics* propone analizarla descomponiéndola en unidades y distribuyendo esas unidades en clases formales que permitan encontrar reglas de combinación y transformación, procedimiento semiótico que aplicado a la novela en cuestión nos llevaría a plantear la ciudad como espacio de regeneración.

Los siguientes cuadros comparativos ayudarán a unir las hipótesis presentadas:

Modelo cosmogónico	Nombre de la ciudad: “el ombligo de la luna”	Nombres de los lugares indicados en la bitácora
--------------------	--	---

Milena	Ix Chel	Deidad
	Genevieve	Sacerdotisa

(Lunar)	Melusina	Hada / deidad celta
---------	----------	---------------------

Disolución del espacio-tiempo	Suponer la existencia de un hueco por los objetos que lo rodean
	Existencia de huecos al margen de la realidad, presencia sólo en pequeñas zonas

Ciudad	Calles	Muros que funcionan como entrada y salida a otro mundo posible
		El lago inmenso
	Refinería: el monolito emergente	
	Subsuelo: la galaxia en expansión	

El nombre de la ciudad, así como el hecho de que se haya erigido sobre un modelo cosmogónico está relacionado con el nombre “Milena” quien parece representar la funcionalidad de la luna en la tierra, sobre todo en la manipulación del agua, la cual empieza a cubrir todos los espacios. Milena se mueve en una dualidad que implica al mismo tiempo su condición de mujer y de diosa, aspecto que se revela en el acto sexual con Andrés: “Milena gemía gozosa: la otra Milena, la otra que era ella y que habitaba su cuerpo, cobraba voz. Sus gemidos eran de otro ser, de otra entidad: eran de una tonalidad distinta, profunda y cavernosa que emergía de sus labios entreabiertos” (Molina, 2005: 102). Así, el poder que manifiesta se asocia a la disolución del tiempo y el espacio, lo cual se verifica en el símbolo (la espiral) que al marcarse en los muros de determinadas calles tiende a convertirlos en portales de entrada y salida.

La calle, en tanto signo evidente de la urbe, se posiciona en el texto más que como elemento decorativo, como elemento de profunda significación. La calle sostiene un discurso en el que se puede leer la historia de la ciudad, de su gente y de sus

transformaciones; y es en el discurrir de Ismael donde la calle se enuncia como un ser vivo:

Nombrar las calles, darles sentido, inventarlas para perderse en ellas [...] nombrar las calles para mantenerlas con vida unos instantes. (27)

Confundiéndote con la oscuridad, vagas una y otra vez sin ser visto por los estrechos callejones, entre las construcciones irreales, perdido **en esas calles clandestinas**, en los pliegues de la ciudad. (41)

De pronto **te descubres vagando por calles sin nombre**, entre botes volcados de basura y charcos ciegos [...] miras las paredes tatuadas de signos y restos fosilizados de carteles extrañamente arcaicos, borrosos y anacrónicos, como los murmullos de los muertos. (Molina, 2005: 89)

En estas líneas, el enunciador enfatiza una presencia ausente: las calles existen, pero la misma cotidianidad ha coartado su importancia, la hostilidad que se propaga en el país las ha privado de nombre, de identidad, hasta convertirlas en fósiles irreconocibles. A través de este espectro interpretativo de la calle se puede discernir tres espacios prototípicos contenidos en la ciudad: el espacio ancestral, el espacio industrial y el espacio posmoderno.

El espacio ancestral involucra las raíces culturales de la ciudad, e implica la idea de que el legendario lago, alrededor del cual se edificó la primera civilización proveniente de Aztlán, era un espejo del cosmos. A esta raíz cultural le siguen las construcciones del Barroco, superpuestas a la arquitectura de las primeras culturas. Llama la atención que el personaje (Andrés) se siente atraído por este espacio: “Le gustaba ir al centro y ver lo que quedaba de aquellas calles de tezontle envejecido: sus estatuas ancestrales como cadáveres sorprendidos por una erupción volcánica, sus balcones de celosía, sus troneras y gárgolas barrocas, todo sumergido entre neblina y humo.” (Molina, 2005: 61)

Por otro lado, el espacio industrial abarca las zonas más deterioradas de la ciudad, aquellas, que por causa de explosiones la devastaron, dejando a su paso un escenario de basura, escombros, asfalto agrietado, olor a aceite y podredumbre (Cfr. Molina, 2005: 113). Este espacio industrial proyecta en el espacio posmoderno una enajenación total, que muestra una multitud de personas carentes de identidad y de preocupación

por lo que ocurre a su alrededor. Beatriz Barrantes, en su artículo “Hermenéutica de la ciudad en la producción cultural de vanguardia”, acota precisamente que ante los problemas derivados del mundo tecnológico “la coherencia de la ciudad se rompe y aparece una ciudad fragmentaria que da como resultado seres humanos también cercenados” (2006: 250) cuyos sentimientos se fundan en la ansiedad y la anonimidad.

Así pues, con fundamento en las hipótesis desarrolladas, es posible plantear que la ciudad, igual que los personajes (Ismael o Andrés), se mueve en un esquema de acción que implica matar o morir, por tanto necesita protegerse con un tipo de arma que posibilite su supervivencia. En este tenor, el contexto novelado muestra dos tipos de acciones para lograr la supervivencia:

1. Los hombres se protegen de los hombres
2. La ciudad se protege de los hombres

El punto número uno implica la acción más común dentro de la historia, los hombres intentan asegurar su vida a través de la portación de una pistola, mientras que el punto dos afirma la ciudad como un ser vivo que a través de la luna, del agua y de Milena se defiende de los destrozos del ser humano. La ciudad, entonces, se cierne como un cúmulo de energía y poder que antes que perecer desarrolla un proceso de purificación fundado en el exterminio de los hombres. Este proceso de purificación empieza precisamente en las zonas más deterioradas, por ello es en la refinería abandonada donde emerge el monolito, el cono piramidal de piedra roja. De igual forma se entiende que sea en el subsuelo donde Andrés puede observar la galaxia en expansión (Cfr. Molina, 2005: 127), justo en el lugar donde los tubos del drenaje se articulan como las venas de un cuerpo en proceso de sanación:

El agua se filtraba despacio y se extendía pesadamente. Sentía bajo sus pies **una palpitación**, como si algo latiera bajo el piso y la vibración de sus latidos provocara aquel flujo de líquido, **como si la ciudad hubiera cobrado vida**, o al menos aquella parte de la ciudad, como un corazón de piedra bajo las constelaciones desconocidas. El agua subía lenta, inexorable. (Molina, 2005: 128)

Desde los primeros capítulos de la novela la idea de la muerte aparece, el narrador deja al descubierto escenas de jardines secos o cubiertos de basura, lugares a los que no se puede acceder por la contaminación de la atmósfera. Como telón de fondo, las noticias en la televisión informan de un sol moribundo, enfermo, que propicia hambre y más muerte, todo provocado por el cierre de un ciclo auspiciado por la mano humana. Se puede entender, entonces, que bajo este panorama la criminalidad aparezca innata a la naturaleza humana y se esté contando entonces una historia diferente, una en la que el ser humano es víctima de sí mismo y victimario de su espacio.

Por otra parte, la ambigüedad que caracteriza al relato fantástico imposibilita la existencia de una tercera acción de supervivencia que incluya el que los hombres se protejan de la ciudad, pues según lo expuesto el hombre muestra su incompetencia para entender el lenguaje de la misma. Y aún cuando Andrés ha logrado un contacto excepcional con el corazón de la tierra prefiere quedarse en la vaguedad de una experiencia que no alcanza a hilar con certeza. Es así como Andrés se consolida como la estructura más conveniente para la determinación de lo fantástico, es un hombre sin mayor pretensión que continuar en la pseudotranquilidad de la cotidianidad como máscara de otro orden, el del mundo posible.

CAPÍTULO 4

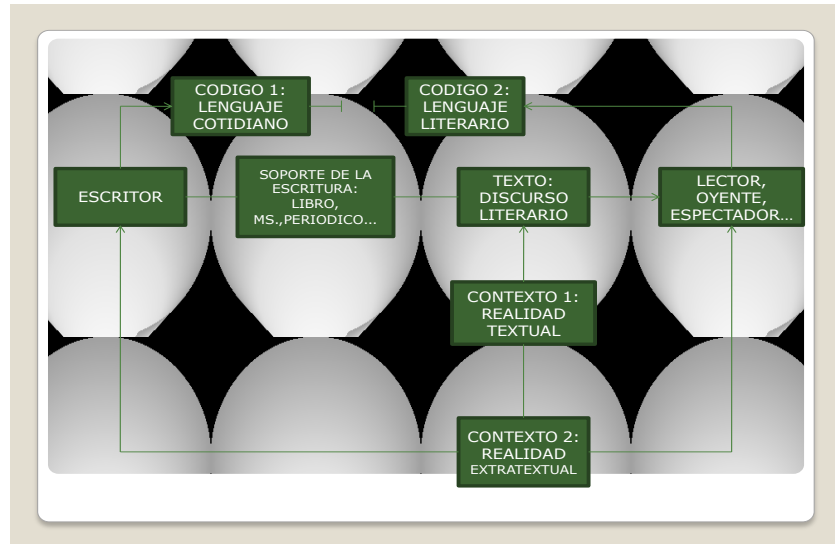
MANIFESTACIONES DE LO POLICIACO FANTÁSTICO EN *TIEMPO LUNAR*: UN ENFOQUE SOCIOLITERARIO

La palabra es el fenómeno ideológico por excelencia... es el medio más puro y genuino de la comunicación social, es el material sígnico de la vida interior, esto es, de la conciencia. Valentin N. Voloshinov

La configuración del mundo posible fantástico-policiaco, tal como se planteó en los capítulos precedentes, evidencia *Tiempo Lunar* como exponente de una entidad humano-*poiética* cuyos rasgos dinamizan tanto el funcionamiento de los integrantes de la estructura social de la cual es parte, como la realidad de otros mundos virtuales. Estos, en su condición de *espacios englobados*, manifiestan, al igual que los espacios que los acogen, su valor fantástico, a través del cual el formante policiaco funciona como detonador del valor social en los distintos segmentos de la estructura del relato.

A este respecto, el planteamiento tradicional de la Sociología literaria (Goldman, Lukacs, Lotman, Bajtín...) en tanto método de corte interpretativo, contempla la revisión de tres aspectos, a saber: génesis social, estructura interna y función social (Cfr. Ferreras, 1980: 11) insistiendo en el factor de “*complementariedad*” de los mismos, debido a que el texto literario no es creado por generación espontánea, ni conminado a vivir en la soledad de un estante. De este modo, la trascendencia de tal planteamiento, desde mi perspectiva, radica en la reiteración de los formantes de la “comunicación

literaria” los cuales fueron enunciados por Jakobson bajo los nombres, aún operantes, de emisor-autor, mensaje-texto, receptor-lector cuyo funcionamiento se esquematiza, desde las propuestas más recientes, de la siguiente manera:



(Gómez, 1996: 31)

A partir de este esquema, resulta claro que el enfoque sociológico se evidencia como un modelo integrador en el cual el funcionamiento de la obra ocupa el mismo rango de importancia que la participación del autor y del lector en tanto colectividad que recibe el objeto artístico. Ello me permite, en el desarrollo de este capítulo, proponer un enfoque sociológico de *Tiempo Lunar*, en virtud de que un texto fantástico establece también un vínculo con los códigos socioculturales o la realidad extratextual, según se apunta en el esquema. Asimismo, el argumento policiaco del texto tiene la posibilidad de constituir en su realidad textual lo que Mempo Giardinelli ha llamado “la radiografía de la llamada civilización.” Por tanto, los puntos temáticos, guías de este capítulo, están centrados en el funcionamiento de las estructuras sociales en *Tiempo Lunar*, texto que, al revelar su identidad fantástica, crea a su interior un espacio privilegiado para la dinámica textual de la metaficción policiaca, así como la trascendencia del motivo de crimen en el recorrido discursivo.

4.1 Acercamiento al funcionamiento de las estructuras sociales en *Tiempo Lunar*: ficción fantástica y metaficción policiaca

El punto de acercamiento al funcionamiento de las estructuras sociales para el texto, objeto de investigación, se funda en la premisa de que el *mundo posible* instituido, tanto en la novela como en cualquier otro texto literario, es una “construcción cultural”, es decir, impone una estructura que reúne un conjunto de propiedades provenientes del mundo de la realidad fáctica. Es por ello que su identidad resulta inteligible al lector. Estas propiedades dan cuenta de la visión de mundo del escritor en tanto artífice, ya que él las ha seleccionado, ordenado y jerarquizado. Se asiste, por tanto, a una actitud valorativa productiva “que se lleva a cabo sobre la base del material verbal” (Bajtín, 1982: 165) a través del cual el sujeto creador (autor) logra concretar un universo de sentido.

Así, la construcción del *mundo posible*, al regirse por dos reglas: la del héroe y la del autor (Cfr. Bajtín, 1982: 172-174), revela un proceso simbiótico en el cual la experiencia vital del productor es fundamental para el objeto que se va produciendo en presencia de los dos agentes: autor y personaje. Al respecto de la novela, es necesario destacar que el periodo de 1991 a 1993 fue catalogado como el lapso de publicación más importante de la llamada “generación del sismo”¹⁴, la misma que se definió por una visión de lo fragmentario ante el panorama general de muerte, provocado por el sismo de 1985. Por tanto, no resultó, ni resulta extraño que el tema de la muerte se sublimara en todas las manifestaciones artísticas.

Tiempo lunar, editada por primera vez en 1993, forma parte de tal *corpus* de textos, donde la muerte paulatina de la ciudad de México puede verse como una extrapolación, en torno a la muerte, desde la realidad extratextual hasta la realidad intratextual estructurada por Mauricio Molina, en su calidad de sujeto creador. Sin embargo, lo verdaderamente trascendente del objeto artístico, en cuanto a producción, radica en el hecho de revelar un tipo de escritura que se mueve en los linderos del texto fantástico y

¹⁴ Marcó Rascón la llama así en un artículo publicado en *La Jornada* el 20 de septiembre de 1994.

lo neopoliciaco, conformando lo que Federico Schaffler denominó *género alternativo*. De tal manera que el texto no sólo actualiza géneros de gran tradición sino que al trascender la condición mexicana, tanto del autor como del héroe, en la estructura textual, proyecta un personaje prototipo, cuyo ser y hacer están tan íntimamente ligados a la ciudad, que se recibe en calidad de metonimia.

Entonces, la Ciudad, parte imprescindible del *tópico textual*, agente y paciente de transformaciones sociales, se consolida, según se acotó en el Capítulo anterior, en material que se ofrece al artista como fuente de creación. Así, *Tiempo lunar* se desarrolla en un espacio que deja de ser un simple marco en el que se vislumbran las transformaciones de los *actores* para proyectarse también en calidad de *actor* con la competencia suficiente no sólo para transformarse a sí mismo sino para transformar a las demás estructuras. De esta manera, la Ciudad se cierne como la estructura clave a través de la cual se puede evidenciar un planteamiento sociológico-literario, que refuerce lo contenido en los capítulos anteriores y que a modo de cierre de esta investigación, explicita la interacción entre el texto y la sociedad.

Ello implica que la Ciudad se asume como figura de la construcción social que deriva en una estructura capaz de generar y contener el acontecer humano, la cual, al mismo tiempo, en su condición de *estructura estructurada* –al ser la base del mundo ficcional-, contribuye a que el texto provea las instrucciones necesarias para ser descodificado. La configuración de *Tiempo lunar* presenta, desde el título, la relevancia del *cronotopo* en la novela, es decir, “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente” (Bajtín, 1989: 237), a través de las cuales se instala lo fantástico y se propicia el funcionamiento armonioso de lo que he llamado el argumento policiaco.

Por tanto, es necesario reconocer que la ciudad, en tanto *cronotopo*, constituye la isotopía más evidente del texto. Del mismo modo, los *paratextos*, incluidos al inicio de la novela, exponen el haz de reiteraciones sémicas de toda la estructura, la cual es tejida a través de tres intertextos:

Soñé que la **ciudad** estaba dentro del más bien muerto de los **mares muertos**.

Ramón López Velarde

Ocurre con las ciudades como con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un **acertijo** que esconde un deseo, o bien su inversa, un miedo. Las **ciudades**, como los sueños, están **construidas de deseos y de miedos**, aunque el hilo de su **discurso** sea **secreto**, sus **reglas absurdas** y **toda cosa esconda otra**.
Ítalo Calvino

...yo vi tu **atroz escama, Melusina**,
brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro...
Octavio Paz

El contenido de los tres intertextos conforma la materia novelada de *Tiempo lunar*, los lexemas dominantes son “ciudad” y “Melusina”, ambos unidos y regidos por el lexema “acertijo”, mismo que involucra el funcionamiento de una lógica oculta. El discurso secreto de la ciudad implica el agua y a Melusina; las “reglas absurdas” equivalentes a juegos de matrioshkas son parte de la configuración típica del relato fantástico. Es decir, el autor, “principio de visión y estructuración”, según Bajtín, evidencia la fuente del tópico textual haciendo del paratexto una manifestación proléptica con respecto a la ciudad. En el desarrollo de la historia y el discurso estos elementos se convierten en una compleja amalgama que reúne tanto elementos ya procesados artísticamente como la leyenda de Melusina (la cual data del siglo XIV) con la idea de que las culturas primigenias reconocieron y reverenciaron la relación simbiótica entre el cosmos y la tierra.

La puntualización temática destaca que la estructuración de la ciudad, a partir de la concepción sacra de la tierra, se desgastó paulatinamente hasta que se consolidó un planteamiento totalmente diferente, en el cual el hombre ya no pertenecía a ella, sino que ésta pertenecía al hombre. El truncamiento de sus relaciones de armonía y respeto desembocaron en la destrucción del entorno con fines de lucro, sin embargo, el *ideologema* que permea la novela expone que ante la devastación provocada por la mano del hombre, los dioses -omitidos u olvidados- tienen aún la capacidad de reclamar un espacio que no pertenece al hombre. Desde este punto de vista, la ciudad es el espacio de la manifestación del crimen, y también el espacio que sufre el crimen.

La última intervención discursiva de Ismael, la cual me permito citar *in extenso*, presenta la prueba textual fehaciente de que la ciudad se ofrece al artífice como la materia artística más moldeable:

Vagas por las arterias de la Diosa: las avenidas son serpientes, los edificios cráneos derruidos. Cuidad: deidad carnívora y devoradora, muerta viva, cementerio de neón. Avenidas metamórficas: escamas de asfalto, venas secas, tuberías gorgoteantes. Diosa que habla en un lenguaje de sirenas: fábricas al amanecer patrullas en la madrugada, ambulancias, cláxones, interferencia, música secreta de las cloacas, estertores lejanos de los edificios que se derrumban, vago murmullo de los dormidos y los ebrios, gritos de los enfermos en los hospitales provocados por el electroshock y las jeringas con calmantes. Pesadillas de tortura y muerte. Cuidad muerta sin forma. Ciudad: palabra sin nombre, dulce palabra sin sentido. Zona vedada, zona muerta habitada por dioses que apestan a gasolina y escupen fuego en los estacionamientos abandonados. Dioses ebrios que caminan sin sentido, sin saber que son dioses. Deidades casuales. Aquí no hay nadie, sólo sombras y reflejos y fantasmas. Ciudad de ahogados que viven una eterna vida repetida. A toda velocidad, rápido como las obsesiones, te desplazas por las arterias vacías y las avenidas fósiles. Miras los muros borrosos, ligeramente falsos, las construcciones desvaneciéndose en la noche como fotografías que el fuego, un fuego negro espeso, glacial consume despacio. Disolvencia. Las calles desaparecen a tu alrededor a medida que la velocidad aumenta. Las altas construcciones se desmoronan en la noche como castillos de arena. La luna musgosa cuelga de la noche, enorme y dilatada, los cráteres te miran desde el espacio sideral como los ojos de Medusa. Puedes ver el Mar del Iris, brillando al norte, ojo de azogue, el Pantano de las Epidemias al este, la Laguna de la descomposición en el extremo sur. Una niebla cáustica y viciosa lo envuelve todo. La ciudad se ahoga. Las calles terminan en escarpados precipicios o murallas. De las bocinas de la radio, a través del ruido blanco de la interferencia, brotan los aullidos de la tormenta magnética, los chasquidos de las galaxias lejanas, las señales de los muertos. A toda velocidad, en busca de algo, te demoras en las calles, en lo hondo de la noche, bajo constelaciones imprecisas y vagas mientras a lo lejos las sirenas patrullan los escombros. (Molina, 2005: 136,137)

Nótese, en el siguiente cuadro, los rasgos de identidad ficcional de la Ciudad de México:

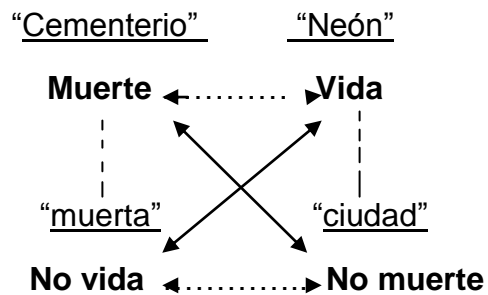
CIUDAD	<ol style="list-style-type: none"> 1. Diosa 2. Deidad carnívora 3. Diosa que habla en un lenguaje de sirenas 	Avenidas metamórficas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Escamas de asfalto 2. Venas secas 3. Tuberías gorgoteantes
--------	---	-----------------------	---

	<ol style="list-style-type: none"> 4. Cementerio de neón 5. Muerta viva 6. Ciudad muerta sin forma 7. Aquí no hay nadie, sólo sombras y reflejos y fantasmas 8. Ciudad de ahogados que viven una eterna vida repetida 9. Palabra sin nombre 10. Dulce palabra sin sentido 	<ol style="list-style-type: none"> 4. Fábricas al amanecer 5. Ambulancias 6. Cláxones 7. Interferencia 8. Música secreta de las cloacas 9. Estertores lejanos de los edificios que se derrumban 10. Vago murmullo de los dormidos y los ebrios 11. Gritos de los enfermos en los hospitales provocados por el electroshock y las jeringas con calmantes 12. Pesadillas de tortura y muerte
	<p>11. Zona vedada</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Zona muerta habitada por dioses que apestan a gasolina y escupen fuego en los estacionamientos abandonados 2. Dioses ebrios que caminan sin sentido, sin saber que son dioses 3. Deidades casuales

El primer elemento, según muestra el esquema, se funda en la injerencia de dos categorías: el ser (Diosa) y el espacio (Zona vedada), ambos semas de un solo lexema (ciudad). Donde las construcciones metafóricas enmarcadas en los números 1, 2, y 3 reiteran el carácter sagrado de la Ciudad, sin embargo, los adjetivos “carnívora” y “lenguaje de sirenas” establecen una visión violenta, al hablar de su apetencia y de su lenguaje manifiesto a gritos. Mientras tanto, las construcciones marcadas del 4 al 8 enarbolan la dualidad vida-muerte como elementos de un ciclo en constante regeneración, ciclo en el que vivos y muertos se confunden. La *estructura profunda*¹⁵

¹⁵ Utilizo el bagaje teórico correspondiente a la semiótica de corte greimasiano, en virtud de que la asumo como la más pertinente para analizar los elementos del esquema, así como la cuestión de la estructura actancial que se acotará más adelante.

del tiempo contemporáneo está inscrita en los elementos de las metáforas 4, 5 y 6, mismos que pueden representarse de la siguiente forma:



La proyección sobre el *cuadrado semiótico* hace evidente la existencia de dos semas contrarios que se implican de manera recurrente desde las estructuras *semionarrativas* hasta las *estructuras discursivas*, lugar donde la Ciudad aparece en calidad de espacio intercultural y/o intertextual, pues no sólo convergen estilos arquitectónicos totalmente diferentes –una iglesia entre “edificios inteligentes”- sino que está el esbozo de Comala, por ejemplo, en virtud de que lo contenido en ellas (Comala o Ciudad de México) tiende a ser sólo la proyección de una realidad posible contada y vivida por fantasmas, los cuales se mueven en los semas de /no vida / y /no muerte/, es decir, son elementos neutros.

Ahora bien, llama la atención que el narrador puntualice en las metáforas 9 y 10 el desgaste léxico y significativo del término, y que, sin embargo el epíteto “dulce” vuelva al universo de sentido de lo trascendente. Por otro lado, la construcción 11 está relacionada con las primeras 3 metáforas, y el sentido de lo sacro, no obstante, alude tanto a lo negado como a la transformación de lo negado, es decir, los dioses ahora se presentan bajo la imagen de hombres escupiendo fuego, no es que lo sean realmente, o que se asuman como tal sino que son, en la cotidianidad, lo que más recuerda al legendario poder de un dios. De esta manera, los tres puntos (desprendidos de “Zona vedada”) abundan sobre la idea de lo común en la Ciudad. Finalmente, las transformaciones implicadas en las avenidas exponen un panorama de dolor, “tortura, muerte” y aridez, producto de la escasez de agua, elementos significativos apuntados en las primeras tres metáforas. Los elementos del 4 al 12, además de reafirmar la

cotidianidad de la vida citadina, promueve el paroxismo de la misma, donde la violencia se patentiza desde las calles hasta los hospitales.

Es así como la descripción de la ciudad traza las líneas de una morfología y una semiología que revelan al lector un sistema complejo de signos cuya meta es identificarla, desde lo más profundo de su ser hasta las transformaciones y/ o transgresiones de las cuales es agente o paciente, pues

la palabra es el indicador más sensible de las transformaciones sociales, inclusive de aquellas que van madurando, que aún no se constituyen plenamente ni encuentran acceso todavía a los sistemas ideológicos ya formados y consolidados [...] es el medio en que se acumulan lentamente aquellos cambios cuantitativos que aún no logran pasar a una nueva cualidad ideológica, ni a dar origen a una nueva y acabada forma ideológica [...] es capaz de registrar todas las frases transitorias imperceptibles y fugaces de las transformaciones sociales. (Voloshinov, 1992: 43,44)

Así, la morfología de la ciudad de México (ficcional) establece de manera reiterativa que en tanto forma, aprehende la Historia, es decir, es un ser con memoria, misma que puede reconocerse en los edificios, las casas y las iglesias, cuya acumulación semántica da cuenta de las distintas etapas de la Historia. Debido a ello el mapa de Ismael permite conocer, en los espacios marcados, la historia de otro tiempo, uno que se desvanece en la memoria de la gente y que sólo el bibliotecario conserva en sus mapas. Ese “otro tiempo” representa el encuentro con el espacio sacro. Fuera de ello, la ciudad se bifurca en dos partes: zona habitada y zona vedada. La primera sólo conoce edificios de departamentos, tal hecho arroja tres datos importantes:

- 1) Sociológico, mismo que implica la construcción de la ciudad en una especie de hacinamiento.
- 2) Económico, en la medida en que la urbe se sigue construyendo, pero el potenciar un espacio pequeño implica menor gasto y mayor consumo; y
- 3) Psicológico, en virtud de que el espacio es metonimia del ser que lo habita, por tanto estamos ante seres que viven una reducción de su espacio vital emocional.

Por otro lado, la zona vedada es la zona de lo posible, la que marca el –también posible- encuentro con lo sacro, elemento que está negado a los habitantes porque requiere develar su lógica de existencia y el conocimiento sobre formas de interacción. De esta manera, el ejército aparece como su guardián, así, los seres que desconocen la presencia de esa zona, y que aún sabiendo de ella no se acercan, llevan una vida en la cotidianidad del hacinamiento, pero aquellos que se atreven a transgredir la ley, la pierden.

El alto grado de *poeticidad* proveniente del valor plástico de la ciudad, hace de ésta el lugar ideal para la manifestación de signos identificadores de lo fantástico “a través de la música secreta de las cloacas”, comprobando con ello que si a principios del siglo XX, Baudelaire podía hacer un poema sobre la carne putrefacta, en este siglo, lo poético se desprende de la fusión del tiempo-espacio ancestrales con el tiempo-espacio profanos, relación que hace de la ciudad un ser tan fantástico como “evanescente”, o como afirma Javier del Prado:

El espacio recreado minuciosamente, como ámbito, como materia, como formas, como cromatismo, como morada de los objetos, es la condición misma de la novela: es la condición misma de la especie humana en su evolución definitiva de la naturaleza al espacio social- a la ciudad. (2000: 241)

Ahora bien, si la ciudad es la estructura que vincula la realidad textual a la realidad extratextual, al ser el puente que permite el encuentro de la visión del autor con la postura del lector. La estructura actuarial aparece como mediadora de este encuentro. Los *roles temáticos* “víctima” y “detective”, están enmarcados en individuos con nombre propio: “Ismael” y “Andrés” respectivamente, sin embargo, son sujetos colectivos en la medida en que representan al conglomerado social del que forman parte. A través de ellos se desmantela un intrincado tejido de relaciones sociales, en la cual existe un objeto de valor que a través de la Historia ha marcado la diferencia entre el hombre en la barbarie y el hombre civilizado, este es: el saber.

El objeto de valor para Ismael es el saber, el saber de la existencia del *mundo posible*, de manera que al involucrar a Andrés, éste recibe, “heredado”, el mismo objeto de

valor, el cual, en su evolución, asumirá no como algo de otro sino como algo propio. Este sentimiento de pertenencia (del objeto de valor) es lo que determinará su existencia. Por lo tanto, no es extraño que la milicia, sujeto colectivo, mano ejecutante de la justicia, se posicione como guardián del mismo valor, lo que prueba que una vez que el objeto se asume como valor, éste semantiza a todos a su alrededor. Ello se explica a través de la hipótesis de corte semiótico, que expresa: en la red actancial la relación más importante es la que refiere al sujeto y al objeto, porque una vez que el valor se vierte en el objeto, éste semantiza el enunciado y se convierte en el valor del sujeto; por tanto, el sujeto ve determinada su existencia semántica por su relación con el valor (Cfr. Greimas, 1989: 27).

Desde esta perspectiva, el saber, en tanto objeto de valor, se convierte en el motivo que dinamiza las relaciones en todo el plano actorial y es precisamente por ello que puede trascender hasta el plano de la realidad extratextual donde la novela se cierne como fuente de saber para el lector empírico. Consideración que permite asumir que el objeto artístico retribuye a la sociedad que lo produce y en que se produce, así, no es casual que este saber retribuido esté involucrado con el peculiar funcionamiento de la Ciudad.

4.1.1 El saber y la ciudad, el vínculo entre lo textual y extratextual

Generalmente se asume que si bien los acercamientos a la literatura se dan con métodos de carácter científico, la literatura no es una ciencia, sin embargo se ha dicho que existe una relación entre ella y el saber, admitiendo que es en algún modo una forma de saber (Cfr. Matamoro, 1980: 9), por tanto, la empresa epistemológica, de muchos estudiosos, ha consistido en categorizar quién, dónde y cómo se puede conocer a través de la Literatura, bajo la consideración de que el texto literario, “en suma, no es lo que es solamente, un discurso producido de tal guisa que se lo puede detectar como literario y leer como tal, **sino que también es lo que no es**: exterioridad, negatividad, lectura propiamente crítica” (Matamoro, 1980: 10).

Bajo este entendido, conviene seguir este acercamiento con la distinción entre los verbos *conocer* y *saber* puesto que se suelen utilizar de forma indistinta, aunque semánticamente no portan el mismo sentido. Conocer implica captar el mismo objeto en los siguientes matices: 1) permanencia y continuidad en el espacio y tiempo, 2) regularidad de las variaciones de sus presentaciones, en relación con las variaciones de su entorno, y 3) la existencia del objeto en el mundo real (Ver Villoro, 2006: 200, 2001). Saber, afirma Luis Villoro, es una especie de creencia, que orienta la práctica del sujeto ante el mundo. Mientras que el primero requiere experiencias directas y aspira a la totalidad, el saber sólo se mueve en la parcialidad.

Así pues, todo indica que la línea más viable es la del saber, cada texto en su calidad de representación de mundo o *mundo posible* sería generador de saberes dependientes de cada construcción. Apelando a la tipología de los modelos de mundo de Albadalejo, el modelo de *mundo ficcional verosímil* es el que posee mayor posibilidad de generar saberes puesto que sus reglas de construcción están establecidas de acuerdo con el mundo fáctico. El caso de la novela objeto de estudio es privilegiado en la medida en que existe una imbricación del *modelo de mundo ficcional* con el *modelo de mundo ficcional no verosímil*, pues se da por cierto que ambos están ligados a las redes contextuales.

El saber originado de este espacio ficcional (de imbricación) se puede fundar en los conceptos de crimen y criminal en los cuales los rasgos policiacos funcionan como catalizador del factor fantástico, mismo que proyectará una nueva idea de crimen y criminal al afirmar que el planeta, al sentirse fuertemente violentado por la raza humana, genera mecanismos de autodefensa que incluyen la gestación de mundos paralelos con capacidad de absorber aquél en el cual se han instalado. Esta idea hace evidente no sólo la cuestión de los *mundos posibles* sino la que refiere al enfoque eminentemente sociológico, que ahora se desarrolla.

De este modo, es viable afirmar que en este proceso el saber lleve el rumbo del conocimiento sin tender a forzar el texto o las interpretaciones, y esa parcialidad que se apuntaba líneas atrás presente una tendencia hacia la totalidad, si se revisara, por

ejemplo, la misma idea (de crimen y criminal) en la literatura policiaca latinoamericana del siglo XXI.

El saber, entonces, se ubica a caballo de lo que se gesta en la ciudad, espacio ficcional y el espacio real fáctico de modo que, estructuralmente, se consolida en dos ejes: el del lenguaje, en tanto constructor de mundos, y el del *ideologema* en la medida en que el texto está haciendo una lectura de la sociedad y la Historia, la historia del deterioro ecológico al presentar al ser humano como un devorador de mundos, de su mundo, hacer que lo define en el rol de criminal. Bajo esta óptica la novela representa un particular ficcional que se proyecta como universal artístico, por lo cual la Ciudad de México, bien puede ser cualquier punto de la tierra o la tierra misma.

4.2 El crimen, componente social y artístico dentro del discurso fantástico: desarrollo y relevancia

El crimen, último elemento a considerar en esta investigación, tiene una presencia medular en el texto, no sólo por ser uno de los factores de construcción del argumento policiaco, sino porque es punto de convergencia de las estructuras espaciales, temporales y actorales. Por ello, conviene hacer las siguientes precisiones conceptuales:

Homicidio	Latín: <i>homo- cidius</i>	Matar a un hombre
Asesinato	Árabe: <i>haxaxino, hasasinos</i> , seguidores de Hassan Assassin	Guardián de las doctrinas esotéricas
Crimen	a) Latín: <i>criminis</i> b) Griego: verbo <i>krinw</i> [κρίνω]	a) Entre los romanos refería a falta o acusación b) Separar, entresacar

	c) Indoeuropeo: raíz del verbo <i>crínoo: Kr</i>	c) Purificar, limpiar
--	---	-----------------------

A partir de tales distinciones es claro que el lexema crimen está hermanado, en cierta medida, a los lexemas homicidio y asesinato, sin embargo, la ambigüedad, propia de lo fantástico impide la utilización del término homicidio, pues no hay evidencia textual de que un hombre haya privado de la vida a otro hombre. No obstante, los lexemas asesinato y crimen se enmarcan a cabalidad en el texto, en virtud de que la historia registra que el ser humano está destruyendo la ciudad, transgresión que la obliga a generar sus propios mecanismos de autodefensa. Pues tal como se ha probado en los capítulos precedentes, el espacio es un ente vivo, que puede sublimarse en cualquier forma. Desde un punto absolutamente sociológico, es claro que el autor ha refractado una verdad innegable: el hombre está destruyendo el planeta y la destrucción del planeta implica la destrucción del hombre. Tal manifestación no es otra cosa que una muestra sencilla de la ley de causa y efecto, por ende, la causa está en el hacer del hombre, quien comete una falta, un delito; por otro lado, el efecto se refleja en el ser y el hacer del espacio.

La manifestación estructural de la novela apela, entonces, a la noción de crimen en sus tres raíces: latina, griega e indoeuropea. Estas dos últimas permiten ver en él, no el acto de una mente confundida sino uno plenamente justificado por las circunstancias. Es así como “separar”, “purificar” y “limpiar” en su calidad de semas nucleares, enuncian un nuevo lexema: sacrificio. La trascendencia de esta práctica, en los contextos *intratextual* y *extratextual*, se afirma desde el inicio de la civilización. El mismo orden del universo se mantiene a través del sacrificio; la tragedia griega es el ejemplo más representativo de *mundos posibles* que se sostienen gracias al sacrificio del héroe.

Los textos sacros de la cosmogonía azteca son portadores de la misma idea y más aún el texto occidental por excelencia: la *Biblia*, que muestra cómo a través del sacrificio del hijo de Dios el mundo puede inaugurar un nuevo estadio. Esto implica que el sacrificio introduce una nueva etapa en la construcción del *mundo posible*. De esta forma es importante mencionar que no hay lugar para un falso e innecesario juicio moralista

sobre la idea de crimen, pues desde su etimología hasta la evidencia en los textos antes mencionados, deja claro un hacer positivo en algo que aparenta ser negativo, aunque es innegable que dicho hacer positivo implica el ejercicio de la violencia.

La lógica del crimen, en *Tiempo lunar*, requiere reconocer que una falta resulta a través del crimen – en otras palabras un crimen frente a otro crimen- esto es, la mano del hombre provoca, en voz del narrador:

...campos áridos y agrietados, sembrados de huesos humanos, de esqueletos de ganado y gente con infecciones en la piel y en los ojos. Estas imágenes se alternaban con tomas fijas del disco solar parecidas a las fotos que aparecen en las revistas de divulgación científica. El sol [...] revelaba una serie de manchas oscuras que cubrían diversas zonas. La imagen de aquella enorme naranja infectada se disolvía y volvía a la muchedumbre hambrienta y enferma... (Molina, 2005: 49)

La descripción provee un panorama claro de aquello a lo que ha sido reducido el planeta y coincide con el fin de ciclo de vida solar. Se entiende, entonces, que el aumento de radiaciones solares se recibe catastróficamente, en virtud de la destrucción de la capa de ozono, provocada por los grandes logros industriales del hombre. Además, el hecho de que la descripción provenga de una imagen televisiva, afirma tanto la importancia de lo visual en la cotidianidad como la reiterada idea del sol, en tanto corazón de la galaxia. Por tanto, se puede observar un campo semántico espacial que involucra la Ciudad de México, el planeta y la galaxia, mismo que viene a justificar el hecho de que una las partes más importantes de la manifestación fantástica radique en el descubrimiento de la galaxia, por parte de Andrés, de un lugar tan puro que es imposible respirar en él.

Narcejac apuntó: “la trayectoria va del crimen al criminal, del misterio a los personajes, de los motivos a los móviles” (1994: 52), de tal manera que la transgresión ha evidenciado los motivos de la ejecución del crimen, donde la falta se ubica en el hacer del hombre, y la sanción en el hacer del espacio –ciudad-, quien, pleno de vida, debe sacrificar a la especie causante de su paulatina destrucción, en beneficio de la instauración de un nuevo mundo:

La **ciudad te mira** imprecisa y fantasmal reflejada en el cristal de la ventana, te mira como una mujer rodeada de humo y de misterio, temerosa de que se revelen las huellas de la edad, las cicatrices secretas, los vestigios de la enfermedad y el vicio. Ruinas, calles inertes [...] Silencio, noche sin vida... (Molina, 2005: 48)

Mucho se ha enunciado sobre el crimen en la novela policiaca, desde el plano moralista hasta el plano estético, siendo el primero el que ha provocado reacciones en pugna que enfatizan en la construcción y desconstrucción morbosa del mismo, el motivo de su gran popularidad. Sin embargo, no se puede negar que es a través de su cuidadosa construcción que puede evaluarse el ingenio de un buen argumento. En algún momento se dijo que el crimen imposible sería el crimen ideal (Cfr. Narcejac, 1994: 98) pero a razón de su imposibilidad resultaría ininteligible y, por tanto, nadie se daría cuenta de su ejecución, no obstante, al ser lo imposible terreno que se reblandece en lo fantástico es pertinente postular la materialización del crimen ideal en la diégesis de *Tiempo Lunar*, donde se conocen las víctimas, los motivos y/o el móvil, sin embargo no hay nadie más inaprehensible que el criminal pues se presenta sólo como hipótesis.

A principios del siglo XIX, Tomás de Quincey afirmó:

La práctica y la teoría deben avanzar *pari passu*. Empezamos a dar cuenta de que la composición de un buen asesinato exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño, señores, la disposición del grupo, la luz y la sombra, poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza. (1984: 9)

El eco de tal afirmación se materializa en el texto fantástico, para dar paso a un tipo de criminal, que además de lo acotado con anterioridad, remite también a su raíz árabe, la cual refiere a un “guardián”¹⁶. En este sentido, Milena puede ser vista como la actualización de tal jerarquía, en cuyos rasgos caracterológicos se encuentran las huellas de la otredad, esto es, de la manifestación del *mundo posible* fantástico. Por

¹⁶ Haxaxino era el nombre otorgado a los seguidores de al-Hassan ibn-al-Sabbah, fundador de una secta con diferentes jerarquías, de las cuales algunas se dedicaban a la ejecución de misiones suicidas. La base de sus acciones se fundaba en el crimen y el sacrificio. Por otro lado, Arkon Darul sostuvo que "assassin" se traduce en árabe como “guardián” que es el sentido al que se apela en esta parte de la investigación.

ende, todos aquellos que tienen contacto con ella se ven envueltos en la posibilidad de cruzar, o no, el umbral que conduce de lo imposible a lo posible.

Finalmente, la enunciación del crimen demanda una consideración, que precisamente De Quincey abordó en dos de sus conferencias pronunciadas en 1827 y 1829, respectivamente, la cuales fueron reunidas y publicadas bajo el sugestivo nombre: *Del asesinato como una de las bellas artes*, cuya idea fundamental queda explicitada de la siguiente manera: “la finalidad última del asesinato considerado como una de las bellas artes es precisamente, la misma que Aristóteles asigna a la tragedia, o sea ‘purificar el corazón mediante la compasión y el terror’. Ahora bien, podrá haber terror, más ¿Qué compasión sentiremos por un tigre exterminado por otro tigre?” (1984: 32, 33)

La vigencia de esta idea es innegable, sobre todo cuando se afirma que la materia del arte es tan vasta que en la ausencia de límites hasta el crimen –al interior del objeto artístico o como tópico textual- puede ser considerado como una de las bellas artes. Por ello, conviene aclarar que el sentido de la proposición, por lo menos desde mi perspectiva, no enarbola un juicio moral que considere bueno el acto de matar, sino más bien implica que existen dos perspectivas desde las cuales se puede abordar el término: una moral y una estética. La primera está anclada a la cuestión social inmersa tanto en el contexto interno como externo al texto, mientras que la segunda tiene que ver precisamente con el diseño verbal y la armonía, poética que se desprende de la disposición de cada uno de sus elementos, tal como el mismo De Quincey apeló al plantear la composición del asesinato; y que en *Tiempo lunar* se revela a través de una prosa matizada por la poesía de las *piezas textuales* que la integran.

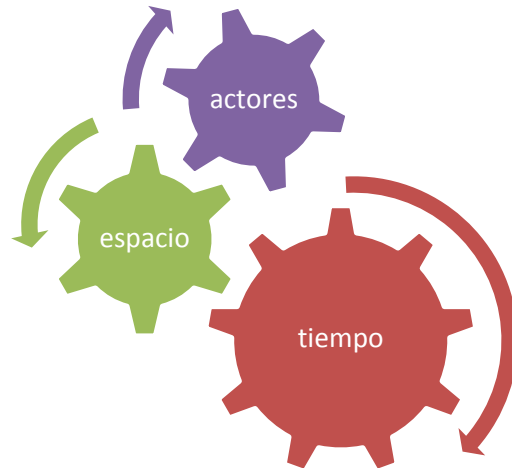
Ahora bien, el carácter ético de los personajes, rasgo de la tragedia griega, permitía la producción de la compasión y el terror en tanto procesos internos del espectador; sin embargo postular el carácter ético de los personajes en la novela en cuestión presenta cierta complejidad, en virtud de que la destrucción del planeta es análoga a la destrucción de la escala axiológica de sus habitantes, por tanto, en un lugar donde reina la indiferencia la pregunta “¿qué compasión sentiremos por un tigre exterminado por otro tigre?” es absolutamente válida. La historia permite reconocer una ausencia de conciencia por parte de los pobladores, ellos saben que la ciudad está en agonía, pero

la fuerza de la costumbre, como ocurre en toda cultura, hace de la indiferencia una ley. El mismo comportamiento de Andrés lo prueba:

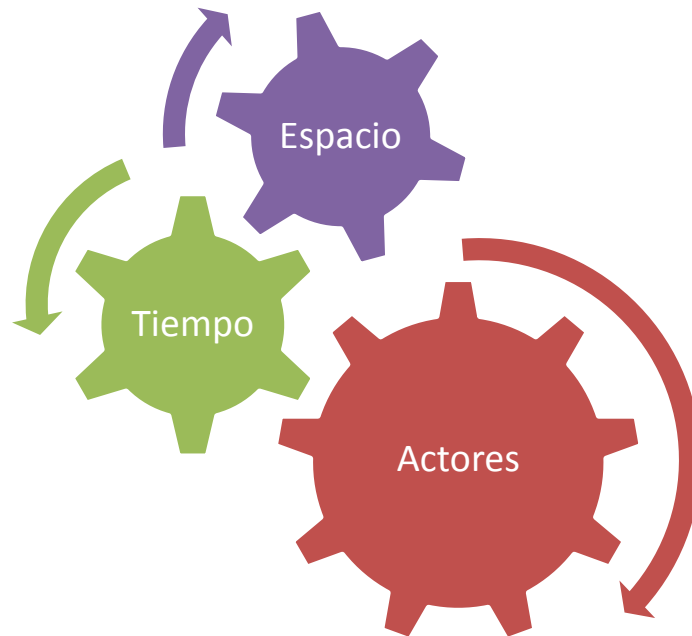
Una frase, proveniente de la tierra de nadie en la que el hambre, la sequía y las machas solares danzaban al ritmo ondulante y primitivo de la guitarra eléctrica, una frase sin sentido ni origen, **estalló de pronto en su cabeza** sin dejar que se posara en la lengua y sentir así su sabor amargo y abominable, **olvidándola** por completo apenas unos segundos después de haber pensado en ella: ***el sol se está pudriendo***. (Molina, 2005: 50)

La noción del fin de ciclo vital es más que evidente, la reacción en cadena puede presentarse de la ciudad, al planeta y del planeta a la galaxia o viceversa, en cualquiera de ambas formas el resultado es el mismo: la muerte inminente, misma que por amarga o abominable se olvida “apenas unos segundos después de haber pensado en ella.” De esta forma, el crimen en la Ciudad de México finca un nuevo orden que se mantiene bajo resguardo militar, pero es bien sabido que aún cuando éste pretende ser cuidadoso siempre hay huecos simuladores de ventanas por los cuales algunos, muy pocos, podrán observar la realidad que se yergue bajo la máscara de lo numinoso.

A través de ello, la cotidianidad revela su trascendencia semántica al ser el factor que salva al protagonista de la novela. Salvar, en el sentido de rescatar de las manos de la otredad, para colocarlo nuevamente en el hacinamiento de su pequeño mundo interior del departamento. El fin del viaje del héroe representa, entonces, más que la recuperación del orden cósmico, la recuperación del ser cotidiano, del hombre que rechaza el “archipiélago del tiempo” (Molina, 2005: 138) por la aparente seguridad de la monotonía y el hastío. Es así como el planteamiento general de la novela se revela en la confrontación de un desarrollo circular, cuya lógica externa del ser, en tanto materialidad es evidente e irreversible tal como acota el esquema:



Sin embargo, en la lógica interna del ser, en tanto memoria que aprehende espacio y tiempo, la jerarquía se invierte:



Debido a ello, la misma circularidad del protagonista (Andrés) permite postular que la evolución de su configuración lo lleva a un estado de involución aceptado conscientemente, en la medida en que, su soberbia o natural malignidad, le impide asumir que el tiempo y el espacio no le pertenecen. Sin embargo, la imposibilidad de aceptar la existencia de un orden que lo supera no implica la invalidación del *mundo*

posible, por ser éste el engrane mayor a través del cual se posibilita el movimiento de los demás. Finalmente, la maquinación de la construcción fantástica sólo se descubre ante unos cuantos y la huella de su existencia no se desvanece aún cuando el “el tiempo de los eclipses” haya pasado.

CONCLUSIONES

El viaje por los senderos de lo fantástico es siempre una experiencia que coloca en los límites del entendimiento, intentar asir con las manos una estructura, que desde su concepción tiene la peculiaridad de ser evanescente, no es tarea sencilla; sobre todo cuando casi se ha tocado lo real de la irrealidad a través del fluir de las palabras. Por tanto, suele ocurrir que como Andrés –poblador de *Tiempo Lunar*- o Albert N. Wilmarth –poblador de “El que susurraba en las tinieblas”- el saber que otorga lo fantástico esconda el orden de lo numinoso y ante el desconsolante hallazgo de lo que subyace a la naturaleza humana exista un afán por olvidar todo vestigio del encuentro.

Albert N. Wilmarth, personaje significativamente similar a Andrés, lo afirmó con precisión: “del contacto con lo fantástico suele nacer más el terror que la inspiración”, por ello, para esclarecer esta sentencia considero pertinente iniciar el curso de estas conclusiones con una secuencia inversa a lo manifestado en el cuerpo de la investigación, es decir, del Capítulo 4 al Capítulo 1 dado que la reflexión final, al estilo de la novela objeto de estudio, concuerda con el inicio de la investigación.

La palabra, fenómeno ideológico

Si la palabra es el indicador más sensible de las transformaciones sociales, según afirmó Voloshinov, a principios del siglo XX, entonces el recorrido significativo de *Tiempo lunar*, tal como se evidenció en los capítulos precedentes, da cuenta de la forma en que el arte literario está procesando los grandes cambios sociales que a nivel global tienen que ver con el desgaste del planeta. Esta idea, que a primera vista podría parecer a algunos un asunto panfletario, es en realidad una muestra fehaciente de cómo el hombre es el único ser que en su evolución –involución- se afana en la creación de mecanismos o medios que provoquen su pronta extinción.

En este sentido, el particular artístico es presentado con la complejidad propia del género en que se inscribe; se entiende que Mauricio Molina, mexicano, radicado en el Distrito Federal, utilice precisamente la Ciudad de México como materia artística y sea justo esta Ciudad la que aparezca en calidad de agente y paciente de las transformaciones más notables del planeta, al tiempo que es una concreción ficcional fincada a través de tres paratextos atribuidos a Ramón López Velarde, Ítalo Calvino y Octavio Paz. De este modo, se propicia una visión ontológica de la Ciudad, al ser ella un ser que reúne en su configuración lo oculto de la cultura, sus deseos y sus miedos; asunto que me lleva a plantear las siguientes vertientes de significación conclusiva respecto a la Ciudad:

- Ser con memoria. Capacidad de aprehensión de la historia.
- Ser vínculo de la realidad textual con la realidad extratextual.
- Ser reactivación de lo sagrado.

La Ciudad guarda en su estructura tanto interna como externa las marcas de su historia, la cual involucra la historia del paso del hombre, aprehender la historia implica, entonces, evidenciar en las construcciones arquitectónicas el hacinamiento de la gente como aporte sociológico, la trascendencia de una economía precaria donde su construcción revela un gasto menor aún cuando el consumo es mayor, y sobre todo, en el aporte psicológico, hacer del espacio una proyección del ser que lo habita. De ello se desprende la existencia del vínculo entre la realidad textual y la realidad extratextual.

Ahora bien, uno de los puntos que considero preponderantes, resultado de esta investigación, es el que respecta a la reactivación de lo sagrado, pues si la destrucción del planeta es análoga a la destrucción de la escala axiológica de sus habitantes el caos se hace patente, lo cual posibilita el renacimiento de los dioses, no debe olvidarse que la tierra, desde la visión de las culturas primigenias, es la diosa proveedora y protectora. Por ende, si el hombre está transgrediendo su ser ésta se defiende a través del crimen, lexema al que debe atenderse bajo sus raíces griega e indoeuropea, las que

apuntan al acto purificador, es decir, al sacrificio. Así, la desaparición del hombre concuerda con la inauguración del *mundo posible*, de modo tal que si el crimen imposible es el crimen ideal como afirmara Narcejac, en *Tiempo lunar* tal crimen se hace posible, y lo único imposible se queda en el entendimiento, debido a la incompetencia de los pobladores por descifrar los signos de su propio espacio, proveniente del olvido hacia el discurso de lo sagrado.

La “pluralidad estereográfica” de significantes en el texto

El aporte anterior se integra al cumplimiento de la hipótesis de trabajo, es decir: la activación del universo fantástico –en *Tiempo lunar*– sólo se logra a través de la instauración de elementos propios del género policiaco: la figura del detective, el crimen y la deducción larga y compleja (construcción del móvil). Debido a lo cual, es correcto afirmar que los capítulos 2 y 3 concentraron la médula de esta investigación al verificar los parámetros en que se da la introducción del factor policiaco, propio de la literatura realista, en el texto fantástico, mismo que juega con acciones paralelas en el tiempo, funde lo onírico con lo real y presenta seres cuyas características obedecen o pertenecen a otro orden.

La validez de la hipótesis, tal como se evidenció, se encuentra en la observación de la fusión de ambos géneros, con privilegio de lo fantástico, cuya “pluralidad estereográfica”, en términos de Barthes, enfatiza en su construcción la complejidad de sus componentes. A través de lo cual se observa que la figura del detective (Andrés) aparece no por oficio o vocación, propia de la narrativa negra norteamericana, sino por azar, son sus actos los que lo definen como tal. La deducción es, más que un acertijo, una metadiégesis poética sobre el tiempo y el espacio y, finalmente, el lenguaje, que en el discurso policiaco clásico parece un grito duro y violento en *Tiempo lunar* es apenas un susurro, pero tan prolongado que se escucha más que el grito.

La utilización de los códigos socioculturales en *Tiempo lunar* prueba que el texto fantástico es material idóneo para cualquier acercamiento que fusione las perspectivas teóricas de corte inmanente y de corte interpretativo. Desde los postulados fundamentales del formalismo ruso hasta la sociología de la literatura pasando por la semiótica del texto y la semiótica de la cultura –tal como se mostró en la investigación-, se puede abordar un texto que presenta la reelaboración y confrontación de dos códigos: el de lo normal y lo anormal. Propuesta de Ana María Barrenechea que en *Tiempo lunar* ubica en el código de lo normal el factor policiaco clásico, dado que el paradigma de realidad del universo ficcional encuentra solución a su problemática bajo explicaciones fundadas en la lógica, mientras que lo anormal correspondería a la ruptura de las leyes lógicas.

Con todo ello es factible afirmar que en la evolución de los diversos tipos de relatos fantásticos la integración de nuevas estructuras garantiza su integración y supervivencia en la serie literaria. Por ello, en la oscilación de niveles de realidad tanto lo fantástico como lo policiaco o negro se complementan en un notable afán de supervivencia y regeneración. Es posible recordar que algunos escritores y estudiosos del género negro, como Ronald Knox o Anthony Berkley, opinaron que la novela policiaca igual que la tragedia clásica, acabaría definitivamente si no había transformación tanto en la historia como en el discurso. Evidentemente, ni la tragedia, ni el género policiaco han desaparecido, precisamente porque se han transformado.

Por otro lado, es importante mencionar que el aporte teórico en torno al género fantástico, si bien ha tenido un desarrollo notable no se puede negar que muchas de las aportaciones de Todorov conservan aún su vigencia. Ello se debe a que los planteamientos que apuntan a los aspectos en los que se verifica lo fantástico: lo verbal, lo sintáctico y lo semántico siguen siendo operantes. Asimismo, el acierto en lo que refiere a la clasificación de temas es punto de partida para las consideraciones de otras propuestas. En consecuencia, lo denominado por Todorov: “Temas del yo” en los cuales incluye la separación del sujeto y el objeto, así como la disolución del espacio y el tiempo, encuentran su resonancia en la propuesta de Campra, quien tipifica con los nombres de: *categorías sustantivas* y *categorías predicativas* a las transgresiones

dadas en el eje de la identidad, del tiempo y el espacio en las primeras, mientras que en las segundas –*categorías predicativas*- existe una puntual oposición entre lo concreto y lo abstracto, donde el resultado es el sueño, la alucinación, la imaginación y las proyecciones mentales involuntarias. De igual manera, considero de gran pertinencia y validez el aporte de Rosie Jackson en lo que apunta a la interacción de conceptos de otras ciencias como de la Óptica para sustentar el espacio espectral en el que se produce lo fantástico mediante el término de *región paraxial*.

La preponderancia y aplicabilidad de estos conceptos y/o clasificaciones deviene en un asunto fundamental que tiene que ver de algún modo con la propuesta que en 1961 Robbe Grillet planteara en *Pour un nouveau roman*, la cual se funda en la ruptura con el modelo referencial interpretativo tradicional, pues se asiste a la pérdida del héroe en aras de la inseguridad y la ambición en tanto características del sujeto, motivo por el cual se enuncia una “determinación hipermetalingüística con derivas autistas”, en términos de Camarero, que permite la instauración del imperio de la descripción.

Esto me conduce a la reflexión final de este trabajo, pues la ambición más grande de un texto que se enuncia como literario, según García Berrio y que comparto, consiste en la *Poeticidad*, y ésta, en su calidad de valor obtenido, se haya relacionada con factores antropológico-culturales, de los cuales participa ampliamente el texto fantástico, pero más aún, la capacidad descriptiva del lenguaje de *Tiempo lunar* lo posiciona en el justo lugar de imbricación de lo textual, lo social y lo poético, donde definitivamente no hay cabida para el héroe, o más bien asistimos, en el caso citado, a una minimización de su valor con respecto al que puede cobrar el tiempo y el espacio, afirmación que podría desembocar en una nueva hipótesis: los verdaderos actores de la novela son el tiempo y el espacio, al ser agentes y pacientes del acto. En ello, la parte final de la novela corrobora tales precisiones, pues el sujeto (Andrés) después de recibir el conocimiento de la existencia y funcionamiento del *mundo posible* opta por el olvido, por la monotonía de su existencia en el hacinamiento de un pequeño departamento, en una Ciudad, donde uno sale y no sabe si regresará o en qué condiciones lo hará, una Ciudad que como la nuestra se está cayendo a pedazos.

Nuevos caminos por recorrer

Las posibilidades de estudio de un texto fantástico tienen una amplitud impresionante, pues, desde mi perspectiva, es el género de nuestro tiempo, un género que experimenta con la estructura y que temáticamente evidencia la verdadera naturaleza del hombre siempre en la posibilidad de su disolución. Particularidad estética que le permite relacionarse con otros textos, sirva de ejemplo los cuentos de Borges o algunas ideas marxistas, como la enunciada al momento de observar la pirámide roja: “todo lo sólido se desvanece en el aire”. De este modo, ante lo fantástico el hombre sólo puede sentir el temeroso respeto que recuerda la casi olvidada relación hombre-Dios, donde los términos modernidad y posmodernidad aparecen como telón de fondo. Sin embargo, todo ello marca un camino que aunque ahora ya se ha vislumbrado en *Tiempo lunar* quizá, en otro momento, con otro artista sea recorrido con la profundidad que merece.

FUENTES

En torno al Texto literario

Albadalejo, Tomás. (2001). "La ficción realista y la ley de los máximos semánticos". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullá. Crítica, Barcelona.

Bajtín, Mijail. (1975). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid. Taurus.

_____ (2003). *Estética de a creación verbal*. México, Siglo XXI.

Barthes, Roland. et al. (1964). *Literatura y sociedad*. Madrid. Martínez Roca.

_____ (1980). *S/Z*. España, Siglo XXI de España.

Bobes, Naves Ma. del Carmen y otros. (1999). *La historia de la literatura y la crítica*. España, Biblioteca Filológica / Colegio de España.

Camarero, Jesús. (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona. Anthropos.

Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.

Chevalier, Jean. (2002). *Diccionario de símbolos*. Madrid. Herder.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. (2001). Madrid. Espasa Calpe.

Derrida, Jaques. (1984). *Theórie d'ensemble*. Mihaela Comsa Comsa (Trad.). Du Seuil. París.

Doležel, Lubomir et al. (1997a). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid. Arco.

_____ (1997b). *Historia breve de la poética*. Madrid. Síntesis.

_____ (1998). "Possible worlds of fiction and history" en *New Literary History. Virginia*. University of Virginia.

Eco, Umberto. (2001). "El concepto de mundo posible" en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullá. Crítica, Barcelona.

García Berrio, Antonio. (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Cátedra. Madrid.

García Berrio, Antonio y Teresa Hernández. (2006). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra. Madrid.

Garrido, Miguel Ángel. 2001. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid. Síntesis.

Gómez Redondo, F. (1996). *El lenguaje literario*. EDAF. Madrid.

Greimas, Algirdas Julian. (1989). *Del sentido II*. Madrid. Gredos.

Hamon, Philippe. (2001). "La construcción del personaje" en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullá. Crítica, Barcelona.

Kristeva, Julia. 1981. *El texto de la novela*. Barcelona. Lumen.

Lozano, Jorge. Et. al. (2007). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra, Madrid.

Miroux, Jean-Philippe. (2005). *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*. Nueva Visión. Buenos Aires.

Pozuelo Yvancos. (1993). *Poética de la ficción*. Cátedra, Madrid.

Villoro, Luis. (1982). *Crear, saber, conocer*. Siglo XXI. México.

En torno al género fantástico

Bellemin-Noël, Jean. (2001). "Notas sobre lo fantástico" en *Teorías de lo fantástico*. Roas, David. (comp.). Madrid. Arco/Libros.

Bessière, Irene. (1979). *El relato fantástico. La poética de la incertidumbre*. Paris. Larousse Université.

Bioy, Cásares Adolfo. (1999). *La trama celeste*. Madrid. Alianza.

Borges, Jorge Luis. (2001). "La literatura fantástica" en *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. José Miguel Sardiñas (ed.) La Habana, Centro de investigaciones literarias / Fondo editorial Casas de las Américas, Arte y literatura.

Botton, Burla Flora. (1983). *Los juegos fantásticos*. México, D.F. UNAM.

Caillois, Roger. (1965). *Au coeur du fantastique*. Paris. Gallimand.

Bozzetto, Roger. (2001) "Un discurso de lo fantástico" en *Teorías de lo fantástico*. Roas, David. (Comp.). Madrid. Arco/Libros.

Campra, Rosalba. (2001) "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión" en *Teorías de lo fantástico*. Roas, David. (Comp.). Madrid. Arco/Libros.

Ceserani, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Barcelona. Visor.

Nandorfy, Martha J.(2001). "La literatura fantástica y la representación de la realidad" en *Teorías de lo fantástico*. Roas, David. (Comp.). Madrid. Arco/Libros.

Sardiñas, José Miguel. (2002). *Los objetos fantásticos*. México, D.F. Cuadernos de trabajo 44, Centro de ciencias del lenguaje.

_____ et al. (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Centro de investigaciones literarias / Fondo editorial Casas de las Américas, Arte y literatura.

Todorov, Tzvetan. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México. D.F. Ediciones Coyoacán

En torno al género policiaco

De Quincey, Thomas. (1984). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid, Alianza.

Giardenelli, Mempo. (1996). *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. México. UAM/Colección Molinos de viento.

Grubbe, Vibeke. (1998). "Trifurcación temática en la novela policiaca actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina". En: *La novela policiaca en la península ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea. 30 31 de enero de 1998*.

Fuente electrónica: www.staff.hum.ku.dk/vigru/bibliografi/PLENILUN.981.htm-59k

Matamoro, Blas. (1980). *Saber y Literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*. Madrid. De La Torre.

Narcejac, Thomas. (1986). *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.

Noumbissi, Nzché. (2001). "Poe no inventa el cuento y el delito: al detective tampoco." En: *Acta literaria*, No. 26. Santiago de Chile. Universidad de Concepción.

Poe, Edgar Allan. (2008). *Cuentos completos*. México, D.F. Páginas de espuma.

Piglia, Ricardo. (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona. Anagrama.

Silva, Juan Manuel. (2008). "La hermenéutica de lo policiaco en la narrativa colombiana: Pöpp Hubert", http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/poppel.htm. Consultado el 26 de agosto de 2008.

Todorov, Tzvetan. (1966). "The typology of detective fiction" en: Lodge, David (ed.) 1995. *Modern criticism and Theory. A reader*, London.

_____ (1992). "Tipología de la novela policial" en: *El juego de los cautos*. B.A. La Marca.

En torno a la Sociología literaria y al tópico "Ciudad"

Cros, Edmond.(1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid. Gredos.

Barrantes Martín, Beatriz. (2006). "Hermenéutica de la Ciudad en la producción cultural vanguardista" en *Semiosis*, vol. II, número 3. Instituto de Investigaciones lingüístico-literarias. Universidad Veracruzana.

Del prado Biezma, Javier. (2000). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid. Síntesis.

Ferreras, Juan Ignacio. (1980). *Fundamentos de la Sociología de la literatura*. Madrid. Cátedra.

Lyotard, Jean Francois. (2008). 10ª ed. *La condición posmoderna*. Madrid. Cátedra.

Perus, Francois. (1994). *Historia y Literatura*. México, D.F. Antologías universitarias / Instituto Mora

Voloshinov, Valentin Nikolaievich. (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. (Tatiana Bubnova trad.).Madrid. Alianza.

Mauricio Molina

Molina, Mauricio. (1995). *Años luz*. D.F. Conaculta

_____ (1996). *Mantis Religiosa*. México. D.F. Aldus

_____ (1998). *La memoria del vacío*. D.F. Conaculta

_____ (2001). *Fábula Rasa*. México. D.F. Conaculta.

_____ (2002). *La geometría del caos*. México. D.F. Lectorum

_____ (2005). *Último siglo. Pasajeros de la literatura del siglo XX*. D.F. Conaculta

_____ (2005). *Tiempo lunar*. México. D.F. Punto de lectura.

Umbrales. Núm. 16 abril 1996, 4-8 pp.