

Del efecto estético en la novela colombiana¹

Andrea Vergara Gamarra

Universidad Nacional de Colombia

Egresada TEUC

8

Pero, ¿para quién o por qué se sucede el efecto? ¿Es acaso el efecto una construcción cimentada exclusivamente en el texto y que, por ende, es igual para todos los lectores? La historia de la literatura se ha encargado de demostrarnos, en sus registros, que el efecto tiende a cambiar porque su estructura depende de los horizontes, de las actualizaciones y de los puntos de visión móviles instalados más allá del espacio físico de la obra literaria como tal. Los niveles de aceptación de una determinada novela están regulados por el habitar y el aplicar estéticos que los actualicen. Recordemos que:

Lo que más amenaza la lectura [es]: la realidad del lector, su personalidad, su

inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general².

Esta amenaza –válido aviso– también revela la importancia del lector como realizador de la obra, como sujeto mediante el cual el texto pierde su carácter estático para actualizarse y encontrar sentido como obra de arte porque y aunque:

[L]a obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la medida de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiende a la imposi-

¿Bajo qué formas se presenta la fragmentación en la novela colombiana actual? Es importante señalar que ella no conoce jerarquías de índole alguna. Desparpajada, se mueve más como comunicación que como clasificación. Es una apología a la convivencia de lo diverso. Nuestras novelas asumen la fragmentación como un recurso importante para desplegar estrategias narrativas. La narración fragmentada permite el juego polifónico y dinámico del entrecruzamiento de tiempos y espacios.

¹ Últimas páginas de la monografía de grado, *Efecto estético de la novela colombiana actual: un viaje a las profundidades*, Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, 2003.

² BLANCHOT, *El espacio literario*, pág. 187.

bilidad, entre la forma que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo³, esta lucha sería prácticamente invisible y sorda sin la intervención del lector: “Una teoría de los textos literarios –nos dice Iser⁴– evidentemente ya no es capaz de prosperar sin la inclusión del lector”.

Mas cuando entramos en los terrenos del lector nuestra visión pierde consistencia ante las múltiples posibilidades que se observan. Está claro que el texto expresa su unicidad sustentado por la presencia física del objeto, pero no pasa igual al virar nuestra mirada hacia el lector. Varios han sido los tipos de lector a los cuales se ha referido la crítica literaria, entre los más prominentes (destacados por Iser) podemos nombrar: al lector de época, con el cual se “puede activar preminentemente la historia de la recepción”⁵; al lector ideal, quien “encarna una imposibilidad estructural de comunicación. Pues un lector ideal debería poseer el mismo código del autor”⁶; al archilector, que “describe un “grupo de informadores” que siempre se encuentran convergiendo en los “pasajes nodales del texto” a fin de atestiguar en la coincidencia de las reacciones la existencia de un “hecho estilístico”⁷; al lector informado, que “aspira a describir los procesos de reelaboración del texto efectuados por el lector”⁸; al lector pretendido, que corresponde a la “idea de lector, que se ha configurado en el espíritu del autor”⁹; y por último, al lector implícito, quien “no posee una existencia real, pues encarna la

totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores”¹⁰.

Y es precisamente este último tipo de lector, el lector propuesto por Wolfgang Iser en su libro *El acto de leer*: una estructura que se encuentra inscrita en los textos, en el cual fijaremos el sesgo que nuestra mirada dará a las novelas citadas en capítulos anteriores. ¿Por qué pensar en un lector implícito como método posible para desentrañar el efecto estético de nuestra novela colombiana contemporánea? Ya que el texto (como objeto) es nuestra más grande certeza en este viaje hacia la narrativa actual, debemos buscar un sistema de coordenadas que nos permita salir del texto literario sin perder las dimensiones propuestas por él, y que sean estos mismos límites los que consientan desentrañar las propuestas estéticas de la novela actual.

9

Aunque el lector implícito está anclado en el texto mismo, tiene la intangibilidad de una intención ya que formula la estructura de un acto pero requiere de la concreción y de la voluntad del lector para lograr su propósito. El lector implícito como “estructura del efecto de los textos”¹¹ es un concepto tan ambiguo como virtual debido a que, por un lado, el lector implícito se instala *dentro* del texto y el efecto está *más allá* del texto. Esta inconcordancia es la base de su riqueza y el elemento necesario para cobijar una óptica más global del efecto estético de nuestra actual narrativa. En el concepto de lector implícito se funden la estructura del texto y la estructura del acto. Es una danza entre la intención y el cumplimiento:

³ BLANCHOT, *El espacio literario*, pág. 187.

⁴ ISER, *El acto de leer*, pág. 64.

⁵ *Ibid.*, pág. 56.

⁶ *Ibid.*, pág. 57.

⁷ *Ibid.*, pág. 59.

⁸ *Ibid.*, pág. 60.

⁹ *Ibid.*, pág. 62.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 64.

¹¹ *Ibid.*, pág. 70.

El concepto de lector implícito es un modelo trascendental, mediante el que se puede describir la estructura general del efecto del texto de ficción. *Se refiere al rol del lector factible en el texto, que consta de una estructura del texto y de una estructura del acto.* [...] El concepto del lector implícito circunscribe, por tanto, un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector¹².

La apariencia de juego, dada por la inclusión de la palabra “rol”, aumenta la connotación y apología de la intervención:

Como oferta de roles por parte del texto, el concepto de lector implícito no es una abstracción de un lector real, sino más bien la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol¹³.

Esta importancia del rol hace pertinente el desenmascaramiento de las estructuras presentes y utilizadas por nuestras novelas. La formulación y dilucidación de una estructura del texto es el paso inicial.

10

Ya, en páginas anteriores, hablamos sobre la fuerte presencia de la fragmentación como una de las características de la narrativa actual. Pero ésta va más allá de la reconocida dentro de la estructura del texto; recordemos que el texto también busca las reglas durante su proceso constitutivo (aún en la negación por las mismas) y que esta búsqueda significa un desasimiento de los actuales y reconocidos cánones y una desintegración entendida como experimentación y multiplicidad, parricidio o ingratitud.

¹² Ibid., págs. 69-70. (La cursiva es nuestra)

¹³ Ibid., pág. 67.

¹⁴ BLANCHOT, *El paso (no) más allá*, pág. 82.

La condición postmoderna se ha encargado de facilitarnos el más claro rasgo accesorio de la estructura del texto: la fragmentación. Dicha fragmentación es el ingreso al efecto estético contemporáneo, es la estructura apropiada para sostener las numerosas piezas y encontrar los puentes comunicantes más indicados; más aún cuando, en el primer capítulo, planteamos la idea de que “el texto es convertido en una superficie lo suficientemente lisa para evitar cualquier tipo de filtración –incluso la de un posible lector”, se hace más consecuente ir de adentro hacia fuera buscando, en esa hermeticidad, las propuestas actuales del efecto literario: “Por medio de lo fragmentario, escribir, leer, cambian de función”¹⁴, se vierten y se invierten los órdenes.

12

¿Bajo qué formas se presenta la fragmentación en la novela colombiana actual? Es importante señalar que ella no conoce jerarquías de índole alguna. Desparpajada, se mueve más como comunicación que como clasificación. Es una apología a la convivencia de lo diverso. Nuestras novelas asumen la fragmentación como un recurso importante para desplegar estrategias narrativas. La narración fragmentada permite el juego polifónico y dinámico del entrecruzamiento de tiempos y espacios. También permite tesituras variadas en cuanto al narrador y a la manera como es abordada dicha narración. Casos característicos de dicho empleo los hallamos en novelas como *Rosario Trujeras*, *El día de la mudanza*, *Vida feliz de un joven llamado Esteban* o *Paraíso Travel* en donde la narración de los eventos, realizada a modo de evocación, gestiona la posibilidad de permitirse ciertos

desfases que enriquezcan el punto de vista y que, en un tipo de narración lineal, serían tomados como error o como serios problemas estructurales o de caracterización de personajes. El recurso de la evocación confiere un tinte etéreo y mítico a los personajes y sucesos narrados. Ubicar la acción en espacios más propios del recuerdo y la memoria permite proyectar el efecto intimista y fijarlo en la experiencia del lector. El narrador-personaje se convierte en una memoria que registra los hechos y los personajes, tanto en el momento en que aparecen como en tiempos pasados.

Otra variación estructural para lograr la fragmentación está dada por la arquitectura que propone el entrecruzamiento de varias historias lineales y paralelas sustentadas por un hilo conductor que, en la mayoría de los casos, se revela hacia el final de los textos. Es el caso de novelas como *La lectora*, *Satanás*, *Páginas de vuelta*, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Perder es cuestión de método* o *Los impostores*, en las cuales se logra una polifonía a partir de la exposición de niveles que varían gracias al tipo de narrador o a ciertos recursos técnicos como son: el diario, los medios masivos de comunicación, el fluir de la conciencia y un tinte cinematográfico proporcionado por la forma de narrar y las descripciones realizadas. Dentro de ese empleo que se le da a los recursos técnicos con el fin de lograr un efecto fragmentado, que vierte la poética de la velocidad, los *mass media* y la simultaneidad, encontramos las propuestas realizadas al interior de novelas como *La ciudad de los umbrales*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* y *Scorpio City*.

Novelas como *Vida feliz de un joven llamado Esteban* y *Relato de un asesino*, recurren a una estructura cimentada en un marco de composición que se ubica en el tiempo real logrando

la fragmentación en un salto hacia el pasado que permite contar la historia de forma lineal hasta terminar, de nuevo, en el tiempo en que comenzó el relato. Esta estrategia posee el tinte de las novelas de aventuras, con unos personajes que narran su vida desde la infancia y consienten al lector el crecer a su lado y hacer el recorrido en una especie de cámara del tiempo ya que tienen unos fuertes lazos con una intención de rememoración y recuento histórico de un lugar o un país en particular.

Otra variación de lo fragmentado la encontramos en la construcción de relaciones textuales de diversa índole. El texto literario es conformado por capas que se vislumbran como la presencia de intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad.

La intertextualidad, el juego del texto con otros textos, genera un constante movimiento entre el “remitir a” y la experiencia del momento; en algunas oportunidades, posee el acento de las novelas de estirpe existencialista como es el caso de *Scorpio City* y *La ciudad de los umbrales*, donde la referencia a una novela como *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato es evidente gracias a la visión compartida de la ciudad como cloaca y a la inclusión de sectas o grupos que se desplazan por los subsuelos. *Relato de un asesino* también genera una comunicación con *El túnel*, también de Sábato, debido al desenmascaramiento de un crimen desde las primeras páginas: “Sé que contar mi historia no será fácil. Los extraños hilos que me condujeron al crimen, al asesinato vil y despiadado de una persona [...]”¹⁵. Otro hilo es el tejido por las novelas de aventuras, novelas de juventud, novelas que siguen de cerca el crecimiento y los avatares de sus personajes como es el caso de *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, *Relato de un asesino*, *Paraíso Travel* o *Mapaná*, en las cua-

¹⁵ MENDOZA, *Relato de un asesino*, pág. 11.

les se extienden afinidades con novelas como *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, *Por el camino de Swan* de Marcel Proust o *4 años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea Borda. Siguiendo con este viaje intertextual no se puede obviar una literatura centrada en los conflictos sociales; una literatura que, debido a su marcada aparición y preferencia por los tópicos violentos y descarnados, ha sido denominada por Héctor Abad Faciolince como la “Sicaresca”, una propuesta cuya cabeza más saliente está en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, novela que marca el camino de *Rosario Tijeras* y de una orientación a la violencia social. En el caso de *Érase una vez el amor* y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* los puntos de contacto se establecen en una tendencia hacia lo *garbaje*, hacia lo sórdido de la existencia plasmada en novelas como *Factotum* o *Mujeres* de Charles Bukowski, una prosa descarnada y cercana a lo autobiográfico. El manejo del tiempo en *El día de la mudanza* rescata estrategias textuales de un cuento como “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier al establecer un diálogo entre los objetos y el paso del tiempo, una poética del acontecer develada por las cosas y sus transformaciones apenas advertidas. Otra reminiscencia, en este caso a la novela negra, lo encontramos en novelas como *Perder es cuestión de método*, *Scorpio City*, y un leve tinte en *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, *Páginas de vuelta*, gracias a la instalación de tramas y asuntos de corte detectivesco, conflictos y hechos que deben resolverse.

La metatextualidad es otra forma de decantar la fragmentación mediante la mención de textos bajo una mirada crítica, como es el caso de *Los impostores*, con la inclusión de comentarios sobre la obra de Pierre Loti, Graham Greene o Vargas Llosa; de *Técnicas de masturba-*

ción entre Batman y Robin y Boris Vian, Cesare Pavese, Peter Handke; de *La ciudad de los umbrales* y sus comentarios acerca de Baroja, Sábato, Joyce, Wittgenstein, Zweig, Bataille, Beckett, Kafka, Swedenborg, Hölderlin, Poe, Zalamea Borda; en *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, con Vargas Llosa, Gil de Biedma, Dostoievski, García Márquez, Puig, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Borges, Thomas Mann, Dickens, Balzac, Stendhal, Verne, Mark Twain, Cortázar; en *Relato de un asesino* y su constante dialogismo con Nathaniel Hawthorne, Edgar A. Poe, Stevenson; en *Scorpio City* se cita “el famoso artículo psiquiátrico citado por Truman Capote en *A sangre fría*”¹⁶; en *Páginas de vuelta* se hace referencia a *Fanny Hill* y a *El gran Gatsby*, a Dashiell Hammet, James Ellroy y P.D. James, Alfredo Bryce Echenique; y en *Satanás* a Robert Louis Stevenson y a autores cuyo “tema central es el fenómeno de una identidad fragmentada y rota [...] Hawthorne, Poe, Auster, Fuentes, Borges, Cortázar”¹⁷.

La hipertextualidad, entendida como la existencia de un texto denominado “hipotexto” en función del cual se estructura otro llamado “hipertexto” tiene una fuerte intervención en la novela colombiana contemporánea. Los textos elaboran un tejido con base en la superposición de diferentes niveles textuales, estratos generados ya sea por la inclusión de una novela dentro de la novela como ocurre con *La lectora* y la novela *Engome* que sirve de estructura a toda la trama que se desarrolla a lo largo del texto; *Páginas de vuelta* con dos novelas: *Ahora el amor* y *Vida de un joven sacerdote de provincia*; y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* con su novela inserta *\$100.000 por un perro gay*. Pero también el hipotexto está configurado por una serie de discursos que no representan el exclusivo territorio de lo litera-

¹⁶ MENDOZA, *Scorpio City*, pág. 173.

¹⁷ MENDOZA, *Satanás*, pág. 270.

rio sino que exploran lo histórico, lo social y lo cultural en pro de la constitución del tejido narrativo, como es el caso de *Vida feliz de un joven llamado Esteban* en su dialogo constante con sucesos determinantes de la historia nacional como el 9 de abril de 1948 y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, o el incendio del edificio de Avianca; *Satanás* y su claro nexa con el episodio de Campo Elías Delgado y el restaurante Pozzeto; *Lecciones de vértigo* y los contundentes puentes que teje con lo arquitectónico; *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* y su relación musical y literaria con Nirvana y Sex Pistols, Pearl Jam y Ramones.

Pero al lado de esta estructura fragmentada que expone la mayoría de los textos, también se presentan unas novelas que apuestan sus estrategias y la constitución de un efecto estético a la linealidad en la narración como es el caso de *Mapaná*, *Lecciones de vértigo* y *Mala noche*. Estas novelas producen un efecto encadenado y sucesivo que no se proyecta como los acontecimientos a manera de explosiones o momentos altamente críticos, sino como la mesurada consecuencia de un devenir lógico.

Tras este recorrido general por la estructura narrativa de nuestras novelas, se puede dilucidar la estructura del acto que ellas mismas proponen. La variedad, la fragmentación y la constitución del tejido textual a partir de capas, revela un acto pródigo de polifonía y multiplicidad. Las novelas se perfilan como testigos de acontecimientos y situaciones y, como tales, exigen que el acto se encamine por un ‘ser testigo de su testimonio’. La autocomplacencia que persigue la novela ha construido una arquitectura cerrada gracias al poderoso tejido

proporcionado por la intertextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad que emplean y admiten como recursos narrativos. La sobre-información parece ser la base estructural de la creación literaria y el efecto estético que se percibe. La necesidad de contundencia y verosimilitud exige el fastuoso despliegue de la más explícita comunicación. La necesidad de anclaje a un paralelo exterior por parte de la actual literatura colombiana es algo inminente, condiciona la concepción de lo artístico y confirma la dilatación de la esfera cultural hasta la intersección con la experiencia netamente cotidiana y social.

13

¿Qué sugieren nuestras novelas a partir de una prominencia de la realidad vertida tal cual la podemos ver en la televisión? Si bien es cierto que la manipulación de los medios es ingrediente principal de lo real y que el desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción varían la concepción y función del arte; la literatura actual se pierde en el afán por la credibilidad, en la invariable presencia de cotidianidad vertida —sin tratamiento alguno— con la inmediatez que quieren (re)producir los *Reality Shows*. Parece-se que se diera un volver al Renacimiento durante el cual el arte se basaba en las cualidades reproducibles del artista, sólo que, ahora, el artista pierde la maestría que le otorgaba su habilidad de reproductor para convertirse en el paso apropiado dentro de la constitución de un reflejo, y la obra de arte se despoja de su carácter único e irrepetible para convertirse en un objeto asequible a la repetición¹⁸.

¹⁸ Este afán reproductor no deja de remitirnos a las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que contribuyeron al surgimiento, en la década del 50, del Pop-art y su visión del arte como un producto consumido por el pueblo y de la imagen como elemento dominante y difundido a través de la televisión, el cine, la publicidad, los medios masivos de comunicación. Sólo que ahora la aproximación con el consumo adquiere un carácter abúlico y meramente ejecutado por la inercia de un antecedente y de una suerte de afinidad con el acercamiento que el Pop-art, en su momento, exigió entre la realidad y el arte.

El lector implícito de la novela colombiana actual es, más que una estructura del efecto de los textos, un lector atrapado en la innumerable cantidad de preorientaciones dispuestas al interior del texto mismo. Es un lector que no se ha desarrollado ni se desarrollará, pues el texto lo reclama como una extensión de los supuestos del autor; es un lector con más elementos para ser un lector ideal que un lector implícito ya que, tras toda la puesta en escena y la supuesta creación de mundos, está la transmisión de la intención por proyectar e imponer el mismo código del autor.

Ya en el primer capítulo hablamos de la profusión de recursos y de datos como una cuestión que torna al texto literario en un objeto enciclopédico. Esta catalogación señala la orientación del efecto estético hacia una tendencia de corte informativo; la elipsis, la metáfora, como recursos literarios, han sido desplazados por expresiones que sean capaces de ejercer la simultaneidad y multiplicidad de la vida actual.

Mas estos cambios forman parte de toda aquello que implica creación. Recordemos que el texto y la obra deben generar sus propias reglas. La construcción del universo creativo va más allá de la simple aplicación. No existen fórmulas prácticas y listas para ser usadas (aunque así parece anunciarse). Más aún en la novela: un género en vías de constitución, un género literario que encuentra su alegría en la constante movilidad: “Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su

propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia”¹⁹, su perdurable autodefinición a partir del cambio y la experimentación dentro de sí.

14

El lector implícito de la novela colombiana actual es, más que una estructura del efecto de los textos, un lector atrapado en la innumerable cantidad de preorientaciones dispuestas al interior del texto mismo. Es un lector que no se ha desarrollado ni se desarrollará, pues el texto lo reclama como una extensión de los supuestos del autor; es un lector con más elementos para ser un lector ideal que un lector implícito ya que, tras toda la puesta en escena y la supuesta creación de mundos, está la transmisión de la intención por proyectar e imponer el mismo código del autor. La angustia que expresa el innumerable despliegue de recursos, la puesta en escena que busca ser una deriva-

¹⁹ KUNDERA, Milan, en *El arte de la novela*, pág. 15.

ción consecuente de la realidad —permeando la experiencia literaria de un rasgo sumamente informativo—, es la mayor expresión del miedo hacia la proyección y posible degeneración del efecto supuesto por el autor. El texto está tan sobresaturado de intención, de elementos y de perspectivas de acción, que todo se convierte en una gran y autosuficiente red informática que lo que menos tiene entre sus planes es la intervención del lector como realizador del relato. Un texto así como nuestras novelas actuales, reclama para sí un lector-consumidor, un sujeto pasivo que se enchufe a la hiperrealidad del texto de la misma forma en que el texto se enchufa a la realidad circundante.

Si a este requerimiento de conexión pasiva agregamos la simbiosis antes mencionada, entre realidad y ficción, podremos constituir el semblante del efecto estético de nuestra narrativa colombiana actual. Los rezagos del *Pop-art* no se dejan de sentir. Aquella percepción, aquel reclamo que, en su momento, hizo Lichtenstein acerca del extrañamiento entre el arte y la realidad:

El arte se ha vuelto extremadamente romántico e irreal, se nutre de sí mismo, es utópico y, al mirar al interior, tiene cada vez menos que ver con el mundo²⁰,

no ha dejado de percibirse como uno de los ejes problemáticos entre el arte y la realidad. Esta indefinición e inaprensión no ha renunciado a surtir el motor que empuja a la creación. Lo que sucede es que los reacomodamientos de esta percepción, unidos a las reinventiones de “espiritualidad”, la búsqueda de nuevos lenguajes, la experimentación, el empuje de las editoriales, la sombra de la tradición, la pérdida de centro de la función y esencia de lo artístico, arrastran a una angustia por el efecto

y el lector. La conexión con el mundo, el exceso de realidad en la esfera del arte ha conducido a la tergiversación de ese acercamiento hasta el punto de exterminar la imaginación gracias a un constante choque con el desencanto. El exceso de conciencia del arte ha procurado el enfriamiento y la rigidez de su efecto. La angustia generada por el exceso de conciencia crea inseguridad e inautenticidad. La sensación que queda tras la lectura, ese sabor totalizante e unívoco, dibuja:

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar *el pastiche*²¹.

El peso de una rebeldía frente a la tradición ha caído en una contigüidad peligrosa con la realidad. Esto se debe, en parte, a ese espejismo con el cual los medios nos venden la construcción de la realidad: ya no hay imposiciones (dicen ellos), ahora la realidad es una arquitectura al alcance de todos, no solamente habitable sino también transformable con la facilidad de quien presiona un botón y, el arte (la literatura en nuestro caso) no es inmune a caer dentro del enajenamiento provocado por este espejismo. Se ha tendido a pensar que las expresiones artísticas son validadas en el instantáneo vertimiento de la realidad sobre el papel, en el acomodamiento de la realidad sin ninguna perspectiva particular dentro el texto literario y se exige (o por lo menos se cree exigir) un lector acorde a este enfoque, un lector que, como ya lo habíamos planteado, se inscribe más en la intención propia de toda idealización, que en un lector como sujeto participativo dentro del relato más allá de su

²⁰ CAMÓN AZNAR, José, en el capítulo titulado “Pop-Art” de *Pintura Moderna*, pág. 41.

²¹ JAMESON, Fredric, en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, pág. 41.

concepción como sujeto que lee y pasa las páginas de un libro.

A esto cabe agregar que el afán enciclopédico, la dilatación de esferas y la velocidad de nuestra actual existencia, han variado el efecto estético de la literatura:

[...] hemos entrado ahora en una “intertextualidad” que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético, y que opera una nueva connotación de “antigüedad” y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia “real”²².

Es irónico, después de plantear el desprenderse de lo histórico y del subrayar la literatura actual como un rebelarse ante la tradición y los estilos y los lenguajes anteriores, llegar al final de nuestro recorrido trazándolos como parte importante del efecto estético actual. Pero recordemos que la negación no constituye nada diferente a la afirmación de aquello que se quiere despojar y que, dentro de esta condición postmoderna que nos insufla deconstrucciones, reinenciones, urgencias ante lo novedoso e incredibilidad frente a las verdades absolutas, todo se configura (hasta un cierto punto) como válido y consecuente. Escapar de nuestra condición como sujetos históricos es un anhelo utópico y nostálgico. La convivencia de extremos se hace posible y aplicable. Lo que no se hace posible —y mucho menos aplicable— es el exterminio de la labor que corresponde a la literatura de “anticiparse a las épocas, de anunciar lo que viene, de ser un heraldo elocuente del porvenir”²³, y mucho menos de que en la búsqueda de nuevas tesituras, en la autodefinition de la novela como género literario se extravíe la importancia de la ficción como garantía de

lo literario, de la ficción como estructura arquitectónica de la imaginación; que la literatura no sea vista “sólo como una manera de interpretar el mundo, sino al mismo tiempo como una manera de sentirlo y de transformarlo”²⁴ y que, esa arraigada presencia de la verosimilitud no sea el comienzo del olvido de que “la mentira de la ficción se erige en la más profunda y conmovedora verdad”²⁵, y de que el texto deviene obra en la intervención del público, en la interacción entre los horizontes propuestos por él y la experiencia de quien lee, de que sin la concreción realizada por el lector durante el acto de lectura no será posible vislumbrar el efecto estético de la literatura. **hU**

²² Ibid., pág. 50.

²³ Extraído de un texto suelto de WILLIAM OSPINA titulado *De cómo la ficción descifra al mundo*.

²⁴ OSPINA, William, *De cómo la ficción descifra al mundo*.

²⁵ Ibid.