Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

La distopía postmoderna del siglo XXI: la ciudad y el personaje transtextual en el libro El inventario de las naves de Alexis Iparraguirre y el cuento "Ciudad de payasos" de Daniel Alarcón

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Diego Alexander ALVARADO PACHECO

ASESOR

Dr. Javier Carlos DE TABOADA AMAT Y LEÓN

Lima, Perú

2026



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Alvarado, D. (2026). *La distopía postmoderna del siglo XXI: la ciudad y el personaje transtextual en el libro El inventario de las naves de Alexis Iparraguirre y el cuento "Ciudad de payasos" de Daniel Alarcón*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Diego Alexander Alvarado Pacheco
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	48525560
URL de ORCID	https://orcid.org/0009-0008-1055-3502
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Javier Carlos de Taboada Amat y León
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	29658333
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-8026-3817
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Edgar Paolo Álvarez Chacón
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09132597
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Richard Ángelo Leonardo Loayza
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29426913
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Jorge Adrian Terán Morveli

Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10103795
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.3.7.9. Teoría literaria
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Ciudad Universitaria País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Centro poblado: No aplica Urbanización: No aplica Manzana y lote: No aplica Calle: Av. Carlos Germán Amézaga N.º 375 Latitud: -12.05712 Longitud: -77.08467
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Enero 2024 – Mayo 2026
URL de disciplinas OCDE	**Teoría literaria** **https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04** **Estudios de literatura general** https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO
EN LITERATURA

El presente Jurado de tesis, integrado por el Mg. Edgar Paolo Álvarez Chacón (Presidente), Dr. Javier Carlos de Taboada Amat y León (Asesor), Dr. Richard Ángelo Leonardo Loayza (Informante) y Mg. Jorge Adrian Terán Morveli (Informante), se reunió en sesión presencial el 18 de agosto de 2026 desde las 11:00 horas, para calificar la sustentación de la tesis titulada **La distopía postmoderna del siglo XXI: la ciudad y el personaje transtextual en el libro *El inventario de las naves* de Alexis Iparraguirre y el cuento "Ciudad de payasos" de Daniel Alarcón** presentado por el bachiller Diego Alexander Alvarado Pacheco, para optar el título profesional de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la calificación de **19**, equivalente **Aprobado con máximos honores** de acuerdo con lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

Diecinueve (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título profesional de Licenciado en Literatura al bachiller Diego Alexander Alvarado Pacheco.

Concluido el acto académico a las **12:05 horas**, firman la presente acta por duplicado.

Mg. Edgar Paolo Álvarez Chacón
Presidente
Asociado D.E.

Dr. Javier Carlos de Taboada Amat y León
Jurado Asesor
Auxiliar T.C.

Dr. Richard Ángelo Leonardo Loayza
Jurado Informante
Asociado T.P.

Mg. Jorge Adrian Terán Morveli
Jurado Informante
Asociado T.C.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

Anexo 1
CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Javier Carlos de Taboada Amat y León en mi condición de asesor acreditado con el Dictamen de la EP N° N°013-EPLIT-FLCH/2024 de la tesis, cuyo título es **La distopía postmoderna del siglo XXI: la ciudad y el personaje transtextual en el libro *El inventario de las naves* de Alexis Iparraguirre y el cuento "Ciudad de payasos" de Daniel Alarcón**, presentado por el bachiller Diego Alexander Alvarado Pacheco, para optar el título profesional de Licenciado en Literatura,

CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante la plataforma PIDS, el documento evaluado cuenta con el 10% de similitud, nivel PERMITIDO para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título profesional de Licenciado en Literatura.

Lima, 17 de agosto de 2026

Firma del Asesor: 

Nombres y Apellidos del asesor: Javier Carlos de Taboada Amat y León
DNI: 29658333

La vigencia del presente certificado corresponde a un período de noventa (90) días desde la fecha de su emisión; siempre que no haya observaciones en el texto durante el proceso de revisión por el jurado informante o surja alguna contingencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5
CAPÍTULO I 11
EL GÉNERO DE LA POSTMODERNIDAD DEL SIGLO XXI: LA DISTOPÍA 11
1.1. Los principios de la postmodernidad 12
1.1.1. El fin de los "Grandes Relatos" 12
1.1.2. El problema de la historicidad y la globalidad 12
1.1.3. El desplazamiento de la realidad referencial por la intertextualidad sincrónica 14
1.1.4. La crisis del texto y el contexto: la omnitextualidad 16
1.1.5. El atravesamiento sintético 19
1.2. La espacialidad postmoderna 21
1.2.1. Problemática epistemológica-sociológica: "no lugar" 22
1.2.2. Concepción: la trialéctica espacial 24
1.2.3. Características 26
1.3. La subjetividad postmoderna 29
1.3.1. La identidad ontológica: el sujeto múltiple 29
1.3.2. La identidad epistemológica: lo postindividual 31
1.3.3. La identidad sociopolítica: anti-universalismo 32
1.3.4. Síntesis de la identidad personal 32
1.4. La distopía 33
1.4.1. Origen: impulso utópico negativo 33
1.4.2. Las primeras protodistopías 34
1.4.3. Las distopías clásicas y sus tópicos 36
1.4.4. El cyberpunk y las distopías críticas 38
1.4.5. Distopía en el siglo XXI: metatextual y autopoiética 41
1.4.6. Elementos narratológicos de la distopía: el espacio y el personaje 43
1.4.7. La distopía o el género distópico 47
1.5. La distopía en la literatura peruana 50
1.5.1. Antecedentes y contexto 50
1.5.2. La novela distópica peruana: *Mañana, las ratas* 52
1.6. Balance del capítulo 53
CAPÍTULO II: LAS CATEGORÍAS PERFORMATIVAS Y LOS DISPOSITIVOS TRANSTEXTUALES 55
2.1. La performance 59
2.2. Características de la performance 60

2.3. Performatividad 64
2.4. Procesos de la performatividad 66
2.4.1. Dislocación de la temporalidad 66
2.4.2. Revelación de la doble textualidad 66
2.4.3. Desplazamiento extensivo de la espacialidad y la personalidad 67
2.5. Las categorías performativas 69
2.5.1. El movimiento formador 70
2.5.2. La perspectiva estructuradora 78
A) La estructura transitiva: la transmutación 79
B) La estructura descentrada: la heterotopía 80
C) La estructura visionada: la visión hacedora 83
2.5.3. La escala funcionalista 86
2.6. El dispositivo transtextual 95
2.6.1. La fuente del dispositivo: el deseo 95
2.6.2. Concepto de dispositivo 96
2.6.3. Principios 97
2.6.4. Conclusiones sobre el dispositivo 101
2.7. El dispositivo de espacialización: la transterritorialidad 103
2.7.1. El objeto virtual 103
2.7.2. La postmetrópolis 106
2.7.3. Una nueva espacialidad: la transterritorialidad 108
2.8. Dispositivo de personificación: la transmedialidad 113
2.8.1. El personaje enunciador del mundo literario: el autor o productor de la obra 113
2.8.2. El personaje receptor del mundo literario: el lector o decodificador de la obra 116
2.8.3. El personaje narrativo (experimentador de la instancia transtextual) 118
2.8.4. El dispositivo de personificación: la transmedialidad 121
2.8.4.1. Concepto 121
2.8.4.2. Principios de la transmedialidad 126
2.8.4.3. La narrativa transmedia 127
2.9.1. Procesos performativos de la textualidad espacializadora 131
2.9.2. Procesos performativos de la textualidad personificadora 138
2.10. Dispositivo de representación: la transfiguratividad 142
2.10.1. La transfiguración 142
2.10.2. La transfiguratividad del espacio y el sujeto 143
2.10.3. Proceso de transfiguración literaria: la espacialización del personaje y la personificación del espacio 144

2.11. Balance del capítulo 145

CAPÍTULO III 147

APLICACIÓN DE LAS CATEGORÍAS PERFORMATIVAS Y LOS DISPOSITIVOS TRANSTEXTUALES EN *EL INVENTARIO DE LAS NAVES* Y «CIUDAD DE PAYASOS» 147

3.1. Tipología de los textos *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos» 147

3.1.1. Tipología del cuento 147

3.1.2. Cuentos combinados 148

3.1.3. El metacuento 149

3.1.4. Cuento realista y no realista 150

3.1.5. Clasificación de los cuentos objeto de estudio 152

3.2. Estudios sobre el libro *El inventario de las naves* y la obra de Alexis Iparraguirre 157

3.2.1. La función de la intertextualidad y lo metaficcional 157

3.2.2. La influencia transmedia 158

3.3. Estudios sobre el cuento «Ciudad de payasos» de Daniel Alarcón 160

3.3.1. De la potencia al acto: un recorrido transmedia 160

3.3.2. El sujeto performativo 161

3.4. Aplicación de las categorías performativas y los dispositivos transtextuales en *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos» 164

3.4.1. La ciudad transterritorial 164

Categoría performativa: 165

A) El movimiento formador 165

«Ciudad de payasos» 168

B) La perspectiva estructuradora 173

C) La escala funcionalista 183

El inventario de las naves 183

C.2 La retroalimentación 185

C.3 El espacio estratégico 187

C.4 El espacio táctico 190

3.4.2. El dispositivo de espacialización: las tres ciudades unificadas 192

3.4.3. El personaje transmedial 198

A) El movimiento formador 198

B) La perspectiva estructuradora 205

C) La escala funcionalista 212

3.4.4. El dispositivo de personificación: los tres personajes unificados 218

3.5. El dispositivo de representación: la transfiguratividad 222

3.5.1. La ciudad del huracán y la transfiguración de Dovidjenko 223

3.5.2. La ciudad del disfraz y la transfiguración de Óscar 226
3.5.3. Síntesis de la transfiguratividad 228
CONCLUSIONES 230
BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA 236
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA 236

INTRODUCCIÓN

El denominado "giro cultural" que representa la Postmodernidad[1] es también el gran paradigma que permite entender el pasado más reciente y los cambios que están sucediendo en todos los ámbitos de la experiencia social y artística. Lo contemporáneo,

[1] Término que alude o subraya una condición general de época, la cual abarca desde las décadas finales del siglo XX hasta el presente.

en la tercera década del siglo XXI, presenta nuevos retos para la comprensión de la realidad, sobre todo al introducir nuevos paradigmas que pugnan por reemplazar el principio «antifundamentalista» o «antiesencialista» que se estableció en las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado, con autores como Jean-François Lyotard y Fredric Jameson. El principal paradigma que busca unificar y conectar todo es la globalización, la cual, irremediablemente, produce una experiencia globalizada. Desde la primera década del siglo XXI, algunos intelectuales vienen asegurando que este nuevo paradigma o «gran relato» ya existe: la propuesta más radical es la de Rodríguez Magda sobre la transmodernidad, que se sustenta en la interconectividad física y virtual de todos los elementos cognoscibles y en un centro que es la propia ausencia o vacío, comparando el saber, o el proceso de saber, con un proceso de «atravesamiento» y su figura con un «cuerpo horadado».

Frente a esas nuevas tendencias dentro del marco de la postmodernidad, paradigma todavía no superado, la presente tesis propone la transtextualidad como categoría que puede unificar y globalizar los elementos narratológicos (espacio y personaje). Dicho concepto fue propuesto y desarrollado por Genette y, pese a que la hipótesis toma algunos principios de esta definición, también enlaza el concepto con nuevas teorías (el posestructuralismo y la performatividad), con el objeto de crear una nueva concepción de la transtextualidad y vincularla con los fundamentos de la distopía, género al que pertenecen los textos de la bibliografía primaria.

La hipótesis de la tesis propone una concepción de la distopía del siglo XXI, tomando en cuenta su evolución y los cambios ocurridos en la última parte del siglo XX, y prioriza tres elementos fundamentales que se han conservado: el extrañamiento del espacio, la nulidad de la subjetividad de los personajes principales y la epifanía que el protagonista experimenta sobre su mundo y su propia condición social y existencial en

este. Teóricamente, si los elementos mencionados han sufrido una transformación radical desde su concepción moderna hasta la postmoderna, es coherente que produzcan una nueva concepción genérica de la distopía contemporánea.

Ante ello, el mundo y su representación literaria quedan rasgados y se revela el atisbo de nuevas naturalezas que corresponden a su fondo (espacio), su figura (sujeto) y las relaciones entre ambos: ¿existe un mundo fuera de la textualidad (ahora mediatización globalizada) o todo es, se concibe y se representa como una nueva transtextualidad que ha borrado o revelado la falsa diferenciación entre la realidad y la ficción, el sujeto y el objeto, el espacio y el tiempo? Siendo la segunda opción la propuesta de la tesis, ¿en qué se fundamenta este nuevo ser (forma, estructura y función) del sujeto y del espacio y la concepción de ambos (relación y representación) para diferenciar lo moderno de lo postmoderno? Y ¿qué repercusión multidimensional tiene esta nueva concepción del espacio y del sujeto postmoderno dentro del ámbito literario, siendo la figura del autor (sujeto real y social), su mensaje (el texto mediatizado) y su fin (el lector influenciable por su contexto) determinantes y determinados por toda la vivencia postmoderna? Frente a lo que parece una problemática de nivel ontológico o epistemológico, se extrapolarán dichas interrogantes al nivel literario y surgirán nuevos desafíos; por ejemplo, ¿cuáles serán las herramientas teóricas que servirán para crear una metodología correcta y sostenible que permita analizar y sintetizar los nuevos conceptos y representaciones hallados en los niveles filosófico y sociológico del sujeto y del espacio postmodernos y aplicarlos a su representación literaria distópica en la ciudad y el personaje?

El propósito principal u objetivo general ante esta problemática es realizar un paralelismo entre la transformación que ha ocurrido en el «ser» y el «concepto» del propio sujeto y del espacio de la modernidad y la postmodernidad dentro de una transtextualidad (realidad) filosófica, social y estética, analizando y sintetizando los cambios de los dos

principales elementos narratológicos (el espacio y el personaje) en el ámbito de la literatura, específicamente en el género de la distopía literaria. Esta «Distopía Postmoderna del Siglo XXI» se fundamenta en la concepción y representación de la ciudad y del personaje principal del libro *El inventario de las naves* y del cuento largo «Ciudad de payasos», así como en la relación entre ambos.

Dentro de los objetivos específicos, el primero es demostrar que la crisis de la realidad correspondiente a su «ser» y «concepción» como suma y superposición de textualidades se unifica y engloba dentro de la categoría teórica de la transtextualidad planteada por la tesis, sobre la base del análisis y la síntesis de diversas fuentes que corresponden a la postmodernidad de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. El segundo objetivo específico es convertir los conceptos y argumentos teóricos en herramientas funcionales para producir una metodología correctamente estructurada, clara y aplicable; para ello, se crearán categorías y subcategorías de análisis y síntesis. Finalmente, el tercer objetivo específico es demostrar, mediante la aplicación de las categorías analíticas y sintéticas tanto a los fragmentos como a la globalidad de los textos de la bibliografía primaria, que los elementos narratológicos (espacio y personaje) y la relación entre ambos corresponden a los modelos o prototipos propuestos por la presente tesis para la «Distopía Postmoderna del Siglo XXI», incluso si *El inventario de las naves* es un conjunto de relatos de género fantástico y descontextualizado y el cuento largo «Ciudad de payasos» es un texto de género realista y contextualizado.

En el primer capítulo se tomarán los aportes de la transmodernidad, enmarcada en el espectro trascendente de la postmodernidad, respecto de su tendencia hacia la unidad y la síntesis de múltiples y diferentes elementos y categorías en los ámbitos filosófico, sociológico y literario. Precisamente, el marco teórico de la tesis abordará diversas teorías que provienen de la filosofía (posestructuralismo francés), los estudios culturales (la

performatividad) y la nueva narratología o estudio de la narrativa de mediatización múltiple (narrativa transmedia) para el análisis y la síntesis de los existentes narrativos (espacio y personaje).

El segundo capítulo desarrollará, desde el ámbito filosófico y el de los estudios culturales, el concepto principal que propone la tesis: la transtextualidad. Dicha teoría se sustenta en los principios de omniconexionalidad y omnidimensionalidad del rizoma de Deleuze, unidos por la idea sintética de «atravesamiento» proveniente de la transmodernidad (Rodríguez Magda) y por la transición indiscriminada entre el texto y el contexto que borra las fronteras entre ambos (la archiescritura de Derrida). El estudio establece una nueva concepción analítica y sintética de la transtextualidad aplicada a la ciudad y al personaje literarios: el análisis se sustenta en la teoría de la performatividad (Schechner y Butler), y la síntesis, en el dispositivo (Foucault y Deleuze).

El análisis del espacio y del personaje literarios dentro de esta nueva transtextualidad aborda los principios de la performatividad del escenario y de la identidad del sujeto (movimiento, perspectiva y escala), junto con la concepción trialéctica y las texturas espaciales (forma, estructura y función) propuestas por Henri Lefebvre. Todo ello fundamenta las categorías performativas que serán las herramientas de análisis de la tesis respecto de los elementos narrativos: el *movimiento formador, la perspectiva estructuradora y la escala funcionalista*. Las mencionadas categorías serán conceptualizadas, caracterizadas y operativizadas respecto de la ciudad con las ideas del laberinto rizomático de Deleuze, la heterotopía de Michel Foucault y la dicotomía entre estrategia y táctica de Michel de Certeau; mientras que, para el personaje, enmarcado también en una estructura tripartita, se utilizará la teoría de la narrativa transmedia (Jenkins y Scolari).

La idea de unidad y totalidad de naturaleza performativa y postestructural tomará el concepto de dispositivo; en este caso, los dispositivos transtextuales, que son categorías de síntesis que producen modelos o prototipos de espacialidad y personalidad en la literatura contemporánea. Dichos dispositivos son la transterritorialidad y la transmedialidad, correspondientes al espacio y al personaje, respectivamente. El dispositivo espacial o transterritorialidad es un proceso mediante el cual se perciben, representan y experimentan espacios provenientes de diversas dimensiones (ontológica, epistemológica y estética), que se unifican para crear la denominada «ciudad transterritorial». De igual forma, el dispositivo de personalidad o transmedialidad es un proceso mediante el cual se perciben, representan y experimentan personalidades provenientes de diferentes dimensiones literarias (intra/extraliteraria; referencialidad/ficción) y mediales (lenguaje periodístico, cinematográfico), que se unifican para crear el denominado «personaje transmedial».

En el tercer capítulo se aplicarán las categorías performativas y los dispositivos transtextuales al análisis de la ciudad y del personaje de los textos *El inventario de las naves* (2018), de Alexis Iparraguirre, y «Ciudad de payasos» (2006), de Daniel Alarcón, demostrando los cambios propios de la «Distopía Postmoderna del Siglo XXI». Primero, el extrañamiento del espacio y de la sociedad, que se manifiesta en la ciudad transterritorial (transfronteriza, descentrada y visionada); segundo, la evidencia de la nulidad subjetiva, en cuanto nada es inmanente ni trascendente en la identidad del personaje (identidad mediatizada). El tercer elemento es la relación que experimentan los personajes principales con la ciudad, la cual se manifiesta también como un dispositivo, en este caso, de representación o transfiguratividad, sustentado en la autoconciencia del protagonista sobre la inevitable transfiguración de la identidad espacial en su

personalidad: espacialización del personaje y personificación de la ciudad. Todo ello fundamenta la propuesta de la tesis sobre la ciudad y el personaje transtextuales.

La investigación considera importante la producción de nuevas lecturas dentro de la literatura peruana, aún más en la cuentística del presente siglo, la cual posee grandes potencialidades. El libro *El inventario de las naves* y el cuento «Ciudad de payasos» ofrecen miradas cercanas a los cambios culturales (entre ellos, el literario) que fundamentan nuestras relaciones sociales y cotidianas más actuales, sea en nuestra faceta de ciudadanos que se reconocen como producto de una sociedad globalizada y, al mismo tiempo, como peruanos que son obra de una tradición particular.

CAPÍTULO I

EL GÉNERO DE LA POSTMODERNIDAD DEL SIGLO XXI: LA DISTOPÍA

La presente investigación se enmarca en la teoría de la postmodernidad aplicada a la cuentística peruana del siglo XXI. En posteriores apartados de este capítulo se

sustentarán las categorías filosóficas y sociológicas de la postmodernidad que, una vez trasladadas al ámbito literario, servirán para analizar los textos de la bibliografía primaria.

1.1. Los principios de la postmodernidad

1.1.1. El fin de los "Grandes Relatos"

Muchos estudios sobre la teoría de la postmodernidad coinciden en que su aparición central en el ámbito académico tuvo lugar con la publicación del libro filosófico *La condition postmoderne* (1979), de Jean-François Lyotard, publicado en París. En este libro presenta su famoso informe del conocimiento a manera de diagnóstico del saber contemporáneo, del cual resulta una nueva concepción de la epistemología. Si la ciencia y el conocimiento en la modernidad se justificaban como el descubrimiento de un saber absoluto y una verdad trascendental, manifestados en grandes metarrelatos[2] unificadores y homogeneizadores, la nueva naturaleza epistemológica de la postmodernidad es la negación de todo ello.

Lyotard evalúa el proceso histórico de legitimación de las narrativas, construyendo una línea que termina en el periodo postmoderno, donde las estructuras internas implosionan (perspectivas performativas del conocimiento) y la legislación autoconsciente de la ciencia es reemplazada por la eficiencia demostrativa, cuyo medio principal es la tecnificación para alcanzar la legitimidad oficial (Anderson, 2000).

1.1.2. El problema de la historicidad y la globalidad

Fredric Jameson, eminente crítico marxista estadounidense, publica en la *New Left Review*, en la primavera de 1984, un manuscrito que provenía de una conferencia pronunciada en el otoño de 1982 en el Whitney Museum of Contemporary Arts: un

[2] La categoría de "Gran Relato" o "metarrelato en la obra de Lyotard toma el significado de paradigma o teoría que tiene la capacidad de explicar la evolución y desarrollo de la sociedad humana. Por ejemplo, el positivismo y sus estados de conocimiento en la Historia; el marxismo y su dialéctica materialista para explicar el desarrollo histórico por la lucha de clases.

artículo titulado «Postmodernism - the Cultural Logic of Late Capitalism», quizá el escrito más paradigmático sobre la postmodernidad. El aporte de Jameson radica en ubicar la postmodernidad dentro del proceso histórico de producción, aquello que denominó la fase avanzada o tardía del capitalismo.

Para Jameson, la postmodernidad no tiene un corpus que la organice a modo de un «gran relato» ni pretende fundamentar una perspectiva histórica (historicidad), ya que dichos conceptos son cuestionados dentro del pensamiento y la experiencia postmodernos. Pese a ello, reconoce que la postmodernidad representa un «nuevo sistema de producción» dentro del capitalismo occidental, por lo que resulta funcional darle una nominalización: «lógica cultural dominante» o «lógica del capitalismo avanzado» .(Jameson, 1991, pp. 13–19)

Años más tarde, Jameson (2012) revisa y reformula su teoría de la postmodernidad, precisando algunos de los planteamientos desarrollados originalmente en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Concibe la posibilidad de una representación de la unidad-globalidad en la sociedad postmoderna por medio de una manifestación que llama «singularidad del acontecimiento». Este es un hecho irrepresentable en el tiempo histórico y que posee una estructura (conjunto-totalidad) que se manifiesta solo una vez y de forma efímera, concepto compatible con la teoría de la performance que en el segundo capítulo se desarrollará con amplitud. En el ámbito del arte, Jameson pone como ejemplo la ciencia ficción sustentada en un «acontecimiento singular», ya que, cuando construye mundos futuros lejanos, lo hace fuera de las coordenadas históricas y solo se manifiesta una vez: una mutación evolutiva presente en el género utópico y distópico. En el caso de la utopía, surge un posthumanismo que es el resultado de una mutación entre el hombre y el androide, de la cual surge un nuevo ser con una capacidad sobrehumana que conserva su naturaleza

primigenia. En la distopía, surge una especie mecánica que sobrepasa la inteligencia humana y, en consecuencia, su capacidad destructiva (pp. 58–59). Tomando la idea de que solo dentro del fenómeno del utopismo[3], entre cuyos géneros se encuentra la distopía, se puede representar la experiencia global y unitaria, se parte de esa premisa para el estudio de los textos escogidos en la bibliografía primaria.

1.1.3. El desplazamiento de la realidad referencial por la intertextualidad sincrónica

Jameson (1991) se sirve de dos obras de arte para desplegar su pensamiento analítico y sintético respecto de la estética postmoderna. Primero, describe la doble materialidad de la obra de arte moderna tomando como ejemplo la pintura «Zapatos de labriego» de Van Gogh; luego, explica un proceso que podemos denominar «secuencia re-creadora» de las dos materialidades presentes en dicha obra artística. La primera materialidad, la obra-representación (mundo referencial, mundo de las apariencias, naturaleza aprehendida en el cromatismo de Van Gogh), es recuperada por el sujeto mediante un acto voluntario de percepción («desocultación del ser»); reconstruye la situación inicial sobre la consciencia de una segunda materialidad: la obra-medio (el lienzo). El tránsito de las materialidades es un acto simbólico que posibilita la transformación de la obra-idea en un objeto de praxis y de producción. En la postmodernidad, este «gesto hermenéutico», la reconstrucción del mundo referencial partiendo de la obra-fragmento (fragmento hipotáctico), es imposible, debido a que el contexto (dimensión espacio-tiempo) se ha convertido en un inaprehensible espacio-palimpsesto (intertextualidad de fragmentos yuxtapuestos) sin huellas temporales (originalidad, cambio), por lo que la obra postmoderna —en este caso, utiliza el cuadro «Zapatos de diamante» de Andy Warhol— se reduce a una representación declarativa: no

[3] En los siguientes apartados se desarrollará de forma general de los fenómenos del utopismo que pertenece a los estudios culturales y que abarcan otros géneros, entre ellos, la utopía y la distopía.

una obra simbólica que surge de una realidad referencial, sino un objeto de una reproducción fragmentaria autorreferencial.

La estética del pastiche es el resultado de esta «nueva forma» de arte. La obra se convierte en una especie de multiforma paródica y vacía: «repetición muerta». Su introducción en el lenguaje contamina el propio sistema, produciendo una «insalubre lingüística», es decir, una textualidad indefinible que emerge del conjunto de textos yuxtapuestos con ausencia de un sentido, lo que imposibilita la recuperación de la realidad referencial. Por ejemplo, en el lenguaje postmoderno, un texto de historia, sobre la conciencia de la historia, que antes tuvo como idea motora una temporalidad trascendental (el saber y el sentir del pasado vivido), ha sido reemplazado por la actividad historicista y publicista, dinámica de la reproducción serial de imágenes estereotipadas. Su mecanismo: la nostalgia funcional. El espacio-tiempo vivido desaparece (vieja realidad referencial) y, frente a la conciencia del vacío, todo espacio es llenado por la percepción múltiple y simultánea de los textos sincrónicos de la cultura pop (nueva realidad autorreferencial). La conciencia retrospectiva-prospectiva que caracterizaba a la historia queda sustituida por una intertextualidad multimedial (remakes sin referente original, una autorreferencialidad ilimitada, el mundo palimpsesto). El resultado: la «historia de las realidades» reemplazada por la «historia de las estéticas».

El significado de lo real externo (espacio-tiempo) y el de lo real interno (objeto-sujeto) han perdido su capacidad de conceptualizarse (significado) debido a que la cadena significante ha sufrido una incisión, una ruptura en la estructura misma del lenguaje. En consecuencia, los lenguajes de representación para el espacio han perdido su unidad-tiempo, quedando atrapados en los códigos espaciales: reproducción serial de espacios

físicos (arquitectura[4]) y virtuales (ciberespacio). También los lenguajes de representación destinados al sujeto han sido despojados de su unidad-tiempo respecto del sentido de su historia, su temporalidad cotidiana y su propio cuerpo (personalidad), por lo cual este ha quedado atrapado en los códigos de personificación: reproducción serial de las personas físicas (cuerpos estereotipados) y virtuales (avatares e imágenes creadas con inteligencia artificial). Esta nueva concepción del espacio y del sujeto postmodernos dentro de la reproducción de textos sincrónicos se fundamenta en procesos de espacialización y personificación que, en los siguientes capítulos, se definirán, caracterizarán y aplicarán en las obras seleccionadas.

1.1.4. La crisis del texto y el contexto: la omnitextualidad

Sabina Loriga, en su artículo «El contexto sin borde según Jacques Derrida» (2020), analiza la propuesta del filósofo francés sobre la escritura y la identidad del sujeto en un proceso de obliteración de lo propio (sujeto) y, a la vez, la aparición de algo que es borrado y persiste como iteración (huella instituida por la textualidad). El planteamiento de Loriga, en retrospectiva, alcanza las ideas de Rousseau, quien propone el ejercicio y la técnica artificiosos como sustitutos de una ausencia, «voz de la naturaleza»; es decir, en realidad no existe una «referencialidad de carne y hueso» de la escritura, sino que todo remite a las condiciones o personajes que no pueden surgir fuera del texto. Por ello, «no hay fuera del texto»: solo se puede tener acceso a dichos seres e identidades a través del texto, mediante las palabras escritas y su naturaleza indicial: «Significados sustitutivos que sólo podrían surgir en una cadena de referencias diferenciales, en las que lo ‹real› sólo tiene lugar añadiendo significado al tomar el significado de un rastro y un llamado suplementario» (Derrida, 2008, como se citó en Loriga, 2020, p. 203).

[4] En los siguientes apartados se desarrollará la arquitectura espacial predominante de la postmodernidad representado por el shopping que estudia Beatriz Sarlo.

Muchos teóricos han considerado la concepción del texto de Derrida como una «ficción integral» que recusa un «fuera real» y, por lo tanto, antirreferencial. Sin embargo, explica Loriga, Derrida nunca ha negado la concepción del contexto y su influencia, incluso como soporte. En *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), entrevista sobre la filosofía occidental, Derrida no niega la incisión entre obra y realidad, sino que señala que no se debe confundir la escritura o textualidad abierta con el libro cerrado: «En Limited Inc., declara que, lejos de negar la existencia de un contexto, apunta precisamente a *rechazar la separación del adentro y del afuera*, pues ambos están indisolublemente enmarañados» (Loriga, 2020, p. 125, énfasis propio). En síntesis, Derrida considera que los «bordes del texto», sus fronteras, no existen. No hay delimitación entre «lo de dentro» y «lo de fuera» porque ambos parten de una misma naturaleza: la escritura (textualidad). Esta representa las relaciones complementarias o suplementarias de esa presencia y ausencia de uno en el otro, donde ninguna se excluye ni puede delimitarse respecto de un «todo real diferenciado del otro» y donde solo «a través» del texto puede reconocerse ese proceso fluido y dinámico.

Otro intelectual que estudia la textualización postmoderna es Diego Bermejo (2007), quien lúcidamente sintetiza el principio de la deconstrucción respecto de la crítica de Foucault sobre la «textualización de los discursos». De esta forma, explica la definición de la escritura como signo de signo, es decir, juego de signos inacabable, donde el libro es continente de la lógica del signo, símbolo de «unidad, totalidad y clausura», que se proyecta sobre el conocimiento y la realidad misma.

> La escritura refiere al lenguaje y el lenguaje es un conjunto de signos. No hay referencia que no sea signo. No hay significado que no sea significante. No existe un orden exterior y/o un orden interior, sino un "orden" de signos. La escritura apunta a una "archiescritura" desenmascaramiento de la realidad como texto,

como "escritura primera" sin [5]fundamento, ni origen, ni referencia. La escritura convierte el lenguaje en un juego de signos y entre signos (significantes), con lo que destruye la lógica del signo (significado)… (p. 299)

Bermejo explica que el concepto de escritura es la clave de todo el desarrollo del conocimiento y la percepción de la realidad. La escritura no puede ser huella (no huella), ya que sería huella de una ausencia (no presencia). Su naturaleza doble, ese juego de presencia y ausencia que sustenta el sistema lingüístico, resulta productiva por la combinación de ambos negativos (—no huella, —no presencia) para un conocimiento nuevo (+) y relevante desde su condición de no referencial y no trascendente fuera de la textualidad. El movimiento de la «trace» posee una forma e intención originarias para la escritura convencional; sin embargo, en la *archi-trace* ese movimiento no tiene sentido original, carece de intención y objetivo, es plena diferenciación:

> La necesidad del concepto de "archi-trace" es deconstructiva, un momento del discurso que permite *transitar del adentro al afuera de la lengua*, del signo lingüístico al signo gráfico. No se trata de una diferencia constituida como contenido, sino del movimiento puro que produce la diferencia. (p. 310, énfasis propio).

La deconstrucción de la «razón» como logos y del «sujeto» como conciencia conduce a la metáfora del libro (objeto) y el autor (sujeto). Bermejo señala, a partir de la idea de Derrida, que la escritura revela la condición de la conciencia del sujeto como «un movimiento irreductible de desdoblamientos». El proceso identitario siempre va del exterior al interior: «El sujeto no se deja pensar sin su 'otro' (*moi-je*, razón-locura,

[5] La archiescritura es un concepto que Jaques Derrida desarrolla en su obra *De la gramatología* (1967) en la que la diferencia con la escritura común (alfabética), sino que esta posee un status originario, más fundamental que el habla y la escritura convencional.

consciente-inconsciente, etc.) y sin la alteridad radical de 'lo Otro' (la *différance*)» (p. 317). Este proceso está arraigado, determinado, sujeto a su obra, es decir, al libro. El hombre se constituye como «conciencia» y se halla sujeto a una «identidad» mediante el proceso de escritura en cuanto revelación de su no origen ni finalidad (identidad foucaultiana), primado de la «archiescritura» sobre el autor, sobre el transcriptor del juego de signos.

> Por otra parte "sujeto" es un concepto que adquiere su sentido dentro de la metafísica del libro o del libro de la metafísica en la que aparece como autor. Autor que corre la misma suerte que su obra. El fin del libro es el fin del sujeto. Porque en el fondo no es la escritura la que depende del autor, sino el autor de la escritura. No hay autor sin obra, no hay autor ágrafo. El autor lo es por ser escriba y, si escriba, entonces no es autor. Sujeto de escritura, sujeto a la escritura, nunca sujeto de la escritura. (p. 318)

El escritor que ha tomado consciencia de que todo se halla en (o es) un sistema de signos en tránsito, según Derrida, conoce y practica el estilo de lo múltiple. Bermejo denomina esta nueva escritura como transitiva y plural, textualidad sin límites ni fronteras, donde texto y contexto no se diferencian, sino que son transitivos de ausencias y huellas autorreferenciales.

1.1.5. El atravesamiento sintético

María Rodríguez Magda, filósofa y escritora española, ha desarrollado una teoría sobre un nuevo «giro cultural» aparecido a finales del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI, al cual ha denominado «transmodernidad». En su artículo «Transmodernidad: un nuevo paradigma» (2007), presenta su origen, concepto, caracterización y manifestaciones en diferentes campos de la cultura. No es casual la

circunstancia[6] en la que surgió esta idea. Rodríguez señala la influencia directa del eminente filósofo francés Jean Baudrillard, con sus categorías de *transpolitique* y *transexualité*, como parte de una extrapolación hacia un periodo o era transmoderna. La transmodernidad es una síntesis que resulta de la dialéctica entre la modernidad y la postmodernidad, una teoría que asimila los cambios y las innovaciones, pero, a la vez, busca trascender el relativismo y el escepticismo. Su principal crítica se dirige al principio epistemológico de la postmodernidad: el fin de los «grandes relatos» que proclamó Lyotard. El gran relato de esta era o periodo no es otro que la tan evocada globalización, entendida por su tendencia a la unidad y totalidad; sin embargo, se diferencia porque no surge de un movimiento social emancipador ni de una metanarrativa, sino que es el «efecto inesperado de las tecnologías de la comunicación». Esta teoría intenta emular la red de dispositivos para reunir y organizar las categorías trans- que deambulan confundidas en diferentes áreas del conocimiento y de la praxis social, como es la «…transmisibilidad de información en tiempo real, *atravesado* de transculturalidad, en el que la creación remite a una transtextualidad, la innovación artística se piensa como transvanguardia, e incluso la biotecnología nos aboca, según algunos, a un horizonte transhumano» (p. 6, énfasis propio).

En su artículo ampliado «Transmodernidad; La globalización como totalidad transmoderna», presenta cuadros tripartitos sobre categorías aplicadas a los elementos de esta dialéctica del «ser tecnológico» contemporáneo: modernidad/postmodernidad/transmodernidad. Sus postulados sortean la «centralidad del sentido» y el «objeto trascendente» por una «fenomenología de la ausencia».

[6] "En 1987, estando en casa de Jean Baudrillard, y en medio de una larga conversación, se hizo patente la insuficiencia del término "postmodernismo" cuya adscripción él rechazaba…". Fragmento del artículo mencionado. "

La presente investigación analiza y rescata algunas ideas y conceptos de la propuesta de Rodríguez Magda sobre la definición del prefijo trans- para la categoría de «transtextualidad» que sustenta la hipótesis; por ello, en posteriores apartados se desarrollarán dichos conceptos y principios con mayor profundidad. La filósofa española entiende que lo «Trans es transformación, dinamismo, *atravesamiento* de algo en un medio diferente; ese algo que va "a través de", no se estanca, sino que parece alcanzar un estadio posterior, conlleva por lo tanto la noción de transcendencia…» (p. 7, énfasis propio). Posteriormente, señala y explica los dos términos clave en su concepto de lo trans-: transformación y trascendencia. La transformación es focalización, una «óptica» que no privilegia ningún punto (foco, perspectiva), sino que cada punto interactúa con el otro en una dinámica fluida (superposición de ópticas), cuyo objeto es la construcción de un contexto efímero, híbrido y plural, produciendo un «modelo complejo en el que cada punto interactúa con otro, sin que las nociones de tiempo y espacio otorguen más que instantáneas conceptuales, estructuras interpretativas en proceso…» (p. 7). La trascendencia se encuentra en el medio (tecnológico), dispositivo de atravesamiento, fuerza que crea un «cuerpo horadado», que transforma su centro cognoscible (cuerpo físico o virtual) en un orificio o vacío esencial.

1.2. La espacialidad postmoderna

El espacio postmoderno es omnidimensional[7]. Henri Lefebvre, filósofo francés marxista, en su obra *La producción del espacio* (2013), estudia el espacio sobre la base de una estructura regresivo-progresiva, es decir, remite a un tiempo anterior en el que el espacio era percibido y concebido como un reflejo del cuerpo. Las primeras categorías de medición del espacio (pies, pulgadas) son una evidencia clara. El espacio era

[7] Término comprendido como capacidad y facultad para absorber y sintetizar diversas dimensiones respecto de un objeto o cosa.

fundamentalmente naturaleza, fuente de subsistencia y trabajo, pero, cuando surgen la teología y el rito, ciertos espacios excepcionales se transforman en continentes de lo sagrado metafísico. En la era moderna, el espacio asume una conciencia histórica: fuente de materias primas para la producción industrial e instrumento de explotación laboral; en consecuencia, los espacios experimentados (calles, barrios) y simbolizados (lugares de la memoria, murales) quedan subyugados por el espacio abstracto (matemático, arquitectónico). En la postmodernidad, el espacio se ha extendido a un ciberespacio, cambiando su naturaleza transformadora por una creadora, capaz de producir realidades autónomas postcontextuales (sin referente) y seres autónomos posthumanistas (inteligencia artificial o ciborg). El espacio que se inició como reflejo o expresión de la corporalidad del hombre y como depositario de sus características físicas y relatos metafísicos es ahora un espacio que absorbe y sintetiza las otras dimensiones, sea el tiempo con sus propiedades de inmaterialidad y fluidez, sea el ciberespacio.

1.2.1. Problemática epistemológica-sociológica: "no lugar"

El investigador francés Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (2000) problematiza la existencia de lugares y relaciones sociales contemporáneos que puedan convertirse en categorías espacio-temporal propias y distintivos de una época. Esta interrogante cuestiona la posibilidad de un estudio sociológico sobre los espacios contemporáneos (una empresa, club de vacaciones o cualquier conglomerado urbano), ya que, aun pudiendo describirlos en cuanto a objeto de estudio no resultan claramente trascendentes en comparación con los espacios del pasado, en los cuales sí se podía identificar relaciones antropológicas como el parentesco, la alianza o el intercambio. Se puede actualizar dicho cuestionamiento para los espacios sociales del siglo XXI, por ejemplo, cibercafés, las redes sociales, la realidad virtual. Tomando en cuenta ello, resulta

válida la cuestión sobre el fundamento de un espacio social propio o auténtico de la postmodernidad actual.

En primer lugar, Augé (2000) plantea la duda sobre la base epistemológica de la investigación del hombre y el espacio-tiempo contemporáneos a causa de un fenómeno que denomina la «historia inminente» o la «historia que nos pisa los talones». Esta estrechez acorta hasta casi hacer desaparecer la distancia entre la historia y el presente, un ahora que invierte todos sus esfuerzos en mostrar simultáneamente todas las caras del pasado, tanto remoto como reciente. En consecuencia, se produce un desborde de significados, una totalidad inaprensible e inorgánica que carece incluso de un principio *a priori* (dimensión espacio-tiempo) en la experiencia fenomenológica que da sentido al hecho; la idea persistente de un caos de la razón, un inevitable ciclo de crisis y una interminable decepción para la conciencia.

La imposibilidad de un espacio-tiempo objetivo afecta al propio investigador o teórico. Desde la perspectiva antropológica, el investigador y el objeto investigado comparten la misma naturaleza material (genética, biológica). Es por ello que el investigador apela al «principio de diferenciación» respecto de su objeto de estudio, esto es, construye una identidad distinta, «otra», pero, a la vez, consciente de su vinculación y de la necesidad de aprehender (comprender) esa «otredad» que complementa la suya propia. Al suprimirse la frontera entre una historia pasada y el presente, y al producirse la homogeneización de esa «identidad otra» con el «yo» en el ámbito perceptible y concebible del observador, todo ello sustenta la experiencia postmoderna de «ser» en cada momento todo lo que fuimos en todos los tiempos[8].

[8] Una idea abstracta y compleja vinculada con lo filosófico puede hallarse en obras pertenecientes a la cultura de masas. Ejemplo de ello es la película ganadora del Óscar «Todo en todas partes al mismo tiempo» (2022).

Se valora la crítica de Augé sobre los objetos de estudio más importantes de las ciencias sociales, como son el espacio y el sujeto, aunque no es compartida esencialmente por este trabajo. La propuesta de esta tesis plantea un análisis de la ciudad y del personaje literarios a partir de sus relaciones con el espacio y el sujeto sociales, demostrando la existencia de nuevas categorías de espacialidad y personalidad en ambos ámbitos. La presente investigación tomará de la categoría de *no lugar* la característica de transitabilidad que resulta pertinente para el espacio postmoderno y que se sustentará posteriormente.

1.2.2. Concepción: la trialéctica espacial

Lefebvre (2013) propone la dimensión trialéctica del espacio: las prácticas espaciales de producción (espacio percibido), las representaciones del espacio (espacio concebido) y los espacios de representación (espacios vividos). En términos generales, los conceptos de estas categorías son:

) Las prácticas espaciales suponen una relación dialéctica entre la dominación y la apropiación que solo se percibe de forma empírica. En la sociedad posindustrial o neocapitalista (la postmodernidad), esta dialéctica se presenta en forma de paradoja: por un lado, el sistema se esfuerza por incentivar una «asociación estrecha» entre la realidad cotidiana (uso del tiempo individual) y los espacios públicos (grandes vías de transporte y circulación), mientras que fragmenta y separa (aísla, determina) los lugares que vincula. La *competencia* y la *performance* del usuario están en función del objetivo del sujeto: o bien se busca la dominación racional estratégica o, por el contrario, alternativas de apropiación simbólica o transfuncional. Por esta dinámica confrontativa, dicho espacio social posee cierta cohesión sin alcanzar una coherencia global.

b) Las representaciones del espacio son casi siempre exclusivas del poder. Su imposición se efectúa mediante el conocimiento científico (fragmentario), que siempre

tiene una funcionalidad ideológica: reducir el espacio percibido y vivido al concebido. Sus representaciones tienden siempre a signos verbales.

c) Los espacios de representación manifiestan un tipo de «espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos». Un espacio producido por los habitantes o usuarios, sea colectivo (pueblo) o individual (sujeto). Este es el espacio de la imaginación, la cual efectúa una dominación pasiva (estrategia) que busca «modificar y tomar» todo el espacio percibido y concebido para nuevas funcionalidades (lo lúdico, la utopía). Su método es la táctica, con la que intenta recubrir «el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos». Tiende a utilizar un código de representación no verbal. (pp. 97-98)

Un caso ilustrativo sobre la aplicación de estas dimensiones espaciales sería el albañil que construye su propia casa. La práctica del espacio se produce por medio de los recorridos y usos que él reconoce en una casa común y, además, en su centro de trabajo, donde organiza los objetos de acuerdo con sus funciones. La representación del espacio aparece cuando debe elegir y usar un modelo para la construcción, en el cual puede innovar de acuerdo con sus gustos o consideraciones y donde utiliza un conocimiento técnico. Por más que busque un estilo propio, su obra, a menos que busque trastocar el modelo fundamental, se podrá reconocer (concebir) como una casa familiar. Su trabajo le exige manejar una práctica del espacio y una representación del espacio simultáneamente, pero esto no le impide reconocer en ese mismo espacio construido por su mano una simbología de su esfuerzo y progreso, de su sueño de proteger y cuidar a sus hijos y de los recuerdos de vivencias memorables (nacimientos, cumpleaños, juegos), además de expresar un carácter cultural desde su forma o acabados y desde los múltiples usos que sobrepasan el habitar de una familia: comercio, casa embrujada, templo local.

1.2.3. Características

A) Descentralización

La ciudad ha perdido su centro. En el libro *Escenas de la vida posmoderna* (1994), Beatriz Sarlo señala esta característica de la urbe postmoderna, ahora un organismo acéfalo o una célula sin núcleo. Una pérdida multidimensional: física, abstracta y social. Anteriormente, el centro de la ciudad era el lugar referente del que emanaban los sentidos (dirección, ubicación) y significados (periferia, exterior), que los reunía y sintetizaba. Si la ciudad, como todo espacio social, no puede carecer de un punto referencial, un centro que otorgue sentido y ordene las demandas de sus elementos vitales, en la era postmoderna de lo múltiple y la simulación surge su reemplazo: el *shopping*. Espacios que son simulacros de centros propios, parcelas de urbanidad autosuficientes. Estos locales de funcionalidad diversa, aunque primordialmente comercial, seleccionan, disciernen y organizan los elementos más diversos e incompatibles con un propósito que sobrepasa su apariencia: configuran y codifican un nuevo espacio social. Estos nuevos centros, creados a partir de diferentes poblaciones sectorizadas, se caracterizan por tener un diseño uniforme (espacio abstracto o concebido) en cualquier lugar donde se instalen (asincrónico), además de representar la estética del mercado (producto espacial).

Antes que un territorio caracterizado por particularidades culturales (usos, costumbres y símbolos), para Sarlo, el *shopping* es lo opuesto: es un *espacio extraterritorial* que excluye toda cultura o estrato social dentro de una comunidad o grupo humano. No hay nada más significativo y valioso que no se encuentre en el mercado, en el circuito de compraventa. Paradójicamente, tiene un eslogan inclusivo, ya que no rechaza a nadie por su apariencia o condición; solo exige que las acciones y los pensamientos se amolden a los comportamientos y patrones que surgen de sus normas de

conducta, un dispositivo de poder de la forma en que Foucault[9] o plantea: la disciplina de las relaciones sociales (socialización) en función del comercio es el fin supremo de estas nuevas instituciones de la postmodernidad.

El estudio de Sarlo sobre el espacio del *shopping* permite ilustrar la idea de un espacio con múltiples centros donde no se puede identificar una matriz primigenia. La postmodernidad no parte de una evolución empírica del uso del espacio de la naturaleza ni de la sobreimpresión sobre otro espacio. No avanza progresiva ni secuencialmente, sino que su proyecto siempre es plural y simultáneo para ocupar los espacios con centros nuevos. Absorbe antes que sintetiza, utiliza antes que comprende los elementos y espacios provenientes de otros tiempos (omnipresente), así como plantea una estrategia o lógica que mide la temporalidad por la acumulación y el consumo y la espacialidad por los recorridos y usos.

B) Transitividad

Retomando las ideas de Augé (2000), el concepto de la categoría de *no lugar* se fundamenta en una tríada: lo identificable, lo relacionable y lo histórico. Un espacio negativo sin identidad reconocible, sin una relación con el todo y sin una temporalidad histórica. El antropólogo francés plantea el concepto del «no lugar» para los territorios (espacios urbanos) de tránsito hacia algo, un lugar del deseo por el espacio único y definido. Una de las características principales de la «sobremodernidad», que puede entenderse como postmodernidad, es la «superabundancia de lugares». El avance de las redes de transporte sobre y por debajo de la superficie y la creación, en todas las direcciones, de infraestructuras en horizontal y vertical provocan el ensanchamiento de las ciudades y la aparición de edificios con departamentos cada vez más angostos; en las

[9] En el segundo capítulo se utilizará la teoría del dispositivo de poder creada por Foucault para sustentar las categorías del marco teórico.

ciudades subdesarrolladas proliferan los espacios e infraestructuras no planificados, por ejemplo, la ocupación de cerros y patrimonios culturales o naturales. El objetivo principal de todos estos lugares es bastante claro: concentrar y trasladar poblaciones en un medio local (ciudad) o en un circuito urbano global (ciudades de todo el mundo). Un *movimiento continuo* de personas, sea de forma individual o colectiva, conducidas por el deseo de conocer espacios diferentes y nuevos o por el anhelo de construir un espacio propio (simbólico) que toma muchos nombres: «nuestra patria», «terruño propio» o «raíces que nos unen a un lugar». (p. 83)

Tomando en cuenta ello, es plausible considerar el arquetipo del «no lugar» como «espacio del viajero». Un espacio que es la suma de lugares y la negación del lugar; movimiento que desplaza y atraviesa las líneas y perspectivas. El sentido que emana de ese «espacio de viaje» está compuesto por dos elementos: el espectador que observa el espectáculo y, al mismo tiempo, él mismo como espectáculo (performance) (performance).

El periodo de la «sobremodernidad», caracterizado por la superabundancia de acontecimientos y espacios, se comprende aún mejor en el contexto de la postmodernidad del siglo XXI. La categoría del «no lugar», convertida en modelo del sistema de producción espacial (urbanidad), encaja con el postulado según el cual «El no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica» (p. 98), por lo cual es compatible con la distopía[10]. Para Augé (2000), el lugar dominante, que en otros tiempos fue el castillo del monarca, la catedral del clérigo o la fábrica del industrial, en la

[10] La «Distopía Postmoderna del Siglo XXI» es la hipótesis central de la presente tesis, por lo que abarca la definición de distopía según la teoría del utopismo, la performatividad y los dispositivos transtextuales, los cuales se desarrollarán en este y en el siguiente capítulo.

sociedad contemporánea sería el lugar de «ninguna parte», lugar de la transitividad: tránsito de cosas, individuos, lenguajes e incluso territorialidades antes independientes.

Aunque la hipótesis de esta investigación sobre el espacio postmoderno toma el concepto de transitividad, no considera el espacio postmoderno como una negación del lugar del hombre ni, por ende, como un espacio que carezca de identidad. La propuesta de este trabajo es que este espacio particular se ha expandido por medio de la absorción sintética de otras dimensiones hasta alcanzar el estatus de un modelo de urbanidad nuevo o diferente, que se sustentará en el siguiente apartado.

1.3. La subjetividad postmoderna

La experiencia del sujeto contemporáneo respecto de un tiempo absorbido por el espacio es representada en su conciencia (psique) y en sus actos (praxis) como el desplazamiento de la alienación moderna (pérdida de la subjetividad) por la fragmentación postmoderna (reproducción serial). Frente a este cambio, Jameson (1991) contrasta la concepción historicista, perteneciente al periodo del capitalismo clásico y fundamentada en una subjetividad centrada y cerrada (mónada o yo burgués), con la del capitalismo tardío o postmodernidad, influida por un posestructuralismo que no reconoce al sujeto sino como reflejo ideológico de su contexto. Es a partir de esta última propuesta como se concibe un sujeto que ha trascendido, en el sentido de traspasar o estar «más allá» de su condición individual e incluso humana.

1.3.1. La identidad ontológica: el sujeto múltiple

Eduardo León León (2017) sintetiza las ideas que Deleuze plantea en *Diferencia y repetición* (2002) con el objeto de construir una definición del sujeto contemporáneo basada en las relaciones de subjetividad, individuación y el yo. Compara las propuestas filosóficas sobre el sujeto de Hegel y Deleuze y señala principios compartidos como lo «autotrascendental» y lo «descentrado». El «yo» no es una unidad originaria, sino una

«diferencia individuante», a semejanza de lo que plantea Hegel respecto del «objeto en sí», que se manifiesta en el pensamiento (autoconciencia del sujeto) mediante un suceso real y diferenciado, por lo que, antes de producir la repetición del «yo trascendental», reproduce las diferencias de un «empirismo trascendental». La categoría de «individuación» descarta la idea del sujeto como «unidad preconcebida», instaurando en su autoconciencia (autotrascendencia) su identidad en lo múltiple empírico:

> Puesto que, en este campo de intensidad, que son las condiciones del pensamiento de la subjetividad, no logran hacerse presente en el sujeto ni tampoco es una relación con un sujeto trascendental, este sujeto de ningún modo podrá tener la estructura del sistema cartesiano como lo dicen en Diferencia y Repetición, no se consigue asumir que se conozca de manera clara, autoconcedida o autodeterminada puesto que su i*dentidad no es idéntica sino múltiple*. (León León, 2017, p. 184, énfasis añadido)

El principio de la diferenciación será la «autotrascendencia» que descubre el «yo» dentro de lo empírico. Una vez que el sujeto contemporáneo (postmoderno) sea consciente de este movimiento diferenciador, cualquier centralidad de la subjetividad queda descentrada: lo múltiple lo hace implosionar (internamente) y explosionar (externamente), ya que ahora

> el punto principal de la discusión sobre la subjetividad se centra en la creación de prácticas de resistencia que pretende exponer la manera en que el pensamiento tiene que apuntar a *multiplicar los procesos* mediante los cuales se crean nuevas posibilidades de existencia (León León, 2017, p. 184, énfasis añadido)

En esta misma línea conceptual, la teoría de la transmodernidad es aplicada por Rodríguez Magda (2007) en diversos niveles de textualidad, entre ellos, el ontológico. Respecto de la subjetividad, fundamenta su perspectiva constructivista y pluralista del

individuo en una red de relaciones estratégicas identitarias y la vincula con la teoría de la performatividad y el dispositivo, pilares de la concepción transtextual del espacio y del personaje literarios que el presente estudio desarrollará posteriormente: «Nos convertimos así en sujetos estratégicos, que evalúan la construcción de sus diversas identidades, *sujetos performativos* que vamos configurando nuestros rasgos propios a través de nuestras actuaciones, de la puesta en escena de nuestras relaciones y deseos» (p. 9, énfasis propio).

1.3.2. La identidad epistemológica: lo postindividual

La modernidad utilizó los principios de unicidad y homogeneidad para su teoría del sujeto; de esta forma, estableció el modelo de «sujeto occidental» o «yo burgués», lo que produjo una otredad mundial sustentada en procesos de exclusión, desprecio y control basados en la raza y el desarrollo tecnocapitalista. La postmodernidad, mediante una descolonización que casi ha acabado con los imperios geopolíticos, catalizó las reivindicaciones de voces colectivas y la aparición de libertades individuales. Jameson (2012) denomina este fenómeno con el término «plebeyización», mediante el cual los privilegios de las élites desaparecen cada vez más y se produce una «…igualación de todos los sujetos humanos en función de su conciencia *post-individualista*» (p. 46, énfasis propio). Sin embargo, también enfatiza que esta conciencia se construye sobre la base de una subjetividad que es figura y expresión anónima. En consecuencia, el mercado del capitalismo tardío, sistema que prioriza la reproducción serial, convierte la actividad de acumulación y distribución de obras estéticas anónimas en la predominante e, incluso, es capaz de reemplazar el sentido mismo del arte. Ahora la subjetividad postmoderna es

incapaz de diferenciar el fondo de la forma, la realidad referencial del producto ficcional y el estilo personal de la creación artificial, como la IA[11].

1.3.3. La identidad sociopolítica: anti-universalismo

En el ámbito sociopolítico, los principios postmodernos del «antiesencialismo» y «antifundacionalismo» son parte de la definición de singularidad, lo cual se experimenta como la lucha contra los universales inherentes, es decir, las «normas hegemónicas y valores institucionales». Por ello, esta lucha no está exenta de una dialéctica ambivalente. Si el feminismo o la ONU buscan establecer lo que consideran derechos universales para todas las mujeres o para todos los hombres, están combatiendo (excluyendo) a las culturas que cuestionan el determinismo o ese principio universal por apelar a lo «inherente» de estos géneros, además de eliminar la ley o norma cultural.

1.3.4. Síntesis de la identidad personal

Tomando en cuenta las características identitarias anteriores, es factible afirmar que la concepción del sujeto trascendental se ha fragmentado tan claramente como un espejo arrojado al suelo, pero también el «ser» de pie frente a ese espejo se ha hecho trozos. La voluntad y la conciencia artísticas postmodernas no buscan reunir estos fragmentos, sino multiplicarlos en otros más. Los estamentos monárquicos de clase que abolió la revolución liberal burguesa han continuado hasta alcanzar la propia condición ontológica del hombre y la mujer. Actualmente, existe una fuerza indefinible, expansiva y sintetizadora de identidades que, antes de consolidarse en una originalidad trascendente, prefiere asumirse como una diferenciación empírica; antes que subjetividad (estado), es una performatividad (competencia). El «ser» de la subjetividad actual es el de un estado

[11] Esta proliferación de «obras de arte» creadas por la IA, como las imágenes animadas, se ha convertido en un debate abierto sobre el reemplazo del estilo personal del artista por el algoritmo de creación, como en el caso de la tendencia mundial de convertir fotografías e imágenes al estilo de Studio Ghibli (2024).

efímero e incompleto que siempre apela a la competencia dinámica y transformadora, un agenciamiento suficiente para personificar tantos roles e identidades como los que exige y seguirá exigiendo la sociedad postmoderna del siglo XXI.

1.4. La distopía

La distopía se ha convertido, sea o no en desmedro de la utopía, en uno de los géneros narrativos más populares de nuestra era. Su conciencia metaliteraria ha alcanzado un estatus autónomo que, en la actualidad, la convierte en el género predominante de la narrativa multiplataforma de las primeras décadas del siglo XXI[12]. Por supuesto, esto se ha dado dentro de un proceso histórico que podría llamarse la «identidad distópica», con un concepto y características particulares que son objeto de los estudios culturales y un «modo distópico» que representa un discurso independiente de otros. Es imprescindible recorrer el camino histórico y teórico de la distopía para establecer una concepción actualizada del género distópico y de sus componentes discursivos y estructurales, entre ellos, la ciudad y el personaje dentro del marco de la transtextualidad que propone esta tesis.

1.4.1. Origen: impulso utópico negativo

La distopía nació dentro del fenómeno del utopismo. La reconocida sociedad denominada Utopian Studies conceptualiza lo utópico a partir de una emoción universal, en este caso, la esperanza humana de experimentar un futuro mejor. El deseo tiene una correspondencia inherente con la voluntad, que se manifiesta en la transformación, es decir, en un acto sobre los acontecimientos. La toma de conciencia y la elaboración de

[12] Una muestra de este síntoma cultural, que sobrepasa la tendencia o moda estética, es la cantidad de obras distópicas adaptadas y reactualizadas en proyectos multimediales: *Resident Evil*, *The Walking Dead*, *Los juegos del hambre*, entre otras.

una estrategia lo convierten en un proyecto que repercute en el terreno de la acción social y política (filosofía e ideología). Su concreción en la esfera sociopolítica involucra programas globales, principios de legalidad, derechos individuales, entre otros.

Este proceso, que va de lo emocional a lo político, despoja de su pureza al «impulso» primigenio; por el contrario, lo vuelve «mundano» y otorga al «no lugar» una ubicación dentro del pensamiento binario: la oposición que Moylan (2000) denomina mejor/peor lugar y Sargent (1994), utopía/antiutopía. Este proceso secuencial que experimenta el impulso utópico es capaz de llevarlo al extremo opuesto, como es la distopía, lo cual se entiende dentro de una dinámica que

> …reinterpreta el impulso utópico a la luz de las nuevas y negativas contingencias históricas de la realidad contextual (…) pues toda distopía se nutre y nace de una voluntad utopista y, por tanto, contiene dentro de sí el potencial para transformar y/o transformarse a sí misma dependiendo de la voluntad del autor, sea en un sentido negativo o positivo de forma indistinta (Saldías, 2015, p. 25).

1.4.2. Las primeras protodistopías

El proceso de industrialización y las reformas liberales sustentaron el proyecto de la modernidad occidental, que prometía al sujeto-trabajador los medios para satisfacer sus necesidades y al sujeto-ciudadano el ejercicio pleno de sus derechos civiles y democráticos. Desde la perspectiva del marxismo y de otros críticos, ambos objetivos fracasaron. Su causa principal es que el sistema de trabajo y el sistema político están dispuestos y son serviles al sistema capitalista, lo que produjo la alienación del sujeto por medio del trabajo y la anulación de las garantías de derecho en los hechos fácticos.

La crisis de identidad fue uno de los grandes temas de la «protodistopía», término con el que Saldías (2015) denomina la etapa en que se fragua el género, pero que también utiliza para definir un tipo de espacio distópico que desarrolla en su marco teórico. Las obras «protodistópicas» comparten el tópico del «yo» y su desaparición, su reducción a un número en serie. Su representación es una masa alienada, un «grupo difuso, invisible y mudo» que despierta las hipótesis e indagaciones más profundas sobre las causas de esa pérdida de lo diferencial y distintivo. El marxismo, la primera crítica en responder desde lo social y económico, concluye que, si el trabajo tiene una naturaleza que oculta las relaciones sociales de producción, una operatividad serial en la producción de objetos y un fin que es la acumulación de capital sobre los demás sentidos de la vida humana, no puede producir otra identidad que no sea la del sujeto alienado. El capitalismo utiliza la tecnología industrial y la especialización del trabajo en un proceso de transfiguración del objeto producido (producto) en el agente productor (trabajador), que se manifiesta en la enajenación e invisibilización, primero del proletario y después extendidas al consumidor (resto de la sociedad).

En el periodo de la «protodistopía», Saldías resalta las novelas *Erewhon* (1872), de Samuel Butler; *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells; *The Iron Heel* (1908), de Jack London; y «The Machine Stops» (1909), de E. M. Forster. Es notorio que el género progresó exclusivamente en lengua inglesa a finales del siglo XIX y principios del XX, en cuyo contexto Wells fue el primer inspirador de la actitud distópica literaria moderna.

Este terrible panorama social fue percibido desde la ignorancia de la clase popular a modo de incertidumbre y coacción, y desde la intelectualidad en forma de «incapacidad» y «acorralamiento», lo que despertó en ambos un miedo al futuro. La

desconfianza generalizada hacia el sistema productivo y la pérdida de libertad del sujeto serán los grandes temas de las denominadas «distopías clásicas».

1.4.3. Las distopías clásicas y sus tópicos

El contexto de la primera mitad del siglo XX presentó las condiciones para una crítica reflexiva-escéptica y una actitud irónica que consolidaron la distopía literaria. La primera novela que presentó los elementos formales básicos del género distópico, sorprendentemente, no surgió en la literatura inglesa. Su autor fue el escritor ruso Yevgeny Zamyatin y se tituló *Nosotros* (1921).

> *Nosotros* describe un mundo «convertido» en un Estado Unido (la elección del nombre no es casual), en donde toda personalidad se ha reducido a números y toda actividad humana es regulada desde, por y en beneficio de la esfera social político-pública, hace gala de muchos procedimientos textuales que eventualmente se volvería clásicos de las prácticas distópicas modernas: la utilización del testimonio como formato textual (específicamente el diario o la memoria), la narración en primera persona, la coercitividad ejercida políticamente, el control de la masa, la utilización del miedo, etc… (Saldías, 2015, p. 41)

Una década después, se publicaría la primera novela de la tríada clásica distópica, *Brave New World* (1931), del escritor inglés Aldous Huxley, que presenta una propuesta biotecnológica. La segunda novela es *1984* (1948), de George Orwell, escrita en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, en donde plasma un mundo dominado por la violencia de un sistema totalitario que controla el poder político, el saber académico y las relaciones cotidianas. La novela *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, prioriza la visión íntima y subjetiva del personaje distópico y escala el

escenario a un ambiente local. Su objetivo es presentar la epifanía del sujeto común, demostrando que la opresión y la alienación tienen las mismas consecuencias en cualquier circunstancia.

La pérdida paulatina de la moral humanista, que se inició a finales del siglo XIX, se agudiza por la contradicción de una sociedad que reclamaba la individualización del gusto y el consumo en la esfera privada, pero que invisibilizaba por todos los medios la personalidad individual en la esfera pública. El sujeto se resigna a pertenecer a un grupo o colectividad para tomar de esta una identidad reconocible: la masa, categoría amorfa, sin cualidad distintiva, que resulta más fácil de dominar. Una vez que la clase dominante se inviste sin pudor con la hipocresía moral, se lanza a perseguir nuevos mecanismos de dominación. Entre sus variantes se encuentra la obra de Huxley, donde «la dominación de la masa trabajadora se produce gracias a la automatización eugenésica de la natalidad y el control biopolítico, mientras que para Bradbury y Orwell se trata más de un tipo de dominación ideológica que física» (Saldías, 2015, pp. 59–60).

El tópico del «bien común» surge de la ideología utilitarista de John Stuart Mill en el contexto de la sociedad industrial inglesa del siglo XIX. Mill concibe el «bien» como todo aquello que aleje al hombre del «dolor, sufrimiento y miseria», por lo cual cada hombre debe adquirir, acumular y usar todos aquellos recursos positivos que posibiliten su felicidad. Por principio de generalización, el poder político, frente a la sociedad entera, debe concebir y aplicar el «bien común»: un proyecto que sea considerado «máximo denominador de la felicidad» para la mayoría. Los cuestionamientos principales a esta ideología son la autorregulación que exige y la renuncia del individuo a su conciencia subjetiva y a su acción libre a cambio de cumplir un ideal colectivo determinado. Años después, el principio utilitarista aplicado a nivel

institucional sirvió de instrumento al poder tiránico de una minoría que dominó y subyugó a la mayoría. Sin ninguna duda, la Segunda Guerra Mundial fue la experiencia más trágica de su aplicación. George Orwell, en *1984*, describe y profundiza las estrategias ideológicas y psicológicas de dominación («los ministerios», «doble pensar»), con el propósito de denunciar los sistemas totalitarios y la misma idea del «bien común».

Otro tópico desarrollado en las distopías clásicas es la *relación poder-saber*, la cual siempre presenta ideologías ocultas en sus instituciones y en el «legislador», término que Lyotard (1992) utiliza para los académicos y científicos y que evidencia la autoridad y los recursos para validar y reproducir el conocimiento en toda la sociedad. Estas obras presentan a un sujeto con una conciencia en contradicción: el enfrentamiento interno entre el conocimiento oficial (dogmático y operativo) y el conocimiento alternativo (libre pensar). La superación dialéctica sustenta la «epifanía» de los personajes distópicos y su lucha por la liberación del hombre y de la sociedad. Este nuevo saber y los sujetos que lo difunden comparten, para el sistema totalitario, una identidad peligrosa y subversiva. Los discursos y las acciones de lucha transgreden las identidades espaciales de centro y periferia. El sujeto subversivo se aleja del centro; busca la periferia y se mueve en esta. En la periferia surgen *diferentes formas de socialización y nuevos órdenes sociales*. El personaje distópico clásico que pasa por todos estos espacios es Montag, el protagonista de *Fahrenheit 451*.

1.4.4. El cyberpunk y las distopías críticas

En la segunda mitad del siglo XX se amplía el concepto y la tipología de la literatura utópica. Sargent (1994) propone una literatura utópica dentro de un ámbito independiente e interdisciplinario del utopismo (*utopianism*), donde la expresión literaria, aunque subordinada al fenómeno cultural, tiene la capacidad de diferenciar sus géneros

internos de utopía, eutopía y distopía. Complementando la propuesta de Sargent, en la cual la fuerza o sentido del mensaje recae en el lector (receptor como determinante genérico), Suvin (2003) devuelve (recupera) el valor simbólico imbricado en la misma obra utópica.

Moylan (2000) plantea nuevas categorías para los géneros del utopismo. Respecto de la eutopía, plantea que, si en ella existe un plan de reestructuración social (mejoramiento) por la existencia de componentes negativos (distópicos), se está frente a una «utopía crítica»; mientras que, en el caso en que el factor antiutópico predomine, anule o imposibilite la intención de reestructurar la sociedad, se está ante una «distopía crítica». El discurso retórico es el encargado de distinguirlas: si la esperanza se encuentra dentro de una ubicación espacial, será una utopía crítica; si, por el contrario, tiene una «existencia más allá de toda realización», será una distopía crítica. Ejemplos de distopía crítica son las novelas *The Dispossessed* (1974), de Ursula K. Le Guin, y *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood.

Las dos vertientes más importantes de la distopía de fines del siglo XX son el cyberpunk y la «distopía crítica». Esta última continuó la reflexión humanista de los autores clásicos del género. Al haberse presentado anteriormente los tópicos de la distopía clásica, la investigación abordará exclusivamente la literatura cyberpunk como género de la distopía reformulado con nuevos tópicos y discursos para este periodo.

El neologismo *cyberpunk* proviene de «cyber», término que pertenece a la esfera técnica de la computación, y «punk», que es una expresión contracultural. El término enfatiza su significado anárquico frente al *statu quo*. Su propuesta narrativa se estructura a partir de elementos tecnológicos (*novum*) y del modelo policial de las novelas negras. El protagonista se caracteriza por una actitud subversiva ambigua: es un «héroe

displicente», preocupado por su bienestar personal y cínico ante los problemas de su sociedad; a la vez, tiene una profunda conciencia de su realidad política y socioeconómica (Saldías, 2015).

La narrativa cyberpunk intenta responder a la interrogante sobre qué es propio de la naturaleza humana. Su principal crítica se dirige al presente, cada vez más materialista-corporativista, que determina las posibilidades del espacio y del tiempo en la experiencia humana, con una lógica del mercado que reduce el sentido de la existencia al consumismo y al placer de los estupefacientes. La emergencia de lo humano es uno de los principios que comparte con el posthumanismo, el cual cuestiona la autoconcepción humana dentro de una ética «moralmente deseable», optando por un evolucionismo que sintetiza al hombre y la máquina en una nueva forma de existencia (ciborg, avatar virtual). Aunque el cyberpunk utiliza tópicos posthumanistas, sus propuestas no resultan satisfactorias ni perdurables. Un ejemplo de ello es la novela cyberpunk por antonomasia, *Neuromancer* (1984), de William Gibson, donde el protagonista es un hacker que tiene la capacidad de transferir su conciencia (entrar y salir) de su cuerpo sensorial a un soporte virtual, pero que no logra hallar ni construir un espacio de la esperanza.

En la narrativa cyberpunk, el espacio distópico, el espacio de la esperanza indeterminada, se relaciona con lo que Baudrillard (1978) denomina el «hiperespacio». Un espacio que Heuser caracteriza como «arquitectura líquida», categoría tomada de Marcus Novak en su teoría sobre la arquitectura postmoderna. Un espacio inmaterial e independiente del espacio cartesiano, capaz de autodeterminarse y absorber la cuarta dimensión del tiempo dentro de sus representaciones. La teoría del simulacro invierte la lógica de la mímesis, es decir, la representación es la que determina la realidad. Se produce una desestabilización y deslegitimación de la realidad referencial: espacios y

seres de distintas naturalezas habitan un espacio imposible fuera de la textualidad convencional, una realidad transitiva y descentrada sustentada en que

> No existe un orden jerárquico en el mundo líquido, dado que tanto el mapa como el referente –en nomenclatura de Baudrillard– son "construcciones" a la luz del ciberespacio, explicando, así como la simultaneidad de presencias en Gibson nos habla en última instancia de una realidad que existe tanto discursiva como físicamente e, incluso, ficcionalmente, pues el ciberespacio no es otro que "a habitat for the imagination" (Citado Saldías de Heuser, 2003, p. 72).

1.4.5. Distopía en el siglo XXI: metatextual y autopoiética

Sintetizando las ideas citadas en los apartados anteriores sobre las distopías y utopías críticas y tomando los conceptos de «crisis» y «catástrofe», se pueden considerar dos tipos de distopías: por un lado, si la palabra *crisis* admite, en grados, una reversibilidad que posibilita la solución del problema, se llamará «distopía crítica parcial»; mientras que lo catastrófico sería la «distopía crítica total», la cual desintegra todos los límites, convirtiendo lo posible inconcebible en un concebible imposible, el espacio de la imposibilidad de la reconstrucción social y de la trascendencia de la acción individual.

La «distopía crítica total» del siglo XXI utiliza el concepto posthumanista de lo «humano» como obstáculo de la realidad, junto con el eslogan cyberpunk «el futuro es aquí y ahora», para desarrollar la idea angustiante de una dimensión omnipresente. Este perenne ahora y la superación de la constitución ontológica y epistemológica de lo humano se plasman en la teoría de que todo es, en esencia, información, por lo que la

conciencia sería capaz de transmutar desde su corteza material. El principio autopoiético[13] («autorregulación-autogeneración»), antes exclusivo de los sistemas primarios (vida orgánica), ha sido codificado-decodificado por sistemas secundarios capaces de convertirlo en patrones y alteraciones temporales-evolutivas dentro de una producción de «réplicas».

Este proceso, que permite a los sistemas secundarios (lenguaje, narración) convertirse en autopoiéticos, es representado en la ficción literaria en forma de una transfiguración (síntesis extensiva) entre el autor y la obra; es decir, el espacio de la ficción es capaz de extenderse y regular el espacio referencial de su creador y viceversa (metalepsis)[14]. La espacialidad contemporánea que posee esas características es el espacio de la virtualidad, que se configura como el «primer sistema homeostático (estable), autopoiético (auto-organizado) y evolutivo…» (Saldías, 2015, p. 127); mientras que la corporalidad física (espacialidad orgánica), que se presentaba como sistema primario prototípico y modelo para las otras espacialidades y sistemas superiores, ahora es absorbida por la lógica de la información y se transforma en una más de las espacialidades susceptibles de ser replicadas, como es el caso de los clones o la realidad virtual[15].

[13] El concepto de lo autopoiético proviene de la biología (Maturana y Varela, 1972) y se refiere a la propiedad de los sistemas que se autogeneran y se autorregulan.
[14] Un ejemplo de ello ocurre en el cuento de Julio Cortázar «Continuidad de los parques».
[15] La novela de Kazuo Ishiguro *Never Let Me Go* (2005) narra la relación amorosa entre Kathy y Tommy, dos clones humanos, en una sociedad que manipula el concepto de lo «humano natural» para despojar de derechos y libertades a un «humano artificial». El posthumanismo rechaza el dogma humanista, propone una reestructuración de un sistema de valores inadaptado y disfuncional para el presente, eligiendo un concepto abierto y vivencial respecto de lo «humano».

1.4.6. Elementos narratológicos de la distopía: el espacio y el personaje

A) Espacios distópicos

El espacio de la distopía es empírico, con una referencialidad codificada del mundo presente y en oposición irónica al «no lugar»[16] utópico que se halla fuera del tiempo y el espacio. Se caracteriza por su extensión (pretensión) de abarcarlo absolutamente todo con su pesimismo y negar la posibilidad de cualquier espacio diferente. Un espacio sin escenario, es decir, donde ningún elemento es neutral o adorno, donde cada parte es significativa y funcional para la acción y para el propósito de revelar la conciencia conflictiva del hombre consigo mismo y con su medio. Entre las muchas conflictividades que acontecen en este espacio hipersimbolizado, la narración se estructura por la acción de lucha. Esta lucha tiene su objeto: el espacio de la esperanza, el cual casi siempre parte de la revelación de la «falsa estabilidad» con que se justifica el sistema sociopolítico dominante.

La idea de escala es fundamental para diferenciar los tipos de espacios distópicos. La influencia del proyecto distópico a escala global y homogénea solo es concebible dentro de las sociedades modernas donde surgieron las primeras distopías clásicas. En la primera mitad del siglo XX, las distopías representaban un espacio exclusivamente centralizado, con fronteras que marcaban explícitamente lo dentro/civilizado en oposición a lo fuera/bárbaro. El siglo XXI demandó cambios al género y una nueva concepción del espacio del «utopismo». Caroline Edwards (2009) propone la «microtopía», sustentada en la dimensión de la escala para diferenciar, organizar y representar un «…número

[16] En este contexto, el «no lugar» es el significado del término *utopía*, en el sentido de un lugar físicamente inexistente, diferente del lugar físico urbano que ha perdido su identidad, diferenciación y autenticidad, como plantea Augé.

heterogéneo de momentos históricos 'menores' o locales, sincrónicos de transformación utópica –a través de expresiones a pequeña escala de felicidad, alteridad y esperanza» (p. 765). Dichos espacios son funcionales en cuanto allí ocurre el proceso de negociación y mediación entre «los agentes individuales y la totalidad social» por medio de los «vínculos grupales a pequeña escala» (p. 776). Estos espacios microtópicos son compatibles con las distopías contemporáneas a causa de la propia naturaleza fragmentaria de la realidad referencial, ya que esta exige una negociación con el uso simultáneo de los códigos (vínculos) de todos los grupos sociales. Esta demanda representativa tiende a ocasionar una confusión en los determinantes del espacio de la distopía. Frente a ello, Saldías (2015) propone principios claros para definir y determinar lo que es un espacio distópico:

> …mientras las descripciones espaciales/sociales sean realizadas con el detalle suficiente como para describir el núcleo de lo que define a cada uno de los determinados grupos microtópicos, y mientras ese núcleo se corresponda con el axioma de Suvin de "peor que el contemporáneo", entonces se podrá hablar de distopía. (p. 156)

Respecto del problema de la tipología de los espacios distópicos, Saldías (2015) propone una categorización de los espacios de acuerdo con los niveles de influencia del proyecto distópico, enmarcada en un proceso de «concreción absoluta o la disolución progresiva de los márgenes». Primero tenemos los espacios con una influencia total o explícita del proyecto distópico: *espacio centralizado, espacio pluricentralizado y el otro espacio*, donde los límites o fronteras existen, sean de naturaleza física, ideológica o virtualizada. Por el contrario, el *espacio líquido* no puede ser plataforma de concreción: es indeterminado y cambiante (el ciberespacio), mientras que la *protodistopía* es el

espacio donde ha ocurrido la catástrofe anunciada, el apocalipsis en sus diversas variantes, por lo que solo queda el proyecto distópico respecto de una «distopía en potencia o proto-distopía reflejo del original» (pp. 150–152).

B) Personajes distópicos

Deleuze (1980) define el agenciamiento en términos de un cofuncionamiento, una simbiosis. Una relación coherente entre una toma de posición psicoemocional y una respuesta transaccional y social del hombre con su medio. Naomi Jacobs (2003) diría que el agenciamiento es «la capacidad de elegir por uno mismo y la capacidad de actuar según las propias elecciones» (p. 92). Ambas capacidades que involucran el agenciamiento se ven imposibilitadas en una realidad distópica que restringe el pensamiento y la acción por todos los medios disponibles. La principal amenaza para el grupo que domina una sociedad distópica es la destrucción de su falsa estabilidad, fundamentada en la reducción (olvido) y homogeneización (no cambio) del pasado y del presente en función de su continuidad. Por el contrario, «El agenciamiento cumple una función clave: permite vincular, a través de acciones individuales, a diferentes colectividades (o devenires) generalmente relegados al olvido». Así pues, el agenciamiento se cataliza por «…una o más acciones que generen uno o más efectos, sean estos positivos o negativos, sobre la población en su totalidad, los mismos grupos minoritarios o los propios protagonistas en cuestión» (Saldías, 2015, pp. 161–165). El efecto del agenciamiento trasciende el ámbito cotidiano hacia el social y político, cohesiona los diversos *microtopos* para vehicular la iniciativa individual hacia la colectividad transformadora; todo ello le otorga su distinguible carácter contracultural.

El personaje distópico postmoderno es un nuevo sujeto que se mueve dentro de una lógica metonímica, por lo que su búsqueda personal de identidad influye en la

transformación colectiva. Es por ello que Saldías (2015) propone una taxonomía de los personajes en la narración distópica, identificando cuatro tipos basados en la combinación entre el agenciamiento del proyecto distópico (AG) y la acción para rebelarse y derrocarlo (AC).

El héroe (+AG; +AC). Protagonista prototípico de la distopía. Se le vincula con lo épico. Tiene siempre una actitud positiva y una capacidad casi infalible. Recorre con sus acciones el «ciclo transformativo» compuesto por la integración, la revelación y la instauración de un nuevo orden social.

El mártir (+AG; -AC). Protagonista que «no está facultado para cambiar el mundo porque el mundo no puede ser cambiado…» (p. 167). Sus acciones no logran concluir el «ciclo transformativo»; por el contrario, producen su autodestrucción. No se debe confundir con la redención del protagonista como «acto de voluntad» que lo trasciende y transforma la sociedad. La historia deja explícito que el personaje no puede vencer a las fuerzas dominantes que producen la realidad distópica. Su carácter mítico se expresa en su final: clausura toda posibilidad de esperanza, volviendo inverosímil la concepción y realización utópica (antiutópica). Winston, el protagonista de *1984*, entra en esta categoría.

El escéptico e ingenuo (-AG; +AC). No se adhiere a discursos ni a ideologías, solo responde a valores morales que lo conducen a la independencia respecto del colectivo. Sus acciones no buscan transformar la sociedad, pero desestabilizan la homogeneización impuesta por el poder. Responde a valores de confianza, bondad y piedad respecto de los demás, aun si esto significa un riesgo no meditado: «El inocente sufre y rechaza el mundo distópico a su alrededor, pero nunca llega a convertir su

pensamiento y sus ideas en discursos cuya finalidad sea transformar la sociedad» (pp. 167–168).

La víctima o traidor (-AG; -AC). Personaje no protagonista que, en toda la historia, se mantiene en un estado preagenciado. Sufre o ejecuta el proyecto distópico.

La descripción de los espacios y personajes distópicos que se ha expuesto líneas arriba servirá posteriormente para la síntesis global de la interpretación que se realizará de los textos de la bibliografía primaria en el tercer capítulo.

1.4.7. La distopía o el género distópico

Tomando en cuenta lo expuesto en los apartados anteriores, la distopía no puede entenderse como una categoría de género convencional o arquetipo cerrado. Donawerth y Baccolini conciben este proceso constituyente como un *genre blending*, principio estructural que se inició y se relaciona directamente con la distopía y que se ha generalizado a todos los géneros de la postmodernidad. La distopía se adapta, en términos de Donawerth, por medio de la «…apropiación o absorción de recursos literarios, narrativos y poéticos, propios de otros géneros». La composición flexible de su estructura responde al objetivo de sus estrategias retóricas; por ejemplo, en el caso del extrañamiento propuesto por Suvin, «le interesa volver visibles discursos que han oscurecido dentro del espacio de la cultura, representándolos irónicamente (sea en forma grotesca, hiperbólica, paródica, etc…) con la finalidad última de generar una crítica de la realidad contextual a partir de estos» (Saldías, 2015, pp. 183–184).

La independencia del género distópico respecto de la ciencia ficción (CF) es clave para entender su desarrollo. Tomando esta premisa, Saldías invierte la lógica del «novum cognitivo» creado por Suvin para la CF, objeto material capaz de desestructurar los

discursos intraliterarios y extraliterarios, creando una nueva categoría denominada «novum discursivo». Esta categoría es el principio fundamental de la retórica distópica que, dentro de esta nueva lógica discursiva, pasa a estar por encima de los elementos de contenido, ya que los «nuevos discursos de la sociedad –"nova discursivos", por lo tanto– los que determinan la administración de absolutamente toda materialidad» (p. 192). Aun así, el novum discursivo necesita condiciones de fondo o contenido para ser un discurso efectivo. Tanto el novum cognitivo de la CF como el novum discursivo distópico tienen el mismo propósito: transfigurar el espacio y las relaciones sociales de la realidad referencial del lector hacia un espacio inhabitable de relaciones inidentificables con el propósito del extrañamiento y la revelación.

Tomando en cuenta las características «transfronterizas» de la distopía, se puede proponer, antes que un género, un «modo distópico». Basado en la idea de simbiosis desde lo singular hacia lo general, o desde lo funcional a lo formal, Kayser (1972) señala que, en la distopía, el modo temático es primariamente funcional, es decir, se regula sobre la base de las necesidades expresivas del autor, siendo su intencionalidad la que marca la forma distópica proveniente del impulso utópico. El modo distópico es el fundamento de la independencia del género distópico, ya que coloca la función crítica en un primer plano y, en segundo, el resto de las funciones: didáctica, profética y lúdica.

El sentido último de la obra distópica exige hallar la relación de los dos mundos que son parte de su decodificación. A partir de la teoría ontológica de los «mundos actualizados y no actualizados» del crítico checo Lubomír Doležel en su obra *Heterocósmica* (1998), se concibe que la acción lectora del receptor es un acto de actualización del mundo ficcional, el cual tiene la misma autonomía que el mundo referencial. Doležel denomina aquel estado independiente del mundo ficcional con el

término «referencialidad ficcional». La función del texto consiste en ordenar la macroestructura del mundo actualizado (lenguaje, régimen sociopolítico, sexualidad), en la cual quedará absorbido el lector, anulando la distancia crítica, la diferenciación de verosimilitud entre ambos mundos. Sin embargo, la ontología metadiscursiva de la distopía pierde su funcionalidad crítica si la construcción detallada del mundo ficcional no presenta vínculos con la realidad referencial del autor y el lector. Como se mencionó antes, el discurso distópico tiene la capacidad de invertir la lógica. Así pues, si antes se consideró la construcción del mundo distópico dentro de un proceso mimético, donde la tergiversación o refracción (extrañamiento, desfamiliarización) se producía por los objetos tecnológicos, el código hiperbólico de la crisis y el conflicto y la retórica irónica, ahora, desde su posición de realidad ficcional, el proceso será inverso: la diégesis independiente es la que toma y sintetiza elementos de la realidad referencial con el objeto de crear una «mixtura textual en donde la macroestructura del mundo ficcional no se ve comprometida por la intervención de textos-I [mundo referencial], sino que los permite y potencia dado que aumentan la profundidad general del mundo posible…» (Saldías, 2015, p. 230). Estas «digresiones» en la estructura del mundo distópico deberán responder a los principios lógicos y contextuales del mundo referencial, con lo que la distancia crítica se hace posible.

A partir de todo ello, surge una nueva concepción de la textualidad literaria: la referencialidad intra y extraliteraria se han transfigurado una en la otra. La referencialidad «objetiva» y «única» (la realidad) se ha visto influenciada por las otras referencialidades ficcionales (narraciones), dando como resultado nuevas relaciones entre el espacio y el personaje con una referencialidad híbrida y autónoma o trasrreferencialidades dentro de la obra literaria.

1.5. La distopía en la literatura peruana

1.5.1. Antecedentes y contexto

El discurso distópico, compuesto por un registro irónico y una mímesis poliforme, se encuentra presente en el *boom* latinoamericano. Es evidente que la crítica latinoamericana priorizó las interpretaciones realistas de sus obras más emblemáticas, pero es innegable que elementos como el realismo mágico en *Cien años de soledad* (1967) presentan rasgos de anticipación (el manuscrito de Melquíades) y una visión apocalíptica secular del final de la historia. Otro escritor del *boom* es Julio Cortázar, quien posee una vasta obra fuera del registro realista, ya sea en sus relatos que llegan a desintegrar las barreras entre el mundo ficcional y la realidad del lector (*Continuidad de los parques*) o entre el espacio y el tiempo (*La noche boca arriba*), nutriendo, junto con Borges (*Las ruinas circulares* y *El Aleph*), la admirable tradición fantástica de la literatura hispanoamericana.

La narración distópica tiende a la proyección del presente hacia el futuro, por lo que uno de sus géneros predilectos es la ciencia ficción. En la tradición literaria hispanoamericana, de marcado carácter realista e hiperrealista, el género distópico logró adaptarse y combinarse con otros registros, principalmente con la ciencia ficción, pero, al tener ambos un origen y desarrollo en la tradición inglesa (extranjera), se mantuvieron en la marginalidad literaria hasta finales del siglo XX.

La historia republicana del Perú ha demostrado que la clase política ha sido incapaz de convertirse en el agente modernizador de toda la sociedad respecto de un proyecto utópico. Para Villanueva Mir (2018), el discurso distópico siempre guarda una relación dialéctica con el pensamiento utópico de su contexto y generación. Por consiguiente, en la historia de la sociedad peruana, la dialéctica entre un plan distópico y

uno utópico no responde a una oposición radical ni verosímil respecto de una realidad hipertecnológica ni de un gobierno totalitario, como en la tradición anglosajona. Lo más cercano a la utopía se ha desarrollado en los estrechos límites del espacio privilegiado de la clase alta criolla: un proyecto utópico a escala diminuta, con explícitas fronteras ideológicas y materiales, un oasis quimérico dentro de un extenso territorio precario y caótico. La clase media intelectual manifiesta una crítica a las falencias y limitaciones del plan utópico de las clases privilegiadas y dirigentes, aunque no lo ha hecho con la contundencia requerida, sea porque lo considera inexistente o porque directamente apoya el *statu quo*. Sea cual fuere la razón, esto provoca que la creación ficcional de una realidad distópica en la literatura peruana se focalice en los temores y ansiedades individuales ante el futuro, donde la conciencia se resigna a la inmovilidad, la pasividad y la indiferencia hacia aquello que le resulta «incorregible», atrapado en un ciclo interminable. Lo verdaderamente insoportable es la culpa: sentimiento que surge al reconocer que la lucha distópica no es contra un poder autoritario o un sistema deshumanizado, sino contra la incapacidad de cambio y el miedo a la incertidumbre, a la anarquía o a la revolución que devuelva la autodeterminación al sujeto y a la sociedad.

Otra causa de que la realidad distópica no pueda localizarse en un tiempo futuro al estilo de la ciencia ficción, en el caso de la literatura peruana, son los factores globales que repercuten en la esfera local. Por las condiciones externas, el Perú es importador de «realidades» del primer mundo; por ejemplo, modelos de espacialidad (urbanismo) y subjetividad (posthumanismo), «identidades» que, como se dijo en los apartados anteriores del capítulo, en la era globalizada postmoderna resultan cada vez más irreconocibles e ininteligibles para sus propios creadores («no lugar», «estilo pastiche»). Por otro lado, el Perú ha tenido y tiene actualmente una clase dirigente incapaz de llevar a cabo un proyecto utópico y sin atisbos plausibles de que pueda realizarlo en un futuro

cercano o lejano. En el imaginario peruano, la amenaza del establecimiento de un verdadero proyecto utópico que se transforme en una realidad distópica proviene del extranjero, como ocurre en el caso paradigmático de la novela *Mañana, las ratas* (1984), de José B. Adolph, que se sustenta en el corporativismo transnacional.

1.5.2. La novela distópica peruana: *Mañana, las ratas*

La representación distópica de la ciudad de Lima en la novela *Mañana, las ratas* de José B. Adolph, se caracteriza por la violencia generalizada, la manipulación completa del hombre por el placer (sexo y estupefacientes) y la decadencia moral por el pragmatismo del mercado corporativo. En esta sociedad existe una clase mundial dominante (el Directorio Supremo), quien delega funciones de poder a élites regionales. La clase regional dirigente es incapaz y deshumanizada, productora de espacios inhabitables, donde locos y agitadores políticos conviven**,** el asesinato sobre la autopista es legal, se ha privatizado la seguridad y la autoridad se encuentra ausente en la mayoría de espacios sociales.

Siguiendo las premisas señaladas líneas arriba, el plan utópico implantado en el contexto peruano deriva de un poder político y económico global, el cual considera contingente —si no central— la destrucción paulatina de todos los individuos disfuncionales a sus fines. Esa conciencia destructora se extiende más allá de lo humano hasta no contemplar indispensable la supervivencia de la especie dentro de la lógica de la reproducción serial (principio posthumanista), ya que para las máquinas no existe la división entre "hombres" y "ratas", sino que todos resultan prescindibles. La conclusión final que deja la novela de Adolph es que, dentro de la lógica corporativista globalizada, cualquier hombre o mujer puede ser percibido como una identidad disfuncional y prescindible ("ratas"), lo que conlleva el peligro de la extinción completa.

1.6. Balance del capítulo

Este primer capítulo ha servido para identificar las premisas y categorías filosóficas y sociológicas dentro del marco de la teoría de la postmodernidad con las que se intenta definir y caracterizar el espacio y el sujeto contemporáneos. Es indudable que la mayoría de las teorías sobre la espacialidad y la subjetividad postmodernas que se han expuesto poseen una crítica que comparte sus principios y temas con la distopía: «el lugar de la no esperanza» (Saldías, 2015) con el «no lugar» (Augé, 2000); la «desaparición de la individuación» (Saldías, 2015) con el «estilo pastiche» (Jameson, 1991). Esta visión catastrofista o apocalíptica, rasgo que identifica Eco (1984) en su división entre «integrados» y «apocalípticos», es la que predomina en los autores de la postmodernidad, pero no solo se trata de una elección de un grupo intelectual, sino que la hipótesis de la tesis sostiene que el género que representa el siglo XXI es la distopía, ya que, dentro de la visión intelectual y la creación literaria, es la postura crítica que ha obtenido mayor repercusión. Es por ello que se toma el caso de la literatura peruana como paradigmático de esta nueva distopía, una distopía fluida o protodistopía (Saldías, 2015) que, por un lado, se sustenta en sus condiciones históricas particulares (nunca ha existido la amenaza de una sociedad hipertecnológica ni un gobierno plenamente autoritario como en las distopías clásicas) y, por otro lado, refleja ese cambio de los referentes narrativos (espacio y sujeto) en la sociedad postmoderna globalizada, que, antes de ser objetos de la subversión y la transformación, se han convertido en ausencias o vacíos que remiten a imágenes sincrónicas de un presente eterno (omnipresente).

Las condiciones de la distopía en el contexto peruano y los principios de la novela distópica más representativa del siglo XX en la literatura peruana (*Mañana, las ratas*) permiten afirmar que la construcción literaria del mundo distópico puede localizarse no solo en el futuro, ya que en este no se avizora un proyecto utópico para toda la sociedad,

en tanto que, por sus condiciones locales presentes, se encuentra más cercano a lo que se mencionó como «protodistopía» (Saldías, 2015), lugar donde el apocalipsis ya sucedió y se erige una nueva amenaza, pero inversamente: el apocalipsis es fragmentario y fluido (inaprensible) y aparece en todos los aspectos de la sociedad y de la condición personal.

El segundo capítulo se centrará en la construcción de la ciudad y del personaje literarios (intraliterarios) respecto de las referencialidades aparentemente extraliterarias (espacio y sujeto postmodernos), pero que, como se ha sostenido, la textualidad, entendida desde nuevos enfoques (la «archiescritura» de Derrida), ha desintegrado las fronteras entre el «afuera» y el «adentro», entre el texto y el contexto, por lo que se concibe una nueva textualidad: la transtextualidad. Dicha transtextualidad, naturalmente, posibilita nuevas formas de construcción de los elementos narratológicos: el espacio y el personaje transtextuales.

CAPÍTULO II: LAS CATEGORÍAS PERFORMATIVAS Y LOS DISPOSITIVOS TRANSTEXTUALES

Tomando la concepción de Genette (1989) sobre la transtextualidad, la propuesta de la presente investigación se fundamenta en una transtextualidad generalizada y prototípica correspondiente al periodo de la postmodernidad, es decir, en la idea de que cualquier texto postmoderno tiende, sea porque lo pretende de forma consciente o porque es el resultado de la representación de una sociedad «trans-», a concebir sus elementos narratológicos (espacio y personaje) como productos del atravesamiento de uno por todos y de todos por uno. Así pues, cada elemento reúne todas las relaciones textuales con los otros textos, incluida la realidad extraliteraria del contexto referencial.

La transtextualidad que propone el marco teórico se sustenta en una performatividad narrativa compuesta por un movimiento formador, una perspectiva estructuradora y una escala funcionalista. A la vez, las relaciones que producen simultáneamente estas tres categorías performativas se unifican en el aparato de enunciación y visibilidad denominado dispositivo (Foucault, 1998; Deleuze, 2013). Así, se tiene un dispositivo de espacialización denominado transterritorial; un dispositivo de personificación, transmedial; y un dispositivo de representación, transfigural.

En los siguientes apartados de este segundo capítulo se sustentarán las tres categorías performativas sobre la base de procesos abiertos, dinámicos y simultáneos que configuran el espacio y el sujeto en la sociedad postmoderna, lo que conduce a una representación prototípica en el ámbito literario, específicamente en la cuentística peruana del siglo XXI. La definición y caracterización de los procesos performativos y de sus relaciones intrínsecas y extrínsecas servirán para comprender la constitución de los denominados dispositivos transtextuales.

Los dispositivos de espacialización y de personificación se constituyen a partir de una conceptualización trialéctica del sujeto y de su entorno: un espacio interno (subjetividad-personalidad) y un espacio externo (urbano-social). Esta trialéctica se basa en la propuesta de la producción espacial de Henri Lefebvre (2013), en la que se contemplan tres tipos de espacio: percibido, concebido y vivido. Dichos espacios se relacionan por medio de las categorías performativas. El espacio percibido es figurado como un espacio caracterizado por un movimiento formador rizomático (omnidimensional y omniconexional); el espacio concebido, por una perspectiva estructuradora (transitiva, descentrada y visionada); y el espacio vivido, por una escala funcionalista (estrategia y táctica) que socializa y utiliza gradual y simultáneamente todos los espacios producidos.

La trialéctica performativa permite unificar las relaciones intrínsecas (percibido y concebido) y extrínsecas (vivido) de la espacialidad como un dispositivo transtextual, modelo abierto y permeable, es decir, productor no de textualidades, sino de transtextualidades, cuyo contenido es tomado de una tipología indiscriminada de espacios y personajes. En el ámbito de la literatura postmoderna del siglo XXI se pueden encontrar tres tipos de espacios y personajes. Los tipos de espacios serían: a) el ontológico, un nivel

de espacialidad que apunta a la unificación al superponerse a todos los espacios; b) el epistemológico-social, que tiende a la fragmentación y que sirve dentro de un uso físico (científico, técnico) y abstracto (diseño urbanístico); y c) el espacio literario, que tiene la capacidad de sintetizar intensiva y extensivamente todos los espacios hacia una representación múltiple y unificada, es decir, un espacio prototípicamente postmoderno.

De igual forma, se logran distinguir tres tipos de personalidades: a) el autor o personaje extratextual, que tiende a la unificación por ser la fuente original de sentido, aunque también en la producción postmoderna surge una multiplicidad de autores secundarios a partir de una obra ficcional (*fanfiction*); b) el lector o personaje extratextual, que tiende a la multiplicidad y que también se convierte en productor y reproductor de la ficción mediante los recursos de los *mass media* postmodernos (narrativa transmedia); y c) el personaje y personaje narrador, que tiene la capacidad de sintetizar intensiva y extensivamente todas las personalidades intra- y extratextuales hacia una representación múltiple y unificada, es decir, un personaje prototípicamente postmoderno.

Las identidades prototípicas producidas por los procesos performativos son: a) en el caso de la espacialidad, la ciudad narrativa; y b) en el caso de la personalidad, el personaje narrativo. Cada uno de estos se relaciona con el resto de la tipología. El espacio narrativo crea una red (dispositivo transterritorial) con los espacios ontológicos, epistemológicos y sociales con el objeto de reformarlos, reestructurarlos y reutilizarlos para convertirlos en territorios unificados y discernibles, con el propósito de producir incesantemente territorialidades para el consumo masivo e, incluso, autopoiético (el ciberespacio y la realidad virtual sobre la realidad referencial). Por otro lado, el personaje narrador también crea una red (dispositivo transmedial) con los personajes extratextuales (autor y receptor), a los cuales reforma, reestructura y reutiliza para convertirlos en entes

mediatizados unificados y discernibles, con el objeto de producirlos incesantemente para el consumo masivo e, incluso, autopoiético, como ocurre, por ejemplo, con las figuras posthumanistas de los ciborgs y la IA.

La obra-producto del dispositivo de espacialización es la ciudad transterritorial; y la del dispositivo de personificación, el personaje transmedial. La representación de un personaje transmedial no puede acontecer sino en una dimensión exterior a su existencia o personalidad, por lo cual es inevitable la extensión de la espacialidad fuera de lo convencional (transterritorial), así como una ciudad transterritorial no tiene razón de ser sin un sujeto fuera de lo convencional (transmedial) que, sobre la base de un objetivo, sintetice los espacios mediatizados. El dispositivo transfigural establece una relación transfigurativa entre la ciudad transterritorial y el personaje transmedial, cuyo proceso de transfiguración se manifiesta en la espacialización del personaje y la personificación de la ciudad. La toma de conciencia de estas relaciones intrínsecas (formación de la ciudad transterritorial y del personaje transmedial) y extrínsecas (relación transfigurativa entre la ciudad transterritorial y el personaje transmedial), propia de la narrativa postmoderna, es la que posibilita el reconocimiento y, por ende, el «ser performativo de la enunciación[17]» de ambos elementos narrativos como una ciudad y un personaje transtextuales.

Este largo camino toma diversas teorías, las cuales sirven para analizar y sintetizar en función de los objetivos de la tesis, con el objeto de construir las herramientas

[17] Se entiende por «ser performativo de la enunciación» la condición mediante la cual el reconocimiento y la enunciación (concebir y representar) de la naturaleza *trans-* de los elementos narrativos no se limitan a describirlos, sino que contribuyen a constituirlos como tales. De este modo, concebir y representar la ciudad como transterritorial y el personaje como transmedial, así como reconocer la relación transfigurativa entre ambos, los constituye, en el acto mismo de su enunciación, como ciudad y personaje transtextuales.

metodológicas que se aplicarán a los textos de la bibliografía primaria. Por ello, se comenzará con la teoría de la performance y la performatividad para definir y caracterizar los procesos performativos.

2.1. La performance

En la teoría espacial de Lefebvre (2013), el espacio contemporáneo busca convertirse en una «utopía experimental», producto de una revolución social futura. En el pensamiento lefebvriano, la única forma de experimentar plenamente el espacio social es mediante un razonamiento que combine lo simultáneo y la unidad para las múltiples texturas espaciales. Estas texturas están compuestas por tres elementos inherentes a todo ser vivo: la forma, la estructura y la función (p. 198). Estos tres conceptos deben ser aprehendidos de manera individual y unitaria, siguiendo la metodología de Lefebvre, por medio de un concepto que englobe lo efímero y lo trascendente, la reproducción y la singularidad, lo fragmentario y lo global. La propuesta de la presente tesis relaciona dicho concepto y sus características con la teoría de la performance, específicamente, con la performatividad.

La teoría de la performance se sustenta en la primacía del proceso sobre el objeto y del poder de la representatividad para «hacer realidad», sea desde el plano del lenguaje (Austin, 1955), el drama cotidiano (Schechner, 2000; Fischer-Lichte, 2011) o las prácticas de género (Butler, 1990). Los procesos performativos permiten analizar los elementos inherentes del *objeto o hecho en sí*[18], tanto unitarios como relacionados.

[18] A partir de ahora se utilizará la frase conjuntiva *objeto o hecho en sí* para expresar un estado del objeto o acontecimiento que no se puede aprehender o conocer como unidad-globalidad y cuyas texturas (textuales) inherentes de forma, estructura y función toman las características de lo abierto, incompleto y efímero que corresponden a la teoría de la performatividad.

Aplicados a la forma o figura (objeto cerrado), pueden abrirla mediante los movimientos lineales y curvos que parten de ella y llegan a ella desde todas las direcciones simultáneamente. En cuanto a la estructura, la performance la hace fluida a partir de las perspectivas de la mirada que la corporiza; sea válida la metáfora del agua que toma la forma del recipiente que la contiene. Respecto de la función, la convierte en una propiedad que sintetiza y extiende cualquier elemento y regula su escalación, en la que los elementos se superponen a modo de cajas chinas. La revelación de la naturaleza performativa de estos conceptos produce nuevas categorías inherentes al espacio y al sujeto: el movimiento formador, la perspectiva estructuradora y la escala funcionalista.

Resulta pertinente conocer los principios y características de la teoría de la performance, en la cual se sustentan las categorías performativas.

2.2. Características de la performance

A) Identidad transitiva

Schechner (2000) estudia la performance en el ámbito de las experiencias cotidianas comparándolas con las escenas del teatro y el ritual. Estos dos tipos de performance se sustentan en el movimiento de fuga de los agentes (actores y espectadores), una superposición y transfiguración de estos. Revelar y exponer este proceso constitutivo de la identidad, donde el «yo» se configura como un actor y la «realidad» como un escenario, solo puede ejecutarse mediante una metodología agenciada que logre dislocar las relaciones sociales reconocibles.

> …las interacciones sociales están escenificadas: la gente prepara sus papeles sociales (varias personas o máscaras, diferentes técnicas de representar papeles) "detrás del escenario" y luego entra en las áreas de la "escena"…moverse a un

> nuevo lugar en el orden social; esta movida se permite o se bloquea; en cualquiera de los dos casos ocurre una crisis porque cualquier cambio de status compromete un reajuste del esquema total. (p. 85)

Irina Garbatzky, en su artículo «Performance», perteneciente al libro *Arte-factos para los estudios literarios* (2024), estudia a Rosalind Krauss, quien conceptualiza la transferencia del sentido artístico del objeto producido al sujeto productor, donde toda referencialidad está dirigida hacia sí mismo, por lo que se considera el cuerpo un «dispositivo indicial» de lo intangible y efímero, una presencia constituida por indicios, marcas y gestos.

En esa misma línea, Erika Fischer-Lichte (2011) explica también la diferencia entre un actor y un performancero: el primero personifica, representa a un personaje (otro), mientras que el segundo se representa a sí mismo (yo). Su indagación sobre los efectos de la performance (involucrar-integrar-interpelar) respecto de la transformación de todos los agentes (performanceros y receptores) la lleva a reconocer la estrategia de la refuncionalización de los objetos mediante el ritual. Así como los objetos asumen una nueva simbolización dentro del ritual, todos los agentes que participan en la performance (sujetos y escenarios) presentan nuevas identidades simbólicas del cuerpo propio, de la subjetividad propia y de la espacialidad propia.

B) Mediatización del acto

Para Diana Taylor, en *Estudios avanzados de performance* (2011), la performance es un acto único e idéntico en su temporalidad «ahora» que tiende a desaparecer; también es un acto reiterativo y repetitivo en su temporalidad «ocurrido» (conducta restaurada) respecto de la memoria social que construye. Estas características contradictorias son

englobadas por el término *repertorio*, fuente principal de la performance, que se define como "memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al 'estar allí' y formar parte de esa transmisión…". Es por ello que el archivo de la performance (los archivos mediatizados en fotos, videos, guiones), que forma parte del repertorio, tiene la capacidad de integrarse (actualizarse) en nuevas performances; por ejemplo, «cuando las Madres de Plaza de Mayo portan en sus cuerpos las fotos de sus hijos desaparecidos para realizar su reclamo de justicia» (p. 14), ellas y las fotografías que portan son partes de nuevos actos performativos.

C) Visibilidad del marginado

Otro teórico de la performance vanguardista que investiga Garbatzky (2024) es Gérard Wajcman y su concepción basada en «nuevos dispositivos de miradas», los cuales producen un nuevo régimen: la ausencia. En la obra artística se visibiliza el vacío y se oculta la materia; de esta forma, se invierte la lógica de la visibilidad: lo que antes se consideraba invisible se ve y el objeto que era visible ahora se ha «perdido antes de su realización, se trata de un objeto que se planificó como ausente incluso antes de ser evaporado y, por lo mismo, es irreductible a su registro» (p. 397). Esta concepción artística se vincula con el «cuerpo horadado» de Rodríguez Magda (2007). El registro de la obra artística, sea por medio del lenguaje oral, escrito o de cualquier otro medio, resultará insuficiente, por lo cual se optará por buscar nuevos dispositivos para textualizarla. Por otro lado, la ruptura de la performance vanguardista crea algo denominado «obra-vivencia estructurada» y, con esta, se presentan nuevos conceptos respecto del «proceso» y la «acción» artísticos; por ejemplo, las formas de la teatralidad como una nueva relación integradora y transformadora entre el artista y el espectador.

En vista de lo expuesto anteriormente, es factible considerar que la performance es también un dispositivo de resistencia y recreación en un contexto donde las identidades subalternas, que desde el poder son ignoradas o invisibilizadas y que sustentan la reafirmación de una identidad dominante, buscan construir una plataforma de denuncia y reclamos que puede repercutir en toda la sociedad. Peggy Phelan reconoce, según Garbatzky, que la performance aporta un doble efecto contestatario y contrahegemónico. Es un objeto que lleva inmanente la «imposibilidad de captación»; por ende, no se pueden clausurar sus sentidos en un solo discurso o interpretación desde el poder. Su acto irreductible se sustenta en que su unidad más simple, el movimiento, incluso el más mínimo, es creador de múltiples sentidos, lo que le permite evadir el sistema político y el mercado de obras de arte. Por otro lado, su «ser ausente», las desterritorializaciones de las textualidades, siempre tiende a ser llenado por la memoria colectiva e individual (reterritorialización), lo que compone una relación de reflejo-refracción entre el pensamiento crítico del productor y el consumidor.

En síntesis, la performance puede representar el estado natural de la *cosa o hecho en sí* como la figura de incontables fragmentos producto de la implosión-explosión sucedida en el núcleo del conocimiento académico y la vida cotidiana. La performatividad, como revelación de aquel estado primigenio que es la multiplicidad suspendida, es percibida desde su movimiento interno (objeto) y externo (observador) a través de unos lentes (perspectiva) que pueden ser el inmanentismo, el relativismo, el naturalismo, el pragmatismo, etc., todos funcionales dentro de una realidad donde la jerarquía trascendental (metafísica o divina) ha dado paso al predominio de la reproducción serial, en la cual ningún producto u obra resulta inútil ni inservible: solo se debe encontrar la dimensión del saber y el fragmento de la sociedad (escala) en donde resulten útiles. En la actualidad, el modelo o prototipo es el ciberespacio, el cual se

constituye por la proliferación de nichos de consumidores y contenidos tan diversos como inclasificables que, para la sociedad de la interconectividad instantánea, resultan orgánicos y vuelven funcional cualquier información o agente que circule por su dominio virtual.

2.3. Performatividad

Para Judith Butler (1990), filósofa estadounidense y teórica feminista, la identidad (de género) es el resultado de una acción dramática e individual (performatividad) que nunca se desvincula de la colectividad (conjunto de significados establecidos), una actuación entre múltiples posibilidades que tiende a ser sistematizada mediante la repetición diferencial («reactuación y reexperimentación») con el objeto de ser percibida por un público; así pues, actos heterogéneos son convertidos en un «marco o sistema binario».

Como se ha mencionado en la teoría de la performance, el componente ritualista (resignificación por símbolos) también se halla presente en la performatividad, revelado por Butler y Preciado en la figura del cuerpo inmerso en la cultura. El ritual es entendido como un procedimiento actoral que debe ser ejecutado, inconsciente o conscientemente, dentro de una circunstancia (contexto) y frente a una audiencia (autoridad) que le brinda validez. La concepción de la performatividad de Butler es profundamente radical en el sentido de que no es un acto que busca validar una representación, una invención creativa de la mente que luego se representa de una u otra manera, sino que busca desplazar al poder hegemónico exponiendo sus estrategias discursivas (enunciados performativos) y pragmáticas (performativo sociopolítico) hacia otras performatividades, es decir, bajar la performatividad binaria (heterosexual) de su «pedestal» y destruir su estatus hegemónico y excluyente sobre las otras:

> …la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone […] Una vinculación de este proceso de 'asumir' un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras. (Butler, 1993, p. 19)

Siguiendo este enfoque, la investigadora española Triana Moreno, en su artículo *Performance, performatividad y memoria* (2018), define el acto performativo como inaprensible y efímero, un modelo sin referente, una idea cercana al simulacro de Baudrillard:

> la repetición no es más que una nueva performance que debe ser considerada en su singularidad con independencia absoluta del referente anterior, no puede ser nunca una reproducción, a diferencia de las insinuaciones de Abramovic relativas a la reperformación como una alternativa ante lo efímero de esta forma de arte. (p. 24)

Todo lo que «deja» el acto performativo son «huellas» (Schechner, 2011), aquello que es guardado y actualizado por la memoria y que se encuentra fuera de la experiencia presente y, por lo tanto, de la performatividad. El fundamento de esta concepción del acto performativo sin modelo ni referente real es la imposibilidad de que acontezca en «condiciones idénticas» a las del primero o anterior. Tomando en cuenta ello, el acto performativo es un acontecimiento singular dentro de los múltiples escenarios y actuaciones que siempre busca parecer algo más, insinuarse como representación de una identidad que realmente no está (ausencia):

> emerge la repetición que oculta un desplazamiento diferencial de modo que la repetición se sitúa en la performance como la identidad de lo no idéntico: «hago, rehago y deshago mis concepciones a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y los diferencia» (Deleuze, 2002, como se citó en Moreno, 2018, p. 17).

2.4. Procesos de la performatividad

2.4.1. Dislocación de la temporalidad

El análisis de Butler (1990) sobre la performatividad del sujeto devela un proceso constitutivo (sustanciador) e instaurativo (categorizador) en la identidad. Dicho análisis lo comparte Taylor (2011) cuando describe los actos performativos como procedimientos prácticos («repeticiones estilizadas de actos») y teóricos (discursos institucionales y costumbres), cuyo propósito es crear y mantener una autoconciencia determinada.

El acto o proceso performativo quiebra la diferencia entre lo imaginado (actuado) y lo real (esencia). La performatividad es la concepción del acto en su sentido pleno (acción de lo múltiple y lo heterogéneo), del acto que escapa a toda categoría pre- y posrealizada, deslocalizado de un pasado y un futuro, por lo que solo el ahora y el aquí determinan lo «real» y lo «verdadero».

2.4.2. Revelación de la doble textualidad

El acto performativo posee las características de la singularidad, la ausencia y la inmediatez. Para poder unificar y organizar estos caracteres, la performatividad utiliza la estrategia de la «construcción del relato» sin ocultar su naturaleza paradójica.

Como consecuencia de ello, la posibilidad de ligar las narraciones sobre la identidad se ubicará en la imposibilidad misma de volverse a actuar-narrar de manera

idéntica: «la repetición es, en verdad, lo que se disfraza a medida que se constituye, lo que no se constituye más que disfrazándose» (Deleuze, 2002, como se citó en Moreno, 2018, p. 44).

Esta imposibilidad de lo idéntico en la performatividad, representación de una ausencia, huellas de un aquí y ahora inaccesible fuera de su misma actuación, resulta compatible con la concepción de la textualidad (*archi-écriture*) que reemplaza y reitera al «yo mismo» de Derrida y con el disfraz constituyente que es generador de realidad sin referente en el simulacro de Baudrillard. Tomando estos principios, se sustentan las dos instancias de la textualidad: una primera textualidad que se identifica con la ausencia de una unidad y organicidad inmanentes por una fragmentación y multiplicidad originarias; y una segunda textualidad que otorga organicidad y sentido único en función de un modelo o esquema de la repetición del «yo mismo» y de una «realidad auténtica».

En conclusión, toda identidad se presenta como una obra «auto-bio-gráfica» (presencia) del «yo», un relato (textualidad) que le otorga «sentido inmanente» a la totalidad de las acciones y figuras del sujeto; sin embargo, al reconocer este su naturaleza performativa, la representación del referente se convierte en representación autorreferencial, es decir, «ser ausente», repetición sin original (Taylor & Fuentes, 2011).

2.4.3. Desplazamiento extensivo de la espacialidad y la personalidad

El acto performativo, en el estudio de Victor Turner (1974) sobre los dramas sociales y el teatro, sirve para transformar el drama convencional representado y extender la representación más allá del escenario y de los actores. Configura un proceso en el que el espectador percibe una doble presencia (el actor se presenta a sí mismo y se convierte en otro) y una doble temporalidad (el «aquí y ahora» del personaje y un «allá y ocurrido»

del actor). La representación dramática revela la estrategia de la performance, la forma en que controla las conversiones de lo «natural» a lo «social».

El espacio de la obra dramática y el espacio referencial se vuelven transfronterizos, creando niveles de interacción entre los elementos de la representación: 1) intervención corporal como constituyente de la identidad performativa de un otro (los actores deslocalizan a los espectadores al extender el escenario de la representación a la audiencia); 2) la reflexión de la mente cuando ellos (los espectadores) se reconocen en una posición y una disposición entre y a través del otro. (pp. 91-92)

En el artículo *Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo* (2021), se rescata el principio de la performatividad entendida como *desplazamiento extensivo* respecto de la conversión o transfiguración entre el espectador y el actor por medio del ritual que actúa sobre dos espacios, uno interior y otro exterior: en el primero, el cuerpo se vincula física y simbólicamente con lo que representa; en el segundo, es el escenario el que rompe la cuarta pared, eliminando la frontera que separa el lugar de la obra y el lugar de la sociedad (*dimensión transfronteriza*), entre lo de dentro y lo de fuera, con el objeto de producir nuevos efectos de identidad subjetiva. El objeto del *desplazamiento extensivo* es crear nuevas subjetividades:

> Este hecho no solo los enfrentó a situaciones límites, sino que provocó transformaciones en los participantes de la performance a partir de un nuevo escenario de la realidad que tenía como preámbulo la reflexión y la experimentación, frente a las propuestas de la estética hermenéutica o de la semiótica que confrontan sujeto/objeto, observador/observado, espectador/actor. (pp. 3-4).

2.5. Las categorías performativas

Los procesos performativos se sustentan en el desplazamiento del texto y el sentido trascendental por la «escena» o «acontecimiento» del aquí y ahora. De esta forma, la acción y los personajes pueden transitar por el arte y la sociedad simultáneamente, ya que no existen fronteras fácticas ni virtuales: todo es percibido por un movimiento que incesantemente forma y deforma, por una perspectiva que construye y desmantela las estructuras del saber y el poder, y por una escala que regula el mundo donde se crean otros mundos (ciberespacio), donde ninguna información se borra, sino que, por el contrario, se reproduce; todo posee un potencial funcional respecto de las escalasglobales y locales donde se transmite y difunde.

El presente trabajo utiliza el modelo tripartito de Lefebvre (2013) para analizar las texturas espaciales y subjetivas a partir de la forma, la estructura y la función. Estos elementos, «inmanentes» y «cerrados» en la propia definición de la materia y del ser, se convierten en nuevas categorías al revelarse su naturaleza performativa, es decir, cuando sus relaciones internas y externas poseen las siguientes características: unidad inaprehensible, registro fragmentario, inmediatez, simultaneidad y carácter transfronterizo, entre otras. Todas ellas forman parte del proceso de identidad del espacio y del sujeto en la sociedad postmoderna.

Considerando los principios teóricos expuestos en el capítulo anterior en el marco de la teoría de la postmodernidad, se crearán las herramientas de análisis (procesos performativos) y síntesis (dispositivos transtextuales). Los tres procesos performativos que se van a conceptualizar y caracterizar como categorías para el análisis literario son el *movimiento formador, la perspectiva estructuradora y la escala funcionalista*.

2.5.1. El movimiento formador

La palabra «forma» tiene 19 acepciones en el DLE de la RAE. Una de ellas concibe la forma de una cosa (modelo) o comportamiento (forma de hacer) como la primera cualidad percibida por los sentidos, su cualidad exterior principal. El significado de «forma» asume el primado entre las cualidades que se perciben de toda entidad u objeto; así pues, se halla vinculada a la percepción ineludible y cotidiana. Mientras que el movimiento es acción y, a la vez, estado de un cuerpo respecto de dos posiciones. El cuerpo se mueve como efecto de una relación de fuerzas. La física considera dicho estado continuamente dinámico como el estado natural de los cuerpos[19].

Esta investigación demostrará que la categoría performativa del *movimiento formador* es entendida como el movimiento que «da» o «determina» la forma del espacio y del sujeto literario. El movimiento formador es el *determinable de multiplicidad* que expone las características omnidimensional y omniconexional de las líneas y curvas de formación, aquello que precede al llamado «plan de consistencia» que hace inteligibles las formas y figuras de la *cosa o hecho en sí* en la teoría del rizoma (Deleuze y Guattari, 2004). Las formas y figuras del objeto postmoderno han experimentado una implosión y explosión por una nueva lógica de la representación: el laberinto rizomático. El movimiento formador implica un nuevo sentido por desarrollar, una percepción multisensorial capaz de aprehender los múltiples niveles del espacio y las múltiples personalidades del sujeto dentro de la sociedad postmoderna.

[19] Isaac Newton (siglo XVII) lo formalizó en su Primera Ley del Movimiento (o ley de la inercia) que todo cuerpo preserve su estado de reposo o de movimiento rectilíneo uniforme a menos que sea obligado a cambiar ese estado por fuerzas aplicadas sobre él. Esto implica que el estado natural no es necesariamente el reposo, sino mantener el estado en que se encuentra si no hay fuerzas externas.

A) La lógica laberíntica

Umberto Eco (1987) reflexiona sobre el pensamiento latino y las formas en que dialoga con la lógica lineal y arbórea. La línea es la continuidad de las fronteras lógicas. La idea aristotélica del árbol como método para «elaborar definiciones» sirve al pensamiento romano para reflexionar sobre las mutaciones, las metamorfosis (Ovidio) y las transustanciaciones. Estas manifestaciones se consideraban excepciones «milagrosas» y estaban vinculadas a la virtud y a lo divino, pero de ningún modo podían borrar o desplazar la identidad del propio objeto, ni retrotraer ni desaparecer ninguna acción: «quiebra por un instante los lazos de la identidad substancial, pero no los niega» (p. 23).

Para Eco, el origen de la lógica moderna se halla en el Renacimiento y el espíritu hermético del neoplatonismo. Antes de este periodo, la Biblia era la fuente de las diversas representaciones del ser divino, reguladora de la hipersustancialidad de Dios, productora de más o menos significantes dependiendo del contexto o del sujeto, pero siempre remitía a un significado (unidad) que abarcaba a todos. En consecuencia, la identidad de Dios se podría reformular infinidad de veces en los discursos, pero siempre era unívoca. En el Medievo surgen los bestiarios y las enciclopedias, guías para orientar las metáforas hacia ese sentido único y verdadero. Sin embargo, en el Renacimiento esta reformulación pierde su sentido unitario a costa del sentido hermético, el cual reemplaza la verdad de Dios por una verdad autónoma: el incansable deseo de acumular contradicciones e intertextualidades: «Para el Corpus Hermeticum, no sólo el Uno original es contradictorio e insondable, sino que el mundo al que da origen es proteiforme; es una maraña de semejanzas que remiten una a la otra, generando constantemente nuevos significados» (p. 26).

En la era postmoderna, esta nueva lógica, la lógica laberíntica, predomina no solo en las relaciones productivas y sociales, sino también en el arte y la literatura: «Si se vuelve interpretable de manera unívoca, el símbolo pierde su poder simbólico: este principio rige gran parte de la crítica literaria y artística contemporánea…» (p. 27). Este pensamiento laberíntico empodera simbólicamente a todas las manifestaciones que nos rodean y que creamos; por esta razón, su único sentido es acumular y relacionar nuestros deseos e impulsos sin límites ni leyes. Buscar un sentido que controle y unifique las inconmensurables interpretaciones (relaciones, jerarquías, conjuntos) que surgen en la era de la información es perseguir una utopía imposible de realizar e, incluso, de concebir.

B) La lógica rizomática

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), afirman que el libro es la representación de la «lógica del cosmos», cuyo principio es el cambio. El libro siempre se ha estructurado bajo la lógica del pensamiento dominante: primero, el absoluto de la Unidad/Raíz (Edad Antigua y Medievo); después, una multiplicidad estratificada Arbórea/Raicillas que conservó la idea de una referencialidad Unidad/Raíz (Modernidad). En la era postmoderna, el pensamiento rizomático objeta todo intento de predominancia entre uno y otro, ya que no existe o realmente nunca ha existido raíz ni raicillas, sino la condición natural que la *cosa o hecho en sí* oculta: el rizoma. El rizoma es una figura con ilimitadas raicillas (conjunto) de donde no brota ningún tronco: todas son líneas que carecen de una raíz o pivote. En la lógica rizomática, la multiplicidad se sustrae a la Unidad; es un cuerpo que no cesa de hacer, deshacer y rehacer su organicidad (movimientos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización), de producir sujetos ambivalentes y sobredeterminados:

Un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos, que sin duda lo convierten en una especie de organismo, o bien en una totalidad significante, o bien en una determinación atribuible a un sujeto; pero también está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad (p. 10).

Usando un símil fisiológico, la lógica rizomática es, antes que un cuerpo sin cerebro (acéfalo), una pura asociación neuronal sin centro ni centros jerarquizados. La experiencia perceptiva de este «puro movimiento» tiende a crear un plan de consistencia: una forma inteligible, temporal y cerrada que surge de la densidad y concentración y que se halla inmersa y afectada por la red de flujos, de incontables e incontrolables contingencias.

En la lógica rizomática existe el «principio de conexión» que sustenta los movimientos de las líneas del rizoma, entre ellas las líneas de fuga. Todas las conexiones son posibles (omniconexional) entre diferentes «eslabones semióticos», ya que el lenguaje real (ser-lenguaje) es una multiplicidad aglutinante. La manifestación de este «ser-lenguaje» es interrumpida por un plan de consistencia que involucra la formación de un conjunto significante que es percibido como una exterioridad (fuera de la multiplicidad): dimensión vacía suplementaria que impone, a partir de la organización y la jerarquización, un sentido a la multiplicidad. Este conjunto significante es la verdadera estrategia del poder (saber/poder): «El libro ideal sería, pues, aquél que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales» (p. 14).

Una vez recorrido y superado el calco,[2] se puede alcanzar la lógica rizomática, cuya representación es similar a «hacer un mapa». Su figura es un mapa abierto y en construcción, un movimiento de producción de líneas que carece de estructura o eje sintagmático y, por su contacto con lo real, se construye, desbloquea, conecta y modifica a cada instante. El calco es una competencia en cuanto a su capacidad para crear la forma, la estructura y la función de la *cosa o hecho en sí*. Se podría considerar el mapa rizomático como una performance: su eficacia radica en *conectar* todos los elementos o acciones, *llenar* cualquier vacío con elementos y acciones y *mostrar* simultáneamente todas las acciones y elementos de la *cosa o hecho en sí*.

El mapa-rizoma solo es percibido multisensorialmente, especie de lenguaje de los cinco sentidos en simultáneo: las manos tocan todas las texturas, la nariz huele todos los olores, los ojos observan todas las luces y todos los colores, las orejas oyen todos los sonidos y la lengua prueba todos los sabores. La mente construye un nuevo lenguaje con palabras y sentidos que transitan por todos los espacios-tiempos y un espacio-tiempo que transita por todas las palabras y por todos los sentidos.

C) El laberinto rizomático

El escritor e investigador mexicano Lauro Zavala, uno de los principales teóricos latinoamericanos sobre la postmodernidad, señala en su obra *La precisión de la incertidumbre. Postmodernidad, vida cotidiana y escritura* (2006) que la principal característica del espacio literario de la posmodernidad es la manifestación de una territorialidad conceptual y estética de la diferenciación y el cuestionamiento, un espacio híbrido que, a la vez, crea y absorbe muros provisionales, que no se enmarca en ningún espacio limitado ni específico, es decir, un «espacio naturalmente fronterizo». En un texto postmoderno, el espacio absorbe el tiempo (omnidimensional); este último es

representado en su composición tripartita simultánea (pasado, presente y futuro) a partir de diversas estrategias narrativas. Estas realidades son reconstruidas y reconocidas como múltiples y singulares en un proceso de lectura *intercontextual*, donde cada lector articula imaginariamente los elementos contextuales (el sujeto y el espacio-tiempo referencial) y textuales (personaje y espacio narrativo), indistintamente:

> Entre las características de la escritura posmoderna es necesario mencionar la sustitución del concepto de verdad como un contenido del texto por el concepto de verdad como un efecto del texto, es decir, como un producto del diálogo que el lector establece con un conjunto de subtextos que reconoce durante su lectura. Este cambio en la perspectiva teórica ha llevado a ampliar el concepto de intertextualidad para dar lugar al concepto de inter(con)textualidad, pues todo texto está ligado al contexto de enunciación y al contexto de interpretación que lo producen (Pavlicic, 1993, como se citó en Zavala, 2006, p. 24).

Tomando esas ideas, Zavala (2006) concibe la textualización espacial como la forma más auténtica del espacio, ya que no existe referente en el mundo real de su naturaleza (modelo original) o globalidad (conjunto unitario). La única forma distinguible es un universo imaginario creado con diversas espacialidades que se interceptan o sintetizan hasta que no se hace posible reconocerlo más que como un espacio transfronterizo autónomo.

> La narrativa posmoderna es el resultado de lo que podríamos llamar una textualización del espacio, es decir, la existencia de diversas formas para la construcción de un universo imaginario que solo puede ser creado en el contexto de la ficción misma (Zavala, 2006, p. 64).

Complementando esta idea, en *Teorías de los cuentistas* (1993), Zavala define el espacio literario como una construcción de «realidades virtuales», es decir, realidades que solo existen en el espacio de la página a través de un mecanismo de invocación.

D) La ciudad laberinto: omnidimensional y omniconexional

En este apartado se reitera la cualidad omnidimensional del espacio que se ha sustentado con diversas teorías del postestructuralismo, la cual le permite absorber y sintetizar otras dimensiones. La más importante: el tiempo. En el primer capítulo se citó a Saldías (2015), quien afirma que el tiempo se ha convertido en la cuarta dimensión del espacio. Zavala (2006) comparte esta concepción del espacio y el tiempo cuando dice:

> Tal vez sólo el espacio tenga esta virtud, aunque en el contexto de la narrativa moderna es precisamente el tiempo el que se espacializa (adquiriendo la simultaneidad propia del flujo de la conciencia) y no el espacio el que se temporaliza. El tiempo es más flexible y por lo tanto más irrenunciable. (p. 63)

Zavala entiende la «espacialización del tiempo» como la predominancia de lo físico o mundano sobre lo trascendental y metafísico. El aparato o dispositivo que logra transfigurar estas dimensiones es el espacio laberíntico o laberinto, en el sentido de que vuelve tangible lo infinito. Dichas ideas provienen de la tesis borgiana sobre la «relativización» y «humanización» del absoluto. Es por ello que, aun si la experiencia postmoderna posee un carácter materialista y fragmentario, no excluye lo trascendental como presencia en su discurso. Consecuentemente, el urbanismo postmoderno, el cual ha desintegrado todos los principios de la ciudad clásica, sigue utilizando su nombre a modo de conjunto donde caben todos los nuevos diseños, tanto físicos (arquitectura, planes urbanísticos) como virtuales (ciberespacio, realidad virtual).

Zavala (2006) categoriza los tipos de ciudad-laberinto sobre la base de la tipología de laberintos de Eco: ciudad circular, ciudad arbórea y ciudad rizomática. El espacio del laberinto circular es aquel donde el sujeto está sometido a una normalización arbitraria, regulada al extremo: «Una ciudad percibida como un espacio circular es vivida como un lugar diseñado para lograr fines específicos, donde la distribución espacial y temporal de las actividades responde siempre a un proyecto organizativo previo» (p. 76). El laberinto arbóreo o barroco es el de la multiplicidad controlada (anclada a un sistema dominante), que deja intersticios o puntos ciegos intencionalmente para admitir las paradojas de espacio y tiempo producto de la «simultaneidad de opciones». La ciudad arbórea «puede ser recorrida como un texto… recorrida de muchas maneras… recibir múltiples interpretaciones… tiene muchos caminos posibles… es un espacio para perderse y encontrarse con los otros… es un espacio donde hay conexiones subterráneas y parajes imaginarios» (pp. 77-78). El espacio rizomático es el entrecruzamiento entre lo indeterminado y lo inacabado, donde no existe solución única ni múltiple; por ende, no existe solución real. En la ciudad rizomática cada elemento se conecta con otro indiscriminada y simultáneamente como «una red de relaciones interminables y virtuales… sistema neuronal, cualquier punto se puede conectar con cualquier otro, incluso de manera simultánea con otros» (p. 78). En síntesis, una ciudad con la propiedad de lo omniconexional, es decir, que conecta todos sus elementos y propiedades internas y externas. La ciudad rizomática se concibe como una ciudad que contiene ciudades, es decir, un espacio en el que se relacionan grupos o conjuntos autónomos, con sus propias reglas, «sus propios ritos iniciáticos, sus ceremonias de identidad y sus voces distintivas». Un espacio babélico (comunicación compleja) donde predomina el razonamiento conjetural (hipótesis antes que certezas) para relacionarse con los otros y con el medio.

Uno de los objetivos de la tesis es demostrar que la lógica del laberinto rizomático, modelo de la urbanidad postmoderna, es el prototipo de representación del espacio literario (ciudad) y, por un proceso de transfiguración simultáneo entre espacio y sujeto, también de la personalidad literaria (personaje).

2.5.2. La perspectiva estructuradora

La palabra «estructura» tiene cuatro acepciones en el DLE de la RAE vinculadas o relacionadas con el concepto de conjunto respecto de una «disposición» o «distribución» de sus partes fundamentales. En síntesis, es un «modo de estar» de un objeto material, ente o acontecimiento. En la acepción artística (literaria), la estructura es la «distribución y orden» de los componentes de una obra. En cuanto al concepto de «perspectiva», este se define como un sistema de representación que busca transferir tridimensionalidad o profundidad al espacio y a la figura dentro de un plano. Como todo sistema, tiene elementos: un «punto determinado» o posición y una distancia que permite un tipo de focalización (panorámica-lejana; detallada-cercana), regulados por una dinámica de ajustes que modifican la representación de la cosa o acción. En el ámbito figurativo del lenguaje, se refiere al «punto de vista» o posición ideológica desde donde se expresa una opinión o se infiere un discurso.

La categoría performativa denominada *perspectiva estructuradora* revela que, en el pensamiento, la razón o «lo concebible», se aplica el sistema de representación de la perspectiva para construir sus aparentes «estructuras cognoscibles» respecto del espacio y del sujeto social y literario.

La perspectiva estructuradora es el *determinable de diferenciación* entre los cuerpos compuestos de la síntesis entre materialidad y abstracción. De esta diferenciación

surgen cuatro tipos de estructuras corporales: un cuerpo de materialidad pura, cerrada y superficial, que es lo dentro; un cuerpo de materialidad sintética, abierta y profunda, que es lo entre; un cuerpo de abstracción inmanente, indeterminado e indivisible, que es lo fuera; y un cuerpo de abstracción constituyente, determinado y divisible, que es lo a través. Estas categorías, antes concebidas como estructuras propias del espacio y del sujeto, son expuestas en la postmodernidad como lo que realmente son: perspectivas teóricas de una gnoseología que podría ser figurada con la imagen de un «cuerpo horadado». Las relaciones entre estos cuatro «estados» de la *cosa o hecho en sí* producen las estructuras que se plantean en la tesis para analizar la ciudad y el personaje literario.

A) La estructura transitiva: la transmutación

En *Mil mesetas* (2004), Deleuze & Guattari explican el proceso de heterogeneidad (asignificación) de los cuerpos, el cual necesita una constante ruptura o corte para cumplir su objetivo: la reconstrucción de multiplicidades que no reproduzcan unidad ni segmentación (lo entre). La lógica rizomática representa los procesos de reterritorialización por medio de la transmutación de dos o más cuerpos. Entre las múltiples líneas que dan forma al cuerpo, donde cada una posee la propiedad omniconexional (movimiento formador), se hallan líneas de fuga (contingencias) que crean desterritorialidades, es decir, abren la figura y la forma para producir reterritorialidades (lo a través). Se puede decir que los procesos de desterritorialización y reterritorialización están vinculados e incluidos uno en el otro. Esta dinámica de territorialización alcanza una estabilidad temporal, captura fotográfica del mapa en construcción, determinando la estructura particular con la que cada objeto, acción y ser se vuelve inteligible para la razón (lo fuera). La transmutación de las identidades de las cosas y hechos siempre estará determinada por el deseo y la conciencia del sujeto, lo que

se convierte en un arma de doble filo: contiene la libertad creadora y la voluntad de resistencia y, a la vez, la opresión latente y la voluntad de dominación.

> Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que se quiera, desde resurgimientos edípicos hasta concreciones fascistas. Los grupos y los individuos contienen microfascismos que siempre están dispuestos a cristalizar. (Deleuze & Guattari, 2004, p. 15)

Una figuración física de la transmutación es la que acontece entre la flor de la orquídea y la avispa. La orquídea copia la imagen de la avispa, es decir, se desterritorializa de su forma para reterritorializarse con la forma de la avispa, y cuando la avispa lleva el polen de la orquídea se convierte en parte del ciclo de reproducción de la planta; así pues, el animal se desterritorializa de su estructura autónoma para reterritorializarse y ser una extensión más, un fragmento-parte de la flora.

B) La estructura descentrada: la heterotopía

Foucault, en *De otros espacios* (1984), afirma que la heterotopía, concepto de una nueva espacialidad, escapa al pensamiento estructuralista, esto es, a la anticipación de las relaciones de oposición, yuxtaposición, conexión e implicación en su propia configuración; a su vez, es compatible con la deconstrucción y su búsqueda de desconfigurar toda unidad cognoscible. La investigación de Foucault parte de la concepción del espacio dentro de un proceso histórico vinculado a los conocimientos científicos y las formas socioeconómicas. El *emplazamiento o localización* de los espacios, que en la Edad Media se justificaban por criterios religiosos o de clases sociales,

fue sustituido por la idea moderna de la *extensión*. El redescubrimiento de Galileo de que el planeta gira alrededor del Sol, como un elemento más en el universo infinito, y las expansiones urbanísticas producto de las revoluciones industriales de los siglos XVIII y XIX acentuaron y desarrollaron este pensamiento espacial en Occidente. En el siglo XX se produjo un nuevo cambio en el pensamiento espacial: el espacio de la modernidad, el espacio de la «extensión», fue reemplazado por el espacio de la postmodernidad o el espacio del «no lugar». La categoría de «no lugar» que plantea Foucault es similar a la de Augé, ya que prioriza la dimensión transitiva-productiva del espacio en la que, sin una teoría o criterio que diferencie o excluya uno de otro, cualquier espacio puede relacionarse con otro (omniconexional). Todo cabe en lo concebible por su eficacia práctica:

> saber qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, circulación, marcaje y clasificación de los elementos humanos deben adoptarse en una situación dada para alcanzar un fin determinado. Nuestra época es una época en la que el espacio toma para nosotros la forma de relaciones entre lugares. (Foucault, 1984)

Harvey (1998), tomando las ideas de Foucault (1997) y otros pensadores sobre una nueva concepción del espacio y del sujeto, plantea, en esa misma línea, un universo o mundo sin referente:

> Resulta interesante detectar esta misma preocupación por la «otredad» y los «otros mundos» en la ficción posmodernista. McRale, al destacar la pluralidad de mundos que coexisten dentro de la ficción posmodernista, encuentra que el concepto de heterotopía de Foucault constituye una imagen absolutamente apropiada para captar lo que esa ficción trata de describir. EI concepto de heterotopía de Foucault significa coexistencia en un «espacio imposible» de un

> «gran número de mundos posibles fragmentarios» o, más simplemente, espacios inconmensurables que se yuxtaponen o superponen entre sí. Los personajes ya no se dedican a ver cómo pueden desentrañar o descubrir un misterio central, sino que se ven obligados a preguntar «¿Qué mundo es este? ¿Qué es preciso hacer en él? ¿Cuál de mis personas debe hacerlo?». (pp. 65-66)

En la postmodernidad, la identidad del espacio y del sujeto se relativiza a un nivel ontológico: no solo las ideas o la apariencia pueden cambiar, sino también el ser mismo de estos (naturaleza real o ficcional). La posibilidad de aprehender la representación real o ficcional es compatible con la idea popularizada de la física llamada «multiverso»[20]. En esta nueva ontología de la representación, combinación de principios físicos y metafísicos, no se distingue ni discierne y menos aún se elige entre estas realidades, sino que el sujeto debe adaptarse a cada una de ellas y a sus combinaciones. De esta forma, la construcción de la identidad se convierte en una estrategia: determinar objetivos en función de las necesidades del dispositivo de poder.

En consecuencia, la heterotopía es el espacio de las yuxtaposiciones imposibles, de la apariencia de una totalidad, donde elementos de diferente naturaleza y orden son partes de un mismo conjunto. Foucault describe el jardín persa con la intención de evidenciar la antigüedad e importancia de estos lugares que intencionalmente reunían todas las partes del mundo, una especie de «microcosmos». La alfombra con los diseños de la naturaleza es la imagen de ese jardín (totalidad) que posee la cualidad de lo móvil. En la era postmoderna, el cine como espectáculo produce un espacio que sintetiza las características de ambos objetos: no presenta materialidad como el jardín, pero representa

[20] Término de la física científica, popularizado en la cultura popular como la proliferación de universos con diferentes leyes físicas, constantes y dimensiones.

la conjunción de espacios como la alfombra; puede estar en un lugar fijo como el jardín (sala de cine) y, a la vez, su contenido es transmisible a cualquier pantalla; su imagen se pliega y despliega en cualquier lugar, igual que la alfombra. Estas estrategias ilusorias son asimiladas por la heterotopía. Foucault (1997) señala la existencia de espacios reales que producen la ilusión de exponerlo todo, «todos los lugares en los que se reparte la vida humana», así como la de crear «otro lugar» que, por su aspecto ordenado y su visión perfecta (¿utopía o distopía?), contrasta y evidencia, apelando a la hipérbole, la naturaleza caótica e imperfecta del resto de lugares conocidos.

C) La estructura visionada: la visión hacedora

D. Triana (2018) estudia el registro de la performance por diversos medios (fotografía, video, escritura) y concluye que todo archivo de la performance es fragmentario e incompleto, inaprehensible e incomprensible como una unidad cerrada y total. La parcialidad del enfoque, es decir, la perspectiva de quien observa y el medio que utiliza para registrar la puesta del acto presente, modifica su estructura. Sea el caso de una representación de arte dadaísta o de una performance en la calle[21] en la actualidad, se tendrían diferentes concepciones del mismo acto: algunos la considerarían una obra de arte (conocedores del dadaísmo); otros, un acto sin sentido (transeúntes sin conocimiento de la estética dadaísta); y otros, una exhibición cultural (curadores vanguardistas). Como

[21] En el Cabaret Voltaire hemos ensayado primero nuestras danzas cubistas con máscaras de Janco, vestidos de cartón y lentejuelas hechos por nosotros. Tristan Tzara, que publica ahora los Cuadernos dadaístas en Zúrich, ha inventado la representación en escena del poema simultáneo, poema recitado en diferentes lenguas, ritmos y sonidos, por varias personas a la vez. Yo he inventado los conciertos de vocales y el poema ruidista, mezcla de poema y de música ruidista, esta última célebre por el Despertar de la Capital de los futuristas. Llovían invenciones. Tzara ha inventado el poema estático, una especie de poema óptico, el que se mira cómo se mira un bosque; yo he inventado el poema movimientista, recital con movimientos primitivos, como no se había hecho hasta entonces. (Huelsenbeck, como se citó en Ortiz, 2016)

señala Triana (2018), «cada uno de esos registros es simplemente un escorzo, es decir, una perspectiva parcial de la ejecución artística que cambia la naturaleza misma de este arte, en tanto que en la performance desaparece en medio de su acto» (p. 21).

En *La invención de lo cotidiano* (2000), De Certeau utiliza un marco teórico muy afín a la performatividad que concibe Triana para analizar el espacio urbano: entiende la «lectura» de la ciudad por medio de la perspectiva que le otorga identidad:

> [la ciudad se] Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba "poseído". Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de Dios. Exaltación de un impulso visual y gnóstico. Ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento. (p. 104)

En ese sentido, elevarse *fuera* del espacio y observar como un «Ojo solar» permite percibirlo a través de las distancias y construir, en apariencia, el mapa completo de la ciudad; mientras que estar inmerso *dentro* del mismo espacio que se observa y *entre* los elementos que ocupan ese espacio (habitantes y objetos) permite percibir sus cruzamientos y diferencias. La primera perspectiva corresponde a la mirada (conocimiento) científica o tecnocrática que busca el conocimiento «objetivo», mientras que la segunda se calificaría como un acto temerario de ocultamiento del «todo» de las visibilidades por una parcialidad subjetiva. Sin embargo, De Certeau invierte este juicio, como lo hace también Lefebvre (2013), al señalar que la visión científica es la que oculta, mediante un mapa o esquema, lo que la visión cotidiana muestra: la multiplicidad de la vida social.

> Todo ocurre como si una ceguera caracterizara las prácticas organizadoras de la ciudad habitada. Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen

> una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin. (De Certeau, 2000, p. 105)

Para De Certeau (2000), las texturas de la ciudad son solo inteligibles por la dinámica de transferencias de perspectivas (relaciones con el espacio) que producen las tipologías conocidas del espacio: geométrico, geográfico, entre otros. Denuncia que dicha ocultación del conocimiento científico responde a un orden intencional que busca desplazar las relaciones cotidianas del espacio, invisibilizarlas y silenciarlas, ya que estas tienen la capacidad de construir nuevos espacios sociales.

El sistema espacial dominante es un orden inmóvil por dentro que aparenta moverse por fuera, en lo exterior, como la vista de un viajero en el vagón de un tren. En esta metáfora descrita por De Certeau (2000) aparecen los elementos cognoscibles del espacio por la perspectiva hacedora:

> No tienen más movimiento que el que provocan entre sus masas las modificaciones de perspectiva momento a momento; mutaciones de apariencia engañosa. Como yo, tampoco cambian de sitio, pero la vista sola deshace y rehace continuamente las relaciones que mantienen entre ellos estos puntos fijos. (p. 124)

Para la figura del observador en el tren, De Certeau asigna a la ventanilla la función de establecer la distancia (física y crítica) de la perspectiva, mientras que las líneas del riel, que permiten «atravesar» los espacios, configuran la posición y la dirección de la perspectiva, la cual queda reducida a una sola (sistema dominante). Solo cuando ambos se complementan toda percepción se hace «especulativa y gnóstica». En esta figuración de la espacialidad, las fronteras son sonidos efímeros producto del «rozamiento

de los espacios». Dicha figuración puede ser extrapolada al propio observador. Entre los principios de la perspectiva estructuradora se halla la observación que determina la ubicación-ubicuidad del observador, pero también el observador regula los valores cuantitativos y cualitativos de la observación. Existe una distancia respecto del objeto observado y una dirección de la mirada (ventana y riel) que crean unas coordenadas al interior del vagón (sociedad) que determinan la identidad del observador (sujeto), así como su imaginación crea posibilidades para escapar de ese orden y ese control hacia nuevas espacialidades vividas, como «paisajes desconocidos y las extrañas fábulas de nuestras historias…» (p. 124).

De esta forma, la perspectiva estructuradora se configura como un proceso de transición, descentralización y creación de identidades, las cuales serán usadas (socializadas) dentro de los ámbitos estratégicos y tácticos en el proceso performativo denominado «escala funcionalista».

2.5.3. La escala funcionalista

En el DLE de la RAE, la palabra «función» está vinculada con la capacidad «propia» para contribuir a la organicidad natural (función de los órganos) o social (tarea o labor del sujeto). Cuando se utiliza el término «propia» o, como en la segunda acepción, «tarea que corresponde hacer», la función se vincula con el objeto o acontecimiento sobre la base de una relación de causa y efecto, sin importar el orden. Por ejemplo: si existe un objeto, es porque debe servir para algo, o porque existe una necesidad se hizo ese objeto; si existe un cargo o puesto, es porque existe una tarea importante que se debe realizar, o porque existe una tarea importante o prioritaria se necesita un puesto o cargo específico. En el caso de la acepción lingüística (10), se prioriza el término «finalidad», que, como se ha señalado anteriormente, puede referirse a *un efecto o respuesta* que se espera de una

actuación sobre un objeto o acontecimiento, sea el lenguaje o cualquier otra cosa física o abstracta. Entonces, la función utiliza o regula de dicho objeto o acontecimiento tanto su cualidad exterior percibida (forma) como su distribución y orden internos (estructura).

Respecto del término «escala», este se define como un estado a la vez dinámico y estático[22], compuesto por procesos como la sucesión, la graduación, la proporción y la medida. El concepto de escala en su estado estático es el conjunto compuesto por una sucesión de valores fijos (medidas) de una misma cualidad de un objeto o hecho creado para el pasado (hizo) o para el futuro (hará); por el contrario, en su estado dinámico es un instrumento que sirve para representar (graduar y proporcionar), en un dibujo o mapa, los cambios de un objeto o hecho real en tiempo presente (haciendo).

Tomando en cuenta estas ideas, el proceso performativo denominado «escala funcionalista» comprende un concepto dinámico y estático del uso del objeto o hecho dentro de una socialización de la información. Sirve de intermediario o transcriptor del objeto basado en la relación entre el proceso de concepción de su unidad (producto completo, acabado y cerrado) y, simultánea o sucesivamente, el proceso de percepción de su multiplicidad (producto incompleto, inacabado y abierto), a partir de lo propio y la finalidad que demanda el mundo referencial.

La escala funcionalista es el *determinable de totalización* que, en apariencia, se presenta como un collage o una caja china de hechos y objetos, donde todo conserva y

[22] Stevens (1946) propuso su tipología en el artículo «Sobre la teoría de las escalas de medición», publicado originalmente en *Science*. En dicho artículo, sostiene que toda medición en ciencia se realiza utilizando cuatro tipos de escalas diferentes: «nominal», «ordinal», «de intervalo» y «de razón». Estas permiten considerar tanto lo *estático*, en cuanto reglas para asignar valores numéricos, unidades y escalas establecidas, como lo *dinámico*, comprendido en términos de la sucesión de eventos u objetos a los cuales se asignan esos valores.

pierde su valor independiente y colectivo, y se almacena toda creación para ser reutilizada y revalorada (potencia funcionalista) en el momento y la circunstancia adecuados (potencia de la escala), regido por el pensamiento de la táctica y la estrategia y sus relaciones en la sociedad postmoderna.

2.5.3.1. El principio funcionalista

A) La reactualización

En *Postmetrópolis* (2000), Edward Soja describe un principio de la espacialidad que se podría denominar «escala funcional o funcionalista»: propiedad postmoderna que expone u oculta, pero nunca olvida o destruye, todos los objetos y las actuaciones producidas. Para ello, crea nuevas categorías que surgen de «un proceso que es siempre profundamente heterogéneo, conflictivo y controvertido» (Swyngedouw, 1997, como se citó en Soja, 2000, p. 290). El glocalismo constituye un principio que permite comprender la relación entre lo global y lo local que trasciende la oposición o la subordinación de uno al otro. Esta relación se manifiesta mediante la glocalización, entendida como el proceso por el cual las particularidades locales interactúan con los procesos globales y se reconfiguran sin necesariamente desaparecer en ellos (Robertson, 1995). En la presente investigación se empleará, por consiguiente, el término glocal para caracterizar aquellos espacios, prácticas o representaciones en los que las dimensiones local y global interactúan simultáneamente[23]. Lo glocal supone así una configuración arraigada en

[23] En la presente investigación se distingue entre *glocalización*, *glocal* y *glocalismo* con fines metodológicos. Se entiende por glocalización el proceso de interacción y reconfiguración recíproca entre las dimensiones global y local; por glocal, la cualidad de los espacios, prácticas o representaciones producidos mediante dicha interacción; y por glocalismo, el principio o perspectiva que permite concebir conjuntamente ambas dimensiones sin reducir una a la otra. Esta distinción terminológica se fundamenta en la concepción de la glocalización desarrollada por Robertson (1995).

circunstancias locales que, al mismo tiempo, posee la capacidad de incorporar, reelaborar y responder a condiciones globales. Todo ello es posible gracias a una escala que hace funcional (reactualiza) cada aspecto de la experiencia de acuerdo con las circunstancias espaciales y temporales por medio de las relaciones entre el pensamiento estratégico y el táctico. Soja recupera en este punto una formulación de Swyngedouw:

«La escala se transforma en el terreno y en el momento, tanto en términos discursivos como materiales, en los que las relaciones de poder socioespaciales [estratégico] son impugnadas y los compromisos son negociados y regulados [táctica]» (Swyngedouw, 1997, como se citó en Soja, 2008, p. 140).

B) La retroalimentación

En la introducción de *La invención de lo cotidiano* (2000), De Certeau señala explícitamente que su labor no es un retorno a la figura irreductible del sujeto, el individuo mónada de la modernidad para Jameson (1991), ya que, al igual que Deleuze y Guattari (2004) y Foucault (1998), reconoce la identidad subjetiva bajo su condición de multiplicidad, la cual es constantemente «sujeta» por un saber/poder a través de la teoría y el esquema con el propósito de unificar y homogeneizar todas las minúsculas acciones e invisibilizar toda resistencia. Por ello, antes que buscar un modelo de subjetividad para comprender el espacio, compara el sistema de actuación espacial con el sistema (o régimen) de enunciación, ambos dominantes, los cuales prescriben o modelan al sujeto por medio de las prácticas y normas sociales, sean el lenguaje estándar y literal para el hablante y los usos y consumos productivos de los objetos y los espacios para el transeúnte. Frente a estos sistemas de regulación dominantes, el acto cotidiano de caminar por la ciudad y el acto del habla son formas individuales o colectivas donde caben la creatividad, lo lúdico y lo espontáneo, en oposición a una finalidad establecida. En el

campo lingüístico, este tipo de proceso involucra pasos que son compatibles con el acto performativo descrito en los apartados anteriores:

> pone en juego una apropiación, o una reapropiación, de la lengua a través de los locutores; instaura un presente relativo a un momento y a un lugar; y plantea un contrato con el otro (el interlocutor) en una red de sitios y relaciones. (p. XLIII)

Esta receptividad creadora, que escapa de las funciones establecidas y los usos reglamentados y que, en definitiva, es incontrolable e irregular para el sistema, constituye el centro de la investigación y el motor de una «revolución social» desde lo cotidiano. Si el objeto de estudio no es la producción del sistema de enunciación o espacialidad dominantes, ni la división que enfrenta un sistema contra otro con el propósito de aplastarlo y establecer un nuevo significado para la globalidad social, la otra alternativa es un estudio de las prácticas subjetivas de resistencia, una especie de teoría de la recepción espacial que analiza la transacción entre el sistema regulatorio y las acciones presentes que ejecuta el sujeto; así pues, la interpretación y producción (retroalimentación) que se da en el caminar individual.

El caminar del transeúnte produce una forma de enunciación espacial que determina realidades espaciales con sus huellas; aquel opta por desviarse y resistirse a los caminos constituidos por el diseño urbanístico. Existe un «paralelismo entre la enunciación lingüística y la enunciación peatonal» (De Certeau, 2000, p. 110); así pues, de manera similar a la teoría lingüística, donde la acción de hablar crea realidad[24], en la lógica de la espacialización certeauniana la acción peatonal crea espacialidad, con sus propios mecanismos:

[24] Los enunciados performativos que define y caracteriza Austin (1955).

> Igualmente, el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial. Y si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por aquí, pero no por allá); por otro, aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios). (pp. 110-111)

En conclusión, el «andar la ciudad» constituye un proceso que tiene las características de lo presente, lo discontinuo y lo «fático». Lo discontinuo surge de las posibilidades y decisiones; lo presente se da cuando el caminante se reconoce como un «yo» respecto de un «aquí» y «ahora» indesligables de una posición y una acción respecto de la totalidad; por último, lo fático es la organicidad temporal y material que surge de estas nuevas prácticas, que pueden ser aprendidas y ejecutadas por el mismo sujeto u otros.

2.5.3.2. Los procesos de escalación

A) La táctica

La perspectiva hacedora, categoría que se definió antes, permite que las prácticas cotidianas aún no concebidas sean inteligibles. Dicha perspectiva consiste en focalizar a corta distancia las heterogeneidades: el ojo se ubica *dentro* y *entre* las multiplicidades y, a la vez, capta las insinuaciones, el potencial para unificarlas en grandes conjuntos que sean viables para la transformación profunda de la ciudad y de sus habitantes. La naturaleza frágil y efímera de las tácticas responde a que se encuentran dentro del sistema dominante, el cual utiliza la estrategia de la coacción subrepticia (disciplina) para ocultarlas. De esta forma, dichas prácticas siempre correrán el peligro de ser absorbidas

por una «autoridad para transformarla de acuerdo con sus intereses y sus reglas propias» (De Certeau, 2000, p. XLIV).

De Certeau (2000) refiere que su método es análogo a la microfísica del poder desarrollada por Foucault en *Vigilar y castigar* (2002), pero opuesto respecto del objeto de estudio. Por un lado, Foucault desentraña todos los minúsculos procedimientos mediante los cuales se introduce la violencia del poder (relaciones de fuerza) en la vida cotidiana, trastocando la idea de un poder evidente, situado y transparente de las instituciones gubernamentales y descubriendo un dispositivo del poder que «vampiriza», atrapa en su red todo lo social y posee la capacidad de reestructurar cada objeto a partir de las exigencias del sistema de producción y la eficacia de las relaciones de poder. Tomando la lupa de Foucault, De Certeau busca en las prácticas cotidianas, que a «vuelo de ave» se hacen casi invisibles, pero que, al estar entre ellas (al ras del suelo), permiten percibir su potencial transformador y su voluntad de resistencia. Es decir, la perspectiva cambia el objeto de análisis: la focalización no se dirige al productor del sistema disciplinario, sino al sujeto que practica la antidisciplina; la distancia no es lejana, sino próxima; y el ángulo del plano no es panorámico desde el cielo, sino que se sitúa a la misma altura de la acción ejecutada, por lo que se pueden captar dimensiones singulares y efímeras de esta. El resultado de esta perspectiva es la reestructuración del objeto, sea el espacio o el sujeto social.

Las tácticas son muchas veces ilegibles para el dispositivo de vigilancia y control y, aunque no son sistemáticas, son estables. Estas prácticas no localizan, sino que espacializan; no son trayectorias ni surcos sobre la base de huellas; por el contrario, aquellas producen huellas que son sometidas a un proceso de olvido por parte de los dispositivos de poder. Pese a ello, la táctica, por su misma naturaleza plural y diversa, se

vuelve un saber imposible de reducir al modelo de espacialidad dominante. La táctica es ocasional, sorpresiva, nunca busca totalizar ni sistematizar; por ello, es dinámica e inaprehensible, pero también azarosa, líquida, sin punto de condensación (sin plan de consistencia). Vuela corto (cercano) y nunca se registra en la memoria, pero es una intuición compartida para nuevos vuelos de esa libertad creadora. No pretende la unidad ni la trascendencia, pero es constante en su manifestación. Su actuar siempre está entre las diversas fuerzas que lo coaccionan y las diversas posibilidades de liberación del lugar.

B) La estrategia

El principio de la estrategia es la «lógica de la práctica», que, en realidad, esconde las tácticas heterogéneas que ha tomado y esquematizado en función de una solicitud del investigador o teoría (el poder) y que presenta a un espectador (consumidor) como un saber neutro u objetivo. Para De Certeau (2000), la estrategia es un procedimiento que discierne entre las reglas y normas de la tradición, donde la elección de un conjunto de estas y sus contrapartidas es igual a un juego de cartas en el que se intenta escoger las mejores de acuerdo con la situación, lo cual forma el «repertorio de sus operaciones».

El primer procedimiento de la estrategia consiste en la *fundación* por medio del dominio o establecimiento del «lugar propio», con el objeto de controlar y regular la producción de las acciones y objetos a costa del tiempo, reducido a una homogeneidad y una función específica: la productividad. El segundo es la *perspectiva*, que pretende fragmentar (focalizar) el espacio para lograr una mayor eficiencia en su vigilancia y control, así como totalizarlo por medio de la distancia (desde lo alto) para que no exista punto ciego en su visión. Es también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir y, por

tanto, controlar por su visión. Ver (de lejos) será también prever, adelantar el tiempo mediante la lectura de un espacio (De Certeau, 2000, pp. 42-43).

El tercero es su *autonomía* por medio del conocimiento. La estrategia se valida y es aceptada por hacer inteligible un «lugar propio» en diversos momentos históricos, por lo cual, antes que ser un producto del conocimiento, busca ser el cimiento o la base de este, desde donde se proyectan, posibilitan y restringen todos los saberes de una sociedad. Esta cualidad se evidencia en diferentes aspectos de la sociedad, sea en lo militar con sus instituciones, en la ciencia con sus laboratorios o en el urbanismo con sus edificaciones.

En síntesis, la diferencia radical entre ambas es que «la táctica se encuentra determinada por la ausencia de poder, como la estrategia se encuentra organizada por el principio de un poder» (De Certeau, 2000, p. 44). Esta distinción en el fundamento de la acción, sea individual o colectiva, marca también la diferencia entre sus procedimientos y objetivos. Las tácticas se encuentran inmersas en los planos estratégicos y, a la vez, cruzan sus fronteras y salen fuera de su dominio abstracto; son la evidencia de una nueva realidad interior (cuerpo subjetivo) y exterior (espacio social) sobre la base de la:

> proliferación de manipulaciones aleatorias e incontrolables, en el interior de una inmensa cuadrícula de coacciones y de certezas socioeconómicas: miríadas de movimientos cuasi invisibles, que andan sobre la textura cada vez más fina de un lugar homogéneo, continuo y propio de todos. ¿Ya es el presente o acaso el futuro de la gran ciudad? (De Certeau, 2000, p. 47)

Una vez definida y caracterizada la configuración interna o performativa de los existentes narrativos (espacio y personaje), se abordará la concepción sintética que pugna por la unidad y totalidad de dicha naturaleza performativa. Para ello, se utilizará la categoría de dispositivo transtextual, que a continuación se definirá y caracterizará.

2.6. El dispositivo transtextual

2.6.1. La fuente del dispositivo: el deseo

Continuando la ardua tarea de Foucault por revelar los muchos rostros del poder, algunos menos evidentes y otros más disfrazados, Deleuze, en *Deseo y placer* (1995), propone una instancia más elemental (básica) que el interés de clase desentrañado por el marxismo, la cual permite explicar las victorias de las reformas capitalistas, sobre todo aquellas que parten de contradicciones y paradojas. La conclusión a la que llega Deleuze es que existe una instancia más oculta y profunda: el deseo. Se trata del deseo inmanente de toda entidad por relacionarse con el poder, esto es, por constituirse como cuerpo orgánico y funcional. Al inicio, se adentra en sus relaciones con la intención de invertirlas o trastocarlas, pero, indefectiblemente, resulta modelada o formada por la lógica del poder.

La diferencia de Deleuze respecto de Foucault sobre el concepto de dispositivo radica en que el primero concibe el «deseo» como su motor o pulsión, mientras que el segundo concibe el «poder» como tal. En Deleuze (1995), el deseo es la fuente originaria tanto de la multiplicidad y la fragmentación empírica como de la unidad y la homogeneidad anheladas por el pensamiento abstracto; es el sustento de la relación entre el hombre y la sociedad y de la relación del hombre consigo mismo. Comprende el proceso simultáneo en el que surge una lógica estratégica (instrumento del sistema dominante) y una lógica de la resistencia o táctica (instrumento de la marginalidad). Deleuze sostiene que la naturaleza del deseo no es natural, sino funcional: es un proceso antes que un concepto, un objeto constituyente antes que un objeto constituido, un «siendo» antes que un «ser», un cuerpo sin órganos que se vuelve orgánico por las zonas de intensidad (planes de consistencia), las cuales responden a una posición completa y

unitaria del poder (estrategia) o a una subversión y fragmentación del poder (táctica) (p. 21).

2.6.2. Concepto de dispositivo

En *Historia de la sexualidad* (1998), Foucault utiliza la palabra «dispositivo» para referirse a un artefacto complejo y de variados efectos. En el ámbito de la sexualidad, el dispositivo se «reaviva» en las distintas disposiciones de la vida social: la infraestructura, las organizaciones del espacio y la dinámica cíclica de los castigos y las responsabilidades. El dispositivo es el metalenguaje del poder que busca mantener alerta a la autoridad y funciona como una codificación del «discurso interno de la institución —el que se dice a sí misma y circula entre quienes la hacen funcionar— [que] está en gran parte articulado sobre la comprobación de que esa sexualidad existe, precoz, activa y permanente» (p. 19).

Al ser un metalenguaje que se expresa en cada aspecto de la experiencia social, este dispone de diversos elementos, dimensiones, mecanismos y finalidades. En el libro *Michel Foucault: vocabulario de nociones espaciales* (2016), Acevedo conceptualiza la categoría de dispositivo a partir de las ideas del filósofo utilizando los términos «apuesta» y «dominio», lo que revela su naturaleza empírica (antiinmanentista). Define el dispositivo como una apuesta por revelar el dominio que surge de las relaciones de poder/saber mediante una «analítica» que define sus formas, elementos y procesos. El análisis de las relaciones entre el saber y el poder revela los mecanismos del dispositivo. Para figurar dichas abstracciones, Foucault (1998) utiliza la metáfora del «emplazamiento y desplazamiento» en una geometría abstracta para representar dichos mecanismos, mientras que Deleuze (2013) usa la cartografía de curvas de enunciación y curvas de visibilidad para representarlo.

2.6.3. Principios

A) Principio de relacionalidad

Deleuze, en *Michel Foucault, filósofo* (1990), describe el dispositivo como una máquina compuesta por una multiplicidad de líneas que no parten ni llegan a ningún punto particular (raíz-pivote), donde cada una tiene la capacidad de relacionarse con otra (omniconexional), transformarse y reproducirse en nuevas líneas, externalizarse, atravesar y penetrar nuevos dispositivos (omnidimensional). Estas líneas constituyen las tres dimensiones del dispositivo: la visibilidad, la enunciación y el saber/poder (o subjetividad). Describe las dos primeras dimensiones usando la «curva» porque es un tipo de línea capaz de contener otras, contraerse sobre sí misma y transformarse en nuevas líneas. Dicha naturaleza le permite trascender sus elementos; es decir, la *curva de visibilidad* no es igual a una luz homogénea e indiscriminada, como la luz del sol, sino que es un «hay luz» o un «ser luz» indivisible que hace, produce o crea el objeto: «Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella» (p. 155).

De igual forma, la curva de enunciación es más que palabras, frases o proposiciones; es un «hay lenguaje» o un «ser lenguaje», el cual agrupa:

> líneas de enunciación en las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos; y, si las curvas son ellas mismas enunciaciones, lo son porque las enunciaciones son curvas que distribuyen variables y porque una ciencia en un determinado momento o un género literario variables o un estado de derecho o un movimiento social se definen precisamente por regímenes de enunciaciones. (p. 156)

Las múltiples líneas que componen una curva se clasifican en líneas de fuerza, de subjetivización y de ruptura, que se cruzan y se mezclan. El proceso dinámico de las líneas de un dispositivo se basa en un movimiento omnidireccional, lo que ocasiona que este siempre se encuentre en desequilibrio debido a sus variaciones de dirección y a las variantes que crea; además, ninguna de ellas sirve de contorno «definitorio» del mismo dispositivo que componen. No todas las líneas que forman parte del dispositivo constituyen las tres dimensiones. Por ejemplo, la línea de fuga tiende a crear un «saber sin poder» y desnaturaliza la tendencia de las líneas a convertirse en «contornos definitorios» para crear una ruptura, atravesar un dispositivo y penetrar en otro, produciendo «nuevas formas de poder y de saber… producciones de subjetividad [que] se escapan de los poderes y los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas de nacer» (p. 157). Por ello, en la dimensión del «saber/poder», la línea de fuga se transforma en línea de subjetivación que, siendo parte de un dispositivo (lo dentro), puede atravesarlo (lo a través), salir (lo fuera), introducirse y formar parte de otro (lo entre).

El movimiento omnidireccional produce lo omniconexional para todas las líneas que forman los conceptos y las identidades; así pues, este es compatible con el concepto de rizoma (lógica rizomática) que sustentan Deleuze y Guattari (2004) como principio de la percepción dentro de una nueva cartografía del saber que involucra al espacio y al sujeto social y, por ende, también al literario.

Foucault (1998) utiliza el término «red de relaciones» para representar el dispositivo, compuesto por una multiplicidad de líneas, entre ellas y primordialmente las líneas de fuga, las cuales se encuentran diseminadas antes que centralizadas, extendidas antes que intensificadas. La propiedad del dispositivo no es la delimitación o el

establecimiento de fronteras, sino el atravesamiento, es decir, la acción de atrapar (extensión) y sintetizar (reestructuración) todos los elementos que caen bajo sus redes (dominio). En consecuencia, deshace toda determinación de un «lugar propio» respecto de un «no lugar», de un «dentro» respecto de un «fuera», de un «a través» respecto de un «entre», y viceversa.

B) Principio de performatividad

Considerando que el dispositivo trasciende la ideología, la estructura, la institucionalidad y la inmanencia, este constituye la posibilidad («apuesta») de capturar, incluso, su propia antítesis y de transmutarse o transfigurarse en unas redes relacionales sin un centro (multiplicidad) y sin una organicidad (heterogeneidad). La opción que insinúa Deleuze en *El saber: curso sobre Foucault* (2013) es una cartografía de los mecanismos performativos que validan las relaciones de poder mediante una disposición del espacio interno, sea el cuerpo convertido en «dispositivo de sexualidad», o del espacio externo, como la cotidianidad disciplinada por medio del dispositivo panóptico, que desde su estatus institucional vigila y castiga las minúsculas relaciones de los sujetos con su entorno.

Sobre la base de todo lo expuesto, es razonable considerar también el dispositivo como un conjunto de «procesos constituyentes y abiertos», a saber, una performatividad que produce las concepciones culturales de sujeto, objeto, espacio y tiempo a modo de «vectores o tensores» en un plano tridimensional compuesto por regímenes de enunciación, visibilidad y saber/poder. La producción del vector conceptual e identitario es una función del dispositivo. En la era postmoderna, el dispositivo puede ser considerado el principio de una nueva gnoseología que reemplaza el «sujeto mónada» de la modernidad por un sujeto performativo; y de una nueva epistemología del espacio que

reemplaza la «ciudad clásica» por el «objeto virtual», este último concebido mediante un razonamiento transductivo de un espacio performativo urbano (Lefebvre, 2013).

C) La subjetivación y la espacialización

Las líneas de fuerza (poder con saber) y los puntos de fuga (saber sin poder) son inherentes a todo sistema de producción y a todo estrato histórico (curvas de enunciación + curvas de visibilidad). Los grupos marginados (puntos de fuga) «se ubican» en estas curvas de sentido (líneas de fuerza), donde tienen una disposición que puede ser o no inteligible para la lógica dominante y, aunque no sean reconocidos, tienen la capacidad de desterritorializar y reterritorializar las identidades sociales del sujeto y del espacio.

Deleuze (2013) concibe la subjetivación como aquel proceso que se encuentra y, al mismo tiempo, no se encuentra en las «formaciones de saber» y en los «dispositivos de poder». La entidad (deseo inmanente) recorre un saber que indefectiblemente será cruzado por un poder; aquella relación fragua la espacialidad y la subjetividad de un determinado momento histórico. La subjetividad y la espacialidad constituyen así una nueva dimensión, una dimensión que simultáneamente se intensifica (unifica y totaliza) y se extiende (multiplica y fragmenta).

Fanlo (2011) explica que Giorgio Agamben también centra su estudio en el proceso de subjetivación como una relación directa «cuerpo a cuerpo» entre el individuo y el dispositivo, es decir, una lucha de fuerzas que aparece en la misma interacción y vinculación de las «disposiciones» de la máquina y las «posiciones» del sujeto. Entre sus postulados se encuentra que no existe un proceso automático, una reificación, ya que «el dispositivo no es una máquina de producción de subjetividades ni efectos idénticos del saber/poder». El proceso de configuración de la identidad es producto de los niveles de

relación entre el sujeto y el dispositivo, en los cuales existen variantes casi irrepetibles, como las reconfiguraciones de la «máquina» en cada momento histórico y la diferenciación de los recorridos que realiza el sujeto individual por toda la red. Además, «y principalmente, [...] los efectos de poder que produce no le muestran ni le dicen al sujeto qué hacer, pensar, ser, en cada momento en todo lugar» (Fanlo, 2011, p. 6).

En conclusión, para Agamben, la identidad deriva siempre de la «sujeción» del agente a un poder externo (el dispositivo), solo que este es experimentado de forma singular por su misma naturaleza «novedosa», «diferencial» e «intersticial». El método de análisis de Agamben, que se focaliza en las pequeñas diferenciaciones y posibilidades que posee el sujeto en su recorrido por la red de relaciones del saber/poder (el dispositivo), es semejante al método de la «microresistencia» que utiliza De Certeau (2000) para conceptualizar y explicar las acciones de resistencia o «tácticas» dentro de los mecanismos estratégicos del sistema de producción dominante.

2.6.4. Conclusiones sobre el dispositivo

El fundamento de la teoría del dispositivo es que, al ser una red de relaciones (mecanismos encadenados), nunca podrá ser percibido, concebido ni vivido en su totalidad. Tampoco es este su propósito. En la relación del saber con el poder, este último impone un conocimiento o una técnica para convertir lo prolífico y lo múltiple en objetos productivos mediante estrategias de homogeneización y jerarquización de los conceptos y las identidades. En el caso de la sexualidad, un género dominante (heterosexual) excluye y margina al resto de géneros; en la espacialidad social, un espacio urbano reemplaza la ciudad clásica o convencional por centros homogéneos en función del consumo (los *shoppings* que estudia Beatriz Sarlo en la década de 1990). En la actualidad, la IA ha sido diseñada (concebida) para reemplazar el trabajo humano, entre ellos, posiblemente, el arte

y la realidad, por medio de fórmulas algorítmicas sin autor (anónimo) y una representación sin referencialidad (autorreferencia técnica)[25].

A la luz de lo expuesto, se intentará organizar los mecanismos mediante los cuales se puede llegar a conocer un objeto o acontecimiento en la teoría del dispositivo. Primero, se percibe el cuerpo o hecho en su movimiento (formador) sin origen, el cual es ejecutado por todas las líneas que lo componen para formar una multiplicidad diferenciada; por ejemplo, se distinguen las líneas de fuerza de las líneas de fuga. Este proceso sustenta la primacía de los actos y acontecimientos percibidos sobre las curvas de enunciación y visibilidad que, posteriormente, determinan los significados y sentidos.

El segundo paso es la dinámica de las territorializaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones que producen las estructuras del objeto o hecho, las cuales parten de una dinámica de la perspectiva (posición, dirección y distancia) y están delimitadas por cuatro estados del pensamiento o de la lógica: lo dentro, lo fuera, lo a través y lo entre. Estos estados son socializados, es decir, se introducen en una textualidad de uso cotidiano e institucional, sea desde el espacio interior (cuerpo, sexualidad, personalidad) hacia el espacio exterior (ciudad, urbanismo) o viceversa.

Toda socialización del conocimiento sobre el cuerpo o hecho involucra una función determinada por la escala (sucesión diversa de una misma cualidad) entre el nivel de la estrategia, que se manifiesta como una unidad (posición hegemónica) o dialéctica (contradicción), y el nivel de la táctica, que se presenta como una multiplicidad y en lo efímero. La estrategia puede sustentarse en la oposición de clases (burguesía y

[25] El fenómeno de la conversión de imágenes reales en dibujos de animación con el «estilo» de Studio Ghibli puede ser un ejemplo de esa reproducción serial por encima de la creación humana y los derechos de autor.

proletariado), de género (masculino y femenino) o de territorios (global y local); mientras que la táctica puede hacerlo en la diversidad abierta (colectivo LGTBIQ+), lo pluriétnico, el multilingüismo y lo plurinacional.

A partir de la teoría del dispositivo, se pueden analizar, en la sociedad postmoderna, los lenguajes y medios que transitan, se fragmentan y se expanden para configurar nuevas textualidades espaciales y subjetivas, las cuales pueden ser reunidas en narrativas multimediales y articuladas mediante una intertextualidad autorreferencial (metaficción). El poder utiliza esa forma y estructura narrativas en función de la expansión de marcas corporativas (*storytelling*), de mundos ficcionales que incitan al consumismo (Disney World, franquicias como *Harry Potter*) y de una vanguardia efímera (moda). Al mismo tiempo, en el campo del poder se produce la resistencia: una expresión y acción libres y espontáneas que tratan de desvincularse de la lógica consumista y *snob* y que se originan en el sujeto que aprovecha los recursos del mismo sistema dominante para crear nuevas prácticas del espacio y nuevas expresiones de subjetividad.

2.7. El dispositivo de espacialización: la transterritorialidad

2.7.1. El objeto virtual

En sus primeros artículos, Lefebvre (1978) realiza un examen de las «ciudades diseñadas» para evidenciar el predominio del espacio abstracto sobre el espacio vivido. Su crítica principal se dirige al método científico cuantitativo, a la estadística y a la limitación aplicada a la realidad funcional del espacio urbano. La ciudad, por ser habitada, ocupada y vivida por hombres y mujeres, no puede ser aprehendida ni regulada en sus posibilidades y proyecciones desde un diseño artificial; así pues, no se pueden cuantificar todos los efectos de la sociabilidad humana. Bajo esta premisa surge la categoría *transfuncional*: práctica social que trasciende la redundancia y la repetición asignadas a

los espacios y las construcciones. Por ejemplo, un monumento antiguo de la ciudad que ha perdido su uso original y su poder para organizar otros espacios siempre puede, sobre la base de la apropiación lúdica y creativa, ser usado de forma transfuncional y adquirir otras funciones: recreo, concentración, resistencia, entre otras. Siempre está abierto a nuevos usos futuros.

Lefebvre reitera la necesidad de un razonamiento que posibilite otras prácticas del espacio social. Su crítica radical se sustenta en tres principios: a) invalidar un código especial o idóneo (lenguaje) para teorizar el espacio, instrumento con el que los formalistas y estructuralistas reducen la vivencia social a simples categorías abstractas; b) oponerse también a un empirismo ingenuo o pragmático; y c) buscar incansablemente, desde el pensamiento marxista, la naturaleza dinámica, abierta y transfronteriza de la urbanidad postmoderna. Todas estas ideas lo conducen a la formulación de un razonamiento nuevo surgido de la teoría de la información: lo transductivo.

El razonamiento transductivo aplicado al espacio se sustenta en la lógica de la irreductibilidad de todos los componentes de la producción social (no excluyentes entre sí): la sustancialidad (física y abstracta), sus estrategias de análisis y síntesis (deductivas e inductivas) y sus conceptos principales y complementarios (forma, estructura y función); todo ello, continente de un contenido particular: «información de la realidad referencial y una problemática determinada». El propósito del razonamiento transductivo es «construir» un «objeto virtual» (críticamente imaginario y posible) que pueda servir de modelo para una exploración mayor (utopía experimental), partiendo de la identificación cualitativa y cuantitativa de las problemáticas reales de la urbanidad actual (distopía vivencial). Este proyecto inacabado resulta prioritario para la sociedad capitalista del siglo XXI frente a su problema de la espacialidad.

La ciudad y el urbanismo constituyen, respectivamente, producto y sistema de producción: el primero, inaprehensible como objeto cerrado; el segundo, ininteligible como horizonte de una «virtualidad que se manifiesta práctica». Lefebvre (2013) afirma la muerte de la ciudad moderna a causa del proceso urbanístico ejecutado por el capitalismo tardío (postmodernidad): una expansión desmesurada y desnuclearizada que implosiona los centros (multiplicidad acéfala) y reproduce las periferias (fragmentación serial). La consecuencia es una «muerte simbólica» de la ciudad en la teoría, por supuesto, ya que en el lenguaje y en la práctica no es posible su omisión en cuanto concepto referencial del espacio. Es por ello que la teoría trialéctica del espacio propuesta por Lefebvre concibe lo urbano respecto de un proceso (producción) aún no totalizado, que debe ser descrito y explicado a partir de una estrategia regresiva-progresiva (partir del pasado para proyectar el futuro). En consecuencia, su producto prototípico, la ciudad, se mantiene en la esfera de la posibilidad cotidiana (objeto virtual) y del proyecto social (utopía experimental).

Esta posibilidad puede concretarse mediante el ejercicio emancipatorio, que, en términos de Lefebvre, sería un «echarse a la calle». Es allí donde se encuentran los desórdenes (elementos de la vida humana) que tienen el potencial de liberar y hacer confluir a los sujetos. Este ejercicio forma parte de una crítica empírica cuyo objeto es mostrar clara y contundentemente el objetivo del urbanismo reinante sobre el espacio: «Reducirlo a mero tránsito, a lugar de paso, unión entre puntos más o menos distantes…» y la relación del hombre con su espacio: «desactivación de las inquietudes ciudadanas que a su vez no deja de condensarlas, de concitarlas, en definitiva, de localizarlas…» (Lefebvre, 1978, pp. 21-24).

Una vez comprendidos el espacio exterior (urbanismo) y su estrategia de dominación (apropiación negativa), se abre la posibilidad de una reapropiación (apropiación positiva), la cual puede comenzar por el espacio interior (el cuerpo). La estrategia de reapropiación del espacio se fundamenta en conflictos, en lo imprevisible y en desequilibrios que invocan y validan nuevas normalidades; en la transfiguración de lo íntimo y cotidiano en lo público y global (lo lúdico, lo bello, lo espontáneo). Todo ello posibilita y construye el proyecto utópico.

2.7.2. La postmetrópolis

El «giro espacial» que describe Soja en su libro *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996), comprimido y periodizado en su artículo «Tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica», se basa en un cambio del horizonte sociohistórico: la transformación de la relación binaria sociedad-historia en un trinomio sociedad-historia-espacio. Para Soja, este cambio radical en el mundo académico del siglo XX se inició en Francia con autores como Lefebvre (*La producción del espacio*) y Foucault («De los espacios otros»), quienes propusieron nuevas concepciones epistemológicas del espacio, como la trialéctica y la heterotopía, respectivamente.

En su libro *Postmetrópolis* (2008), Soja reflexiona sobre la epistemología y afirma que esta se ve condicionada o determinada por su estructura unitaria, dialéctica o trialéctica, las cuales limitan las posibilidades de «profundizar» en las capas interiores y exteriores de la espacialidad social. Así, a partir del concepto de una espacialidad plana u homogénea (unitaria), el espacio parece reducido a su superficialidad; de esta forma, las capas profundas (texturas) parecen desconocidas e incognoscibles. Por el contrario, desde una concepción dinámica del espacio (trialéctica), en la que la espacialidad asume

el papel de productor y producto social, se pueden revelar las relaciones intrínsecas y extrínsecas que la componen.

Soja usa la categoría «exópolis» para concebir «una síntesis y una extensión recombinantes» de los elementos del espacio urbano. No se trata de centro ni periferia, sino de múltiples centros independientes, que se perciben como un «mosaico enorme fruto de la tensión desterritorialización-reterritorialización». Las fronteras de «lo afuera» y «lo dentro» encuentran nuevas relaciones, tan diversas como creativas, cuyo sentido trascendente es la producción de nuevas espacialidades:

> La composición de la exópolis puede ser descrita metafóricamente como *«la ciudad de dentro a fuera»*, como en la urbanización de los suburbios y en el auge de la ciudad exterior. Pero también representa *«la ciudad de fuera a dentro»*, una globalización de la ciudad central que trae al centro a todas las periferias del mundo, dibujando lo que una vez fue considerado como «otro lugar» ajeno a su propia zona simbólica (por referir la alusiva frase de Iain Chambers). (Soja, 2008, p. 355, énfasis añadido).

El resultado de estas nuevas relaciones entre sus principios identitarios (centro-periferia; lo dentro-lo fuera) sustenta los espacios postmodernos, que son reconocibles ahora por casi todos sus habitantes como «un nuevo "hiperespacio" urbano de ciudades invisibles, urbanismo postmoderno», que no utiliza las herramientas tecnológicas para transformarse, sino la información para adquirir una capacidad de transmisibilidad ilimitada y una cualidad autopoiética: «mundos artificiales generados por ordenador, ciberciudades, simcities, ciudades de bits» (Soja, 2008, p. 453).

De manera semejante a la definición de Soja para la exópolis, Jean Baudrillard (1978) propone atravesar lo que se halla detrás de una «realidad sin referente» y descubre que no existe una verdad, sino solo lo verdadero. Lo que en realidad existe es una hiperrealidad que sintetiza y borra todas las direcciones espaciales (delante o detrás), temporales (antes o después), de organicidad (lo fuera o lo dentro) y de naturaleza (real o ficcional), donde todo es real sin reglas de realidad y nada es estático, sino fluido: «Lo que la sociedad busca a través de la producción, y la sobreproducción, es la restauración de lo real que se escapa. Es por ello que la producción material contemporánea es en sí misma hiperreal» (Baudrillard, 1978, p. 44). Frente a la necesidad de unificar el espacio-tiempo (referente), la organicidad (proceso) y la naturaleza (real), surge el famoso concepto baudrillardiano del «simulacro». La simulación es el único concepto que se presenta sin ocultar la indistinción entre la apariencia y lo real, ya que opta por lo hiperreal, aquello que puede reclamar el lugar del «ser», la función productiva y el sentido común.

En síntesis, ambas perspectivas configuran un espacio postmoderno que refleja un espacio hiperreal, cuyo arquetipo es el ciberespacio. En este se manifiesta la reestructuración del imaginario urbano. Nociones fundamentales como espacio, lugar, distancia y situación han sido desplazadas por nuevas realidades dentro de la hiperrealidad. En la actualidad, estas nuevas realidades serían la inteligencia artificial (IA) y la realidad virtual. Estos nuevos espacios de exploración e inmersión poseen contingencias más allá del control de cualquier dispositivo tecnológico o sistema de gobierno y, a la vez, involucran directamente las relaciones con el poder y la subjetividad.

2.7.3. Una nueva espacialidad: la transterritorialidad

El espacio social postmoderno puede entenderse estructuralmente mediante la propuesta trialéctica de Lefebvre (2013); conceptualmente, mediante la teoría de la performance, específicamente a partir de la identidad performativa que plantea Butler (1990) y del escenario transfronterizo que propone Schechner (2000); y, de manera unificada, mediante los postulados del dispositivo planteados por Foucault (1998), Deleuze (2013) y De Certeau (2000).

La producción espacial, desde la teoría del dispositivo, es un proceso que «atraviesa» y «atrapa» en sus redes todo lo que existe en el espacio (conjunto de objetos) y al espacio mismo (conjunto de espacialidades), lo que Lefebvre (2013) denomina urbanismo y concibe como un «objeto virtual». La percepción de la producción espacial solo puede ser posible mediante una multisensorialidad que capta simultáneamente todos los movimientos de formación y deformación del espacio (multiplicidad de líneas). La concepción de la producción espacial pertenece a una dinámica de la perspectiva que organiza y clasifica los elementos (territorializaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones) en estados de lo concebible. La socialización de las representaciones del espacio se produce mediante una escalación (dinámica de la graduación y de la sucesión) entre la táctica y la estrategia, las cuales sirven para experimentarlas y vivirlas tanto como un espacio social unitario y colectivo cuanto como un espacio personal y propio.

El espacio social se presenta en forma de continuidad o ruptura del sistema productivo. Frente a la propuesta de crear una «segunda naturaleza» del espacio, labor titánica para el propio Lefebvre (2013), el filósofo francés refiere un punto de partida hacia una nueva espacialidad futura: devolverle la categoría de «obra» al espacio; por ende, la reproducción se convertiría en producción. Para ello, se necesita un

agenciamiento y una práctica apropiados que sinteticen la percepción, la concepción y la vivencia del espacio.

Para ilustrarlo, se puede tomar como ejemplo el recorrido que realiza un «amante del arte» por una galería, acto que lo convierte en un agente captador (productor) de sentidos pictóricos. Posee el agenciamiento para captar y comprender los componentes y las relaciones que se desprenden de los cuadros (dar sentido); es superior al neófito, pero no alcanza la capacidad del crítico de arte (abstracción, academicismo). En esta posición, el sujeto no solo considerará «los efectos de sentido técnicamente preparados por el artista, también, los efectos de sentido involuntarios (de los que algunos dependen de él, del "observador")». Esta nueva práctica reflexiva lo llevará a dislocar la lógica fragmentaria y reproductora imperante, ya que «no se trata de captar la simple estructura de un objeto y engendrarla, sino de generar (reproducir por y en el pensamiento) el objeto en su totalidad, formas, estructuras y funciones» (Lefebvre, 2013, pp. 167-168).

De acuerdo con Lefebvre, la lógica reduccionista lleva al extremo la abstracción y busca «relaciones puras», tales como la conmutatividad, la transitividad o la distributividad (o sus negaciones lógicas). Frente a ello, propone una renovada ciencia del espacio cuyos principios están determinados por la visión tripartita de la espacialidad social. El análisis propuesto por esta investigación no pretende adherirse a ninguna teoría del espacio, mucho menos a la tendencia de la abstracción, pero sí tomar y aplicar algunos conceptos y categorías pertinentes de la espacialidad lefebvriana (la trialéctica y las texturas), así como, dentro de las relaciones «puras o abstractas», el concepto de transitividad como parte de la concepción del dispositivo transtextual del espacio.

La hipótesis de esta tesis tampoco considera el marxismo como marco general para comprender la trialéctica del espacio, aunque Lefebvre se adhiere explícitamente a

esta ideología. Su teoría constituye la base de las relaciones entre lo irreductible, indisociable y sintético de los componentes performativos planteados: el movimiento formador, la perspectiva estructuradora y la escala funcionalista. Dichos procesos performativos son determinables constitutivos de la experiencia social postmoderna, ya que determinan la forma, la estructura y la función del espacio y del sujeto. Estos determinables convierten todo proceso constitutivo inmanente en un proceso performativo constituyente; de este modo, se pueden analizar las categorías de la identidad del espacio y del sujeto aplicadas a las categorías narratológicas de la obra literaria: espacio (ciudad) y personaje.

Los procesos performativos son los constituyentes de una obra-producto que puede ser el espacio o el sujeto de la sociedad postmoderna. El movimiento formador es el proceso performativo que experimenta toda figura que se ve formada y deformada por las líneas y curvas que la atraviesan, interconectadas unas con otras y con facultad de ruptura; como dice Deleuze (2013), en términos de Foucault, «abrir las palabras y las cosas» para revelarlas como enunciados y visibilidades sujetas a un «ser lenguaje» y un «ser luz», discursos y objetos producidos desde las relaciones de poder. Nada se configura desde el verbo, el pensamiento y los sentidos como una figura o forma inmanente, sino que, a modo de una sensorialidad nueva (multisensorialidad), todo se percibe como los movimientos simultáneos de líneas formadoras y deformadoras, al igual que una constelación sin figura, percibida en todos sus puntos brillantes, en todas sus conectividades posibles, en su dinámica individual como estrella solar y en su potencia figurativa como conjunto.

Si el movimiento formador abre todas las formas por medio de las líneas y las curvas, esto solo se hace inteligible para el pensamiento especulativo mediante una

perspectiva estructuradora. El movimiento ha borrado la inmanencia de la forma y la perspectiva ha borrado la inmanencia de la estructura. Debe tomarse en cuenta que este «borrar» se ha producido en los ámbitos de la ontología, la gnoseología y la epistemología, mas no en el uso práctico ni en la teoría académica. Nunca ha existido una estructura inmanente en cada *cosa o hecho en sí*, sino una perspectiva estructuradora, es decir, una capacidad de los seres racionales para estructurar su percepción y sus ideas a partir de una distancia física y crítica, de una focalización siempre fragmentaria que, en muchos casos, se pretende totalizadora y universal, y de una direccionalidad o angulación que proviene de una posición cultural y de clase.

La distancia y la focalización son determinantes que brindan una mayor libertad para el cambio, ya que la distancia depende de una voluntad y la focalización, de un agenciamiento; en cambio, la direccionalidad o angulación es algo más arbitrario o sedimentado. En el caso de una persona, esta puede establecer una distancia física y crítica que la aproxime o la aleje de una realidad cotidiana o marginal; una focalización que divida o unifique lo dentro y lo fuera, la ciudad y sus extramuros; y una graduación que posibilite enfocar lo más monumental e importante o lo más pequeño e ínfimo. Sin embargo, la dirección y la altura de la mirada (angulación) siempre marcarán y limitarán toda la visión.

En la era del ciberespacio y las redes sociales, las viejas concepciones de clases sociales o determinismos culturales se asemejan más a sujetos petrificados o fantoches, imposibilitados de «ser» debido a la abundante información que mina toda ideología cerrada o aislamiento social, ya que introduce elementos y movimientos disruptivos, efímeros e incontrolables. Por otro lado, la proliferación de medios informativos y su condición efímera imposibilitan la consolidación de estructuras ideológicas perdurables,

lo que dificulta los cambios culturales o sociales profundos y radicales que necesitan algunas sociedades subdesarrolladas o en emergencia social.

El proceso performativo de la escala funcionalista es el que surge de la socialización de los procesos anteriores. Calificar en la actualidad un conocimiento o una acción desde lo funcional o disfuncional resulta absurdo y engañoso. En una era que posee una memoria histórica capaz, literalmente, de registrar y guardar todo lo que sucede por medio de aparatos tecnológicos, en la que se puede conservar el archivo de la vida de una persona desde antes de su nacimiento hasta su último día —aquello que la película *The Truman Show* (1998) visionó y que ahora constituye una realidad factible para cualquier persona en el mundo urbano—, ninguna acción o hecho, nada de lo que se hace o se dice, es inútil o intrascendente; pero, a la vez, todo se reduce cada vez más a un consumo desechable. Es el mundo de la performance cotidiana, donde todo es funcional y disfuncional a la vez, donde todo depende del medio y de la circunstancia que lo actualiza y activa su funcionalidad a partir de una escala[26].

2.8. Dispositivo de personificación: la transmedialidad

2.8.1. El personaje enunciador del mundo literario: el autor o productor de la obra

A) El autor explícito o empírico

[26] Como evidencia de la mediatización de todo, pueden considerarse tanto hechos cotidianos —desde la caída de una persona en un bar, que puede utilizarse posteriormente en una compilación de situaciones graciosas— como acontecimientos extraordinarios. Un caso paradigmático es el del músico estadounidense de ascendencia mexicana Sixto Rodríguez, quien abandonó su carrera discográfica sin saber que se había convertido en una figura musical de enorme popularidad en Sudáfrica. Décadas después, seguidores sudafricanos lograron localizarlo en Detroit mediante una búsqueda en la que internet desempeñó un papel fundamental, lo que propició su regreso a los escenarios y sus posteriores presentaciones en Sudáfrica (Petridis, 2008).

En su artículo *Autor/lector empírico, autor/lector implícito y narrador en el Marqués de Sade* (2014), Nazaret Ruiz Simón define al «autor empírico» o persona que pertenece al mundo referencial como «aquella persona física y real, extratextual, el creador del texto; ya sea sobreentendido en la firma o reconocimiento final de la obra como una entidad profesional o jurídica, es siempre física e innegable, y está fuera de cualquier ficción» (p. 121). Al ser una persona real, el autor empírico se halla inmerso en la sociabilidad y en las fuerzas sociales. Los sucesos, los valores y la cultura en general serán elementos importantes, si no determinantes, tanto para la acción de escribir como para la construcción de la diégesis, particularmente respecto de las características del espacio (referencias geográficas, socioeconómicas y políticas) y del personaje (idiosincrasia, motivaciones y objetivos).

Una propuesta poco visibilizada sobre el autor o escritor real en términos de agente productivo autoral, es decir, antes que como autor-creador, como productor, es la teoría desarrollada por Walter Benjamin en *El autor como productor* (2004) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), donde el trabajo del autor es reconocido dentro de las fuerzas productivas y su conciencia artística asimila las nuevas artes y utiliza los nuevos medios técnicos con el objeto de transformar o continuar las relaciones productivas existentes. Desde el marxismo e influenciado por Althusser, Macherey (1966) contrasta la figura literaria tradicional del «sujeto autor-creador» con la del «productor». Igualmente, Eagleton (1978) apela, mediante la categoría de *modo literario de producción* (MLP), a una aplicación generalizada del concepto marxista de «modo de producción», antes limitado a la actividad mercantil y socioeconómica, para utilizarlo también en los ámbitos cultural e ideológico, entre ellos, la producción literaria.

Siguiendo esta perspectiva autoral, Valles Calatrava (2008), a partir de «¿Qué es un autor?» de Foucault, analiza la relación entre lo que se denomina «autor» y determinada estructura socioeconómica propia de la sociedad capitalista contemporánea (o capitalismo tardío), en la cual, por medio de la asignación de responsabilidades y beneficios, se moldea al agente productor con el objeto de que realice una obra de acuerdo con las condiciones preestablecidas. Foucault elige el término *función-autor*, figura condicionada por «determinados discursos dominantes en una sociedad y determinadas convenciones que guían la transmisión y circulación de los mismos rigen y constituyen la pauta de producción, circulación y funcionamiento de la escritura literaria de un determinado individuo» (Valles Calatrava, 2008, p. 246).

Resulta pertinente retomar la concepción del autor o productor de la obra artística sobre la base de su agenciamiento y de su acción respecto de los «nuevos medios técnicos» o la tecnología, principalmente en una sociedad que relaciona al artista o autor con los *mass media* no de forma optativa, sino obligatoria. De dicha relación surge un autor con la capacidad y la conciencia para transmitir no solo su obra, sino también para transferirla y transitar por los diversos códigos y formatos, relacionándolos creativamente en su obra, algunas veces desde la temática o la intertextualidad de medios y, en otras, como la forma o estructura misma de un proyecto que se enmarca en lo multimedial.

B) El autor implícito o autor textualizado

Categoría explicada por Booth en *Retórica de la ficción* (1961) respecto del doble efecto de la escritura en relación con el autor y el lector: por un lado, la instancia ficcional creada por el autor, diferente de su identidad real y abierta, es cerrada y completa y se encuentra inscrita en el mismo texto; por otro, la imagen que inevitablemente es

reconstruida en la mente del lector como autor intratextual o «escriba oficial» a partir de los rastros o deícticos que descubre en el texto.

En el estudio de Valles Calatrava (2008), la teoría de Chatman se fundamenta en el «paradigma de rasgos» para considerar una presencia, con nombre o sin él, como un personaje. Esta misma concepción recae sobre el autor intratextual y, bajo la influencia de la categoría de autor implícito de Booth, permite considerar la multiplicidad de personalidades con rasgos independientes que se desprenden de las obras de un mismo escritor.

Valles Calatrava (2008) recoge el ejemplo de las obras de Henry Fielding para mostrar cómo un mismo escritor puede configurar autores implícitos claramente diferenciados. De este modo, el autor implícito de *Jonathan Wild* manifiesta preocupación por los asuntos públicos y por los efectos de la ambición de los hombres que alcanzan el poder; el de *Amelia* transmite un aire de solemnidad sentenciosa; mientras que el de *Joseph Andrews* se muestra más gracioso y despreocupado. De esta manera, las tres obras permiten reconocer autores implícitos distintos pese a proceder del mismo escritor.

La presente investigación propone trasladar la concepción de Chatman (1990) sobre los «autores o personajes» que asume el autor implícito para evidenciar que el proceso de personificación puede transitar y atravesar los diversos niveles de autoría y recepción.

2.8.2. El personaje receptor del mundo literario: el lector o decodificador de la obra

A) El narratario

El narratario, también denominado correlato del narrador (emisario), es el destinatario implícito al que se dirige el acto de enunciación (mensaje), el receptor nombrado o innombrado del relato del narrador. El concepto fue desarrollado por Barthes (1974), quien alude a un «ser de papel» que se relaciona con el narrador. Genette (1989) habla del narratario como correlato e instancia a la que se dirige el narrador y advierte que se sitúa siempre en su mismo nivel narrativo, sea intra- o extradiegético.

B) El lector

Umberto Eco, en *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979), diferencia entre textos cerrados y abiertos en cuanto al grado de cooperación interpretativa del lector. Dicha cooperación es una condición necesaria para la actualización del texto narrativo, que involucra una serie de estrategias textuales de interpretación dirigida y determinada por un «lector modelo» que sigue y comprende, a cada paso de la lectura, los sentidos que el autor propone de forma intencional.

B.1) El lector implícito. El concepto y término de «lector implícito» es postulado por Wolfgang Iser en *El acto de leer* (1987), cuya propuesta explica Valles Calatrava (2008) en cuanto a la existencia de fenómenos o presencias que solo se producen en relación con la conciencia. Tras cuestionar las deficiencias o ambigüedades de otras propuestas provenientes del psicoanálisis, como las de Norman Holland y Simon Lesser, define su teoría de la recepción respecto del «lector implícito» en términos de una figura abstracta y lógica (conciencia de las estrategias textuales) anclada en determinantes reales (las experiencias personales del lector) y que es parte fundamental de esa totalidad denominada sentido del texto: «una estructura textual que incluye al receptor en tanto que ofrece y marca unas determinadas pautas de lectura y constitución de sentido a partir de

los vacíos e indeterminaciones textuales producidos en el propio texto» (Valles Calatrava, 2008, p. 238).

B.2) El lector empírico. Valles Calatrava denomina «lector empírico», distinguiéndolo del lector modelo de Eco, a aquel que no puede ser preconcebido o prefigurado sobre la base de una lista cerrada de características y gustos. Este lector empírico es definido como una persona del mundo extraliterario que realiza la acción exterior de leer y la actividad cognitiva de comprender el discurso, para lo cual utiliza estrategias basadas en transacciones entre las ideas y relaciones que toma del mundo referencial y las que le proporciona el texto narrativo. Por ello, se puede concebir la relación del lector y del autor empíricos como una transacción intra- y extratextual:

> Ante un texto de ficción, no debe olvidarse la existencia de una realidad extratextual reflejada y refractada en el texto, pero de clara existencia fuera de él. Inmerso en esa realidad extratextual existen también el emisor de la obra de ficción, autor empírico creador del texto y el receptor, lector empírico que lee e interpreta (Foresti, 1999, como se citó en Ruiz Simón, 2014, p. 125).

2.8.3. El personaje narrativo (experimentador de la instancia transtextual)

Valles Calatrava (2008) señala el «paradigma de rasgos» como una propuesta sobre la definición del personaje que deriva de la teoría de Chatman y que se compone de tres cualidades: establecer una totalidad (organicidad intencional), unos rasgos mentales («persistencia o reiteración» o «gran sistema de hábitos interdependientes») y una unicidad (distinción del «yo mismo» entre los otros «yo»). Dicho paradigma es abierto porque está fuera de la sucesión de hechos o acontecimientos, pero su presencia, aunque no restringe, es significativa para las acciones (Valles Calatrava, 2008, pp. 131-132). Además, pone énfasis en la importancia de la recepción (transacción narrativa) como acto

en el que se conjugan dichas dimensiones del personaje, al cual se debe «reconstruir» para comprender la historia global.

Se podría sintetizar la interpretación de Valles Calatrava (2008) sobre Chatman en relación con el personaje y su doble función: la primera es la de productor de la acción narrativa por medio de sus combinaciones internas (rasgos, pensamientos y expectativas) y de sus efectos en el lector al lograr una identificación distinta (propia); la segunda, la de producto de las acciones externas que no controla y de la apropiación de una idiosincrasia y una conciencia del contexto en que se desarrolla. Esto configura una teoría abierta del personaje, un equilibrio incesante entre la dinámica de perspectiva que lleva a focalizar simultáneamente su dimensión de causa productora y su dimensión de efecto producido. Planteada de esta forma, la presente tesis encuentra una semejanza entre esta concepción del personaje (productor-producto) y la planteada en el apartado anterior sobre el *espacio transterritorial*.

Por otro lado, existe un tipo de personaje que es el narrador-personaje. Primero, se conceptualizará en términos generales la figura del narrador: instancia o presencia intratextual superior que, a diferencia de los otros «existentes» y sucesos que son organizados, es aquella que organiza todos los elementos narrativos. Su solo posicionamiento, entendido como punto de vista que lo diferencia de otros, repercute tanto en la diégesis como en su interpretación.

La tipología más reconocida dentro de la teoría literaria es la propuesta por Gérard Genette, que involucra diferentes niveles o planos narrativos que varían según la relación con la diégesis. En esta teoría se encuentran tres tipos de narradores:

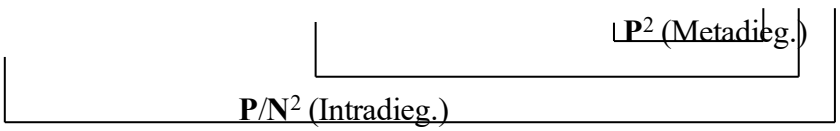
— **Narrador heterodiegético:** brinda una perspectiva exterior a los personajes.

— **Narrador homodiegético:** el narrador toma parte en la propia historia.

— **Narrador autodiegético:** denominado narrador en primera persona o narrador-personaje, es aquel que reúne dos funciones o facetas de la narración: la actuación (personaje) y la voz relatora (narrador).

A partir del esquema elaborado por Reis y Lopes (1995), se pueden formalizar las relaciones entre los distintos niveles narrativos mencionados por Genette y agregar otros:

otros.



N (Extradiegético)

Tenemos a **N**, que es un narrador que, intervenga o no en la historia que cuenta, está ubicado siempre en la extradiégesis respecto de la historia que narra. Luego está **P**, que es un personaje de dicha diégesis y, en consecuencia, se encuentra en un plano intradiegético, pero circunstancialmente toma el papel de narrador —**N2**— de una historia 2 (secundaria) dentro de la historia 1 (principal), abriendo entonces el nivel metadiegético, que incluye, a su vez, a otro u otros personajes —**P2**—. Un ejemplo paradigmático es *El Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, donde se aprecian estos tres niveles: un narrador —**N**— (situado en un nivel extradiegético) relata la situación de peste y describe a unos personajes —**P**— (ubicados en un nivel intradiegético) que, a su vez y correlativamente, asumen un rol de narradores —**N2**— para relatar unas historias (nivel metadiegético) en las que aparecen otros personajes —**P2**— (Reis & Lopes, 1995, p. 224).

En conclusión, el personaje narrador no se restringe a una única naturaleza o función, sino que puede asumir personalidades intradiegéticas y extradiegéticas (caja china: historias dentro de otra historia), intra- y extraliterarias (metaliterarias), así como textuales y contextuales (personajes convertidos en narradores y sujetos reales convertidos en personajes y narradores). Por ello, presenta una doble naturaleza de productor y producto y una libertad de experimentación que borra los límites de la textualidad convencional y conduce hacia una concepción de síntesis extensiva: la transtextualidad.

2.8.4. El dispositivo de personificación: la transmedialidad

2.8.4.1. Concepto

Cartmell y Whelehan (2010) señalan que la literatura ya no es considerada la fuente principal ni el objeto predominante de los estudios de adaptación. La teoría de la adaptación debe considerar un contexto de influencias multidireccionales que carece de un centro emisor o receptor que regule los intercambios entre una obra y otra y de un medio que predomine sobre los demás. Esto se hace más evidente en el siglo XXI, cuando los medios de comunicación audiovisual se han multiplicado y, principalmente, se han convertido en determinantes de la experiencia de socialización y de la conciencia individual. Las nuevas exigencias de este mundo hiperreal, basado en las tecnologías de la información, han transformado tanto el sistema de producción como el sistema de representación artística, provocando en ambos una descentralización: tanto del modelo de representación genérico y medial (medios convencionales) como del sistema productivo moderno (medios de producción centralizados), debido a la proliferación de múltiples microcentros de reproducción (narrativa transmedia) que caracterizan la postmodernidad.

Tomando en cuenta lo antes descrito, se puede afirmar que el fenómeno transmedia constituye un sistema de representación contemporáneo. La postmodernidad del siglo XXI se caracteriza por la proliferación de medios y plataformas que no solo implica una diversidad y un intercambio de información, sino también una concepción de la cultura (ciencia, arte y cotidianeidad) que concibe el lenguaje y los medios como un proceso de «atravesamiento continuo, fluido y recíproco». Dicho proceso se manifiesta de manera disonante y con una alta tensión debido a que su principio creador se origina en el «traspaso transformativo» de fronteras y en su no pertenencia exclusiva a un medio o lenguaje convencional. Este borrado de fronteras o de conjuntos representacionales que antes formaban una unidad (sistemas y subsistemas) se sustenta en la emergencia de una representación «real» del espacio y del sujeto postmodernos (globalizados), los cuales pertenecen y se desarrollan en un ambiente transcultural y transdisciplinario.

Con el propósito de hallar un concepto que permita comprender estos cambios continuos y atravesamientos constantes, surge la transmedialidad, que ha sido reflexionada y conceptualizada por diversos autores. En el ámbito anglosajón, Jenkins (2007), en su artículo *Transmedia Storytelling 101*, constituye uno de los principales referentes para la conceptualización de la *transmedia storytelling* (TS):

> La narración transmedia representa un proceso en el que los elementos integrantes de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de distribución con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Lo ideal es que cada medio haga su propia contribución única al desarrollo de la historia […] [Por ejemplo] No existe una única fuente o texto original al que se pueda recurrir para obtener toda la información necesaria para comprender el universo de *Matrix*. (Jenkins, 2007).

La fuente está correctamente identificada: el artículo de Jenkins fue publicado el 21 de marzo de 2007 y efectivamente define la narrativa transmedia como la dispersión sistemática de elementos de una ficción a través de múltiples canales, procurando que cada medio realice una contribución propia.

En lo que podría considerarse una revisión y ampliación de su primer artículo, Jenkins (2011), en *Transmedia 202: Further Reflections*, sintetiza la definición de transmedia mediante la idea de atravesamiento o «a través de los medios», vinculada con la «convergencia» de múltiples prácticas culturales. El énfasis en el concepto de convergencia se debe a que esta es considerada un rasgo de la contemporaneidad —que podría entenderse en términos de una postmodernidad del siglo XXI— y desmiente el postulado según el cual los nuevos medios reemplazarían necesariamente a los anteriores.

La convergencia constituye, así, un paradigma para comprender el actual proceso de transformación de los medios, definido por su estratificación, diversificación e interconectividad. Incluso cuando determinados medios dejan de utilizarse de forma predominante, pueden conservar una presencia influyente mediante su tematización o transfuncionalidad.

El teórico estadounidense entiende el fenómeno de la narrativa transmedia también dentro del ámbito corporativo, en función del consumo extendido hacia audiencias múltiples, independientemente del grado de fragmentación y especialización de sus intereses y medios. Aunque esta planificación comercial resulta evidente en numerosos productos y obras transmedia, otros derivan de una espontaneidad particular. Dicha multiplicidad heterogénea tuvo como uno de sus impulsos la propia ficción y el uso de medios tecnológicos para crear espacios comunitarios donde compartir y extender el universo y la experiencia ficcionales. Posteriormente, estos espacios fueron asimilados

y reformulados por el *marketing* corporativo del entretenimiento, que organizó y clasificó a estos nuevos consumidores (lectores y espectadores). Bajo esta perspectiva, las nuevas necesidades de la industria responden a una demanda multimedial que debe mantenerse abierta y dinámica y, simultáneamente, ser susceptible de unificación y reproducción. Por ello, su naturaleza presenta semejanzas con la performatividad.

Jenkins (2007) señala, además, que un texto transmedia no se limita a difundir información, sino que ofrece roles y objetivos que los receptores pueden asumir al incorporar aspectos de la historia a su experiencia cotidiana. Esta dimensión performativa puede manifestarse, por ejemplo, cuando determinados productos vinculados con una ficción permiten a los receptores construir nuevas historias o introducirse simbólicamente en su universo. Propone, también, el concepto de «comprensión aditiva», fundamentado en una nueva relación interna y externa con la adaptación. Esta trasciende la mera reproducción o transcripción de una obra de un medio a otro, pues involucra nuevas experiencias y aprendizajes aportados por cada medio; asimismo, la extensión puede producirse dentro de un mismo medio y generar innovaciones, como ocurre con los *remakes* cinematográficos. En consecuencia, los conceptos de adaptación y adición deben ser reformulados mediante categorías acordes con el contexto de los *mass media* del siglo XXI.

La propuesta de Jenkins (2011) presenta dos rasgos que, combinados, permiten concebir la práctica de la narrativa transmedia: 1) la «intertextualidad radical», definida como el movimiento entre textos o estructuras textuales, incluso dentro de un mismo medio; y 2) la «multimodalidad», entendida como el aprovechamiento de las posibilidades específicas de diferentes medios. Puede existir intertextualidad dentro de un mismo medio sin producir nuevas estructuras ni relaciones significativas entre las

antiguas y las nuevas; del mismo modo, puede existir una ficción distribuida en diferentes medios que se limite a repetir las mismas estructuras y tópicos. En ninguno de esos casos se produciría propiamente una narrativa transmedia. La combinación entre intertextualidad radical y multimodalidad o multimedialidad es la que posibilita una obra perteneciente a la narrativa transmedia en su configuración interna.

En el ámbito de la producción, este fenómeno involucra a sujetos reales que construyen nuevas concepciones estéticas mediante un proceso performativo en el cual los *geeks* y los *fans* adquieren posiciones de poder dentro de las industrias del entretenimiento y de las comunidades del ciberespacio. En esta nueva estética vinculada con la recepción, se privilegia la interacción frente a una concepción de la creación entendida como programación o control exclusivo de las intervenciones por parte del creador o productor. La cultura participativa permite, en cambio, una mayor libertad creadora, mediante la cual los consumidores pueden apropiarse de los recursos proporcionados por un texto y desarrollarlos en direcciones no previstas por sus productores. Complementariamente, la continuidad entendida como una totalidad orgánica, reglamentada y sometida a directrices estrictas de coordinación y coherencia pierde centralidad en un contexto que prioriza la multiplicidad de audiencias y la optimización de los medios. Este planteamiento puede sintetizarse, para los fines metodológicos de la presente investigación, mediante la siguiente fórmula:

Interacción + multiplicidad = narrativa transmedia (configuración externa)

Tomando en cuenta las condiciones de producción antes descritas, es posible deducir que los cambios producidos por la narrativa transmedia en el arte, entre ellos el literario, reflejan las transformaciones del espacio y del sujeto postmodernos dentro de

un contexto performativo que los mediatiza, adapta y relaciona en diferentes dimensiones de sentido (referencial y ficcional).

2.8.4.2. Principios de la transmedialidad

Sobre los principios de la transmedialidad, Carolina Rolle, en su artículo *Poéticas del tránsito: El arte latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial* (2016), utiliza conceptos pertinentes para la presente investigación. De esta manera, sintetiza su propósito epistemológico respecto de lo transmedial:

> En esta línea es que propongo un abordaje teórico plural a partir de la noción de transmedialidad en tanto el prefijo *trans*, desde su etimología, posibilita construir ese pasaje de un *continuo movimiento* de ida y vuelta, *a través* y más allá de los géneros, de los medios, de los soportes, de la figura de autor. Se trata entonces de analizar el corpus propuesto desde ese umbral, ese pasaje, ese tránsito de ida y vuelta, que posibilita realizar *múltiples y variados enfoques* en cuanto a intersecciones, diálogos, fusiones complejas. (Rolle, 2016, p. 214, énfasis añadido).

El movimiento continuo que concibe Rolle, entendido como una dinámica fundamental de las nuevas poéticas latinoamericanas provenientes de la periferia, tiene como finalidad «la expansión de los límites de la lengua, del espacio, de los géneros, de los medios» (Rolle, 2016, p. 211). Dicho movimiento es compatible con la lógica laberíntica rizomática (Deleuze & Guattari, 2004), ya que produce los cruzamientos e intersecciones necesarios para la creación inventiva. Ante la proliferación de estas nuevas representaciones, se hace necesario un *ars*, término procedente de Leibniz que Rolle utiliza en la categoría *ars combinatoria*, entendida como un procedimiento sintético e

inventivo que agrupa diversos objetos y símbolos. La transmedialidad puede comprenderse, así, como un *ars combinatoria* que no se fundamenta en la unificación y homogeneización, sino en la posibilidad de establecer múltiples y variados enfoques, principio compatible con el perspectivismo y con la construcción plural del corpus.

2.8.4.3. La narrativa transmedia

La unidad transmedial es uno de los principales dispositivos de nuestra era. La presente investigación comprende la narrativa transmedia como una nueva forma narrativa dentro de la textualidad que intenta representar al referente y que se sustenta en diversas estrategias de expansión, fragmentación, autonomía y globalidad.

A partir de la teoría del sistema de modelado primario propuesta por Juri Lotman, se considera el lenguaje verbal como un sistema fundamental de modelización e interpretación cultural. Tomando esta propuesta, Ferraro (1994) sostiene que la forma narrativa constituye una herramienta fundamental para la construcción de significados y la interpretación de acontecimientos, hasta el punto de considerar que la narrativa, más que el lenguaje aisladamente, podría comprenderse como un sistema primario de modelización (p. 157). Desde esta perspectiva, la narrativa transmedia puede concebirse como un sistema referencial para las creaciones narrativas de la postmodernidad del siglo XXI. Esto puede observarse al estudiar el proceso productivo de una marca comercial, un objeto artístico e incluso un gesto altruista, pues todo contenido puede atravesar una refracción multimedial que lo distribuye entre diferentes medios —televisión, redes sociales, IA—, condicionada por las estrategias y tácticas del emisor y del receptor.

Scolari (2009) realiza un repaso de conceptos vinculados como antecedentes o compatibles, en diferentes grados, con la narrativa transmedia: la multimodalidad, los

medios cruzados, las múltiples plataformas, los medios híbridos y la intermedia. Estas categorías comparten el interés por las prácticas de producción e interpretación de sentidos mediante la combinación de diferentes lenguajes, medios y plataformas. Sin embargo, Scolari distingue estos conceptos de la *transmedia storytelling* (TS), en la cual la narración adquiere centralidad como una unidad dinámica que se expande a través de diferentes medios.

Siguiendo los principios de Jenkins, Scolari (2014), en *Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital*, señala dos rasgos fundamentales de la narrativa transmedia: primero, la expansión de la ficción hacia diversos medios (novela, cómic, película, videojuego); segundo, la modificación de las funciones del sujeto social. El sujeto contemporáneo no solo posee o consume una ficción mediatizada, sino que se convierte en un agente que busca una experiencia más compleja y profunda con ella, en la cual puede refuncionalizarse y resimbolizarse mediante procesos performativos. Su identidad puede transitar desde la condición de *fan* de la ficción original hasta la de autor de nuevas líneas ficcionales (*fanfiction*), personaje de la ficción o prosumidor, entendido como un sujeto que consume y produce contenidos para extender el universo ficcional y su circulación mediática.

Este proceso performativo de producción de obras e identidades, potenciado por tecnologías que proporcionan un espacio virtual potencialmente expansivo, involucra una continuidad indefinida, multilineal y aparentemente indiscriminada, que responde a diferentes finalidades según los niveles de producción, desde la experimentación artística hasta las estrategias transnacionales de *marketing*. Scolari (2014) sintetiza esta relación mediante la siguiente fórmula:

IM + CPU = NT

IM: industria de los medios
CPU: cultura participativa de los usuarios
NT: narrativas transmedia

A partir de los principios de De Certeau (2000), Scolari (2014) incorpora las categorías de «estrategias» y «tácticas» para explicar la complementariedad entre los ámbitos artístico, social y comercial:

EI + TU = NT

EI: estrategia de la industria
TU: tácticas de los usuarios
NT: narrativas transmedia

(Scolari, 2014, p. 72).

En su artículo *Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production*, Scolari (2009) sostiene que, en el campo de la estrategia, la narrativa transmedia construye un mundo narrativo multimodal diseñado para desarrollarse mediante diferentes medios y lenguajes. La posibilidad de una extensión gradual y controlada hace factible un principio de expansión planificada de la narrativa transmedia mediante la performatividad de la identidad: el autor puede convertirse en productor y estratega de *marketing*; los personajes narrativos, en elementos susceptibles de identificación y segmentación de audiencias; y los lectores o espectadores, en acumuladores, organizadores y productores de contenidos.

En el lado opuesto, las tácticas de los consumidores se sustentan en el agenciamiento y en una acción diversificadora potencialmente ilimitada: un *continuum* de la historia o ficción. Las fuentes de este agenciamiento del receptor surgen de la combinación de sus capacidades psicológicas, cognitivas y emotivas con los recursos proporcionados por los *mass media*. Estas tácticas permiten experimentar y socializar la

obra artística mediante la superación de los límites de determinados medios y lenguajes, favoreciendo una narrativa participativa y una autoría descentralizada.

La narrativa transmedia responde, así, a la emergencia de una sociedad de audiencias atomizadas, producto de la diversidad, especificidad y simultaneidad de los espacios de información e interacción. Ante ello, el sistema de producción utiliza la unidad transmedial como una red de saberes y funcionalidades susceptible de responder a diferentes propósitos. Un artista puede desarrollar su obra transmedialmente desde una perspectiva comunitaria y transfuncional, en la que otros sujetos asuman parcialmente la función de autor-creador para enriquecer el universo ficcional; pero la transmedialidad también puede constituir una estrategia industrial mediante la cual un producto es planificado como transmedial antes de su aparición en el mercado.

La serie *24* ofrece un caso utilizado por Scolari (2009) para estudiar esta configuración. El autor distingue diferentes consumidores implícitos según su relación con el universo narrativo: consumidores de unidades textuales individuales, consumidores de medios específicos y consumidores transmedia capaces de procesar representaciones procedentes de diferentes medios y lenguajes para reconstruir zonas más amplias del mundo ficcional (Scolari, 2009, p. 597).

La presente investigación considera los consumidores implícitos descritos por Scolari (2009) como parte de la tipología de los personajes dentro de las relaciones textuales entre la obra literaria y el lector. El primer tipo correspondería al lector que experimenta una unidad textual desde su condición extratextual; el segundo puede relacionarse con el lector modelo que conoce, articula y recopila fuentes para producir nuevos sentidos; mientras que el tercero permitiría pensar una combinación funcional entre lector y autor mediante la figura del prosumidor, sujeto que consume y produce

contenidos y que puede extender la narración transmedia tanto desde la lógica comercial como desde la creación participativa.

En conclusión, se han desarrollado conceptos pertenecientes a la teoría de la narrativa transmedia compatibles con los procesos performativos descritos anteriormente. El movimiento formador se manifiesta mediante una lógica laberíntica rizomática vinculada con estructuras textuales multicapa y multitrayectoria; la perspectiva estructuradora, mediante una nueva concepción de la identidad textualizada de la obra que posibilita el tránsito del consumidor de un solo medio hacia el consumidor transmedia, múltiple y transfuncional (Scolari, 2009); y la escala funcionalista, mediante una nueva socialización de la identidad textualizada sustentada en una dinámica gradual entre las estrategias de la industria y las tácticas de los consumidores. De esta manera, la convergencia puede comprenderse como un proceso que articula tanto las prácticas de producción de las industrias mediáticas como las prácticas de recepción y participación de los consumidores (Jenkins, 2011).

2.9. Conceptualización y caracterización de las categorías performativas

2.9.1. Procesos performativos de la textualidad espacializadora

2.9.1.1. El movimiento formador de la ciudad literaria

Omnidimensional. La intensidad y la extensión del espacio urbano cambian formalmente a partir de la absorción y síntesis de otras dimensiones, principalmente la temporal.

Omniconexional. Todos los espacios urbanos y sus elementos pueden conectarse indiscriminadamente.

Ambas propiedades cumplen tres objetivos:

a) *Llenar* cualquier vacío del espacio con elementos y acciones.

b) *Mostrar* simultáneamente las acciones y los elementos del espacio.

c) *Unificar* todos los elementos o acciones en un mismo espacio.

Los principios del movimiento formador aplicados a la espacialidad producen lo que se ha denominado la *Ciudad Laberíntica Rizomática*. Esta ciudad es concebida a partir de un mapa-rizoma y percibida multisensorialmente; dicho de otro modo, mediante una percepción simultánea de los cinco sentidos. Se trata de territorios urbanos abiertos por el movimiento de sus líneas, que producen diversas entradas y salidas sin un orden predeterminado, a semejanza de un laberinto que se extiende y sintetiza mediante espacios heterogéneos, formándolos y deformándolos y disolviendo sus fronteras con el objeto de constituir una urbanidad en constante hibridación física y sincretismo cultural.

En la narrativa peruana de las primeras décadas del presente siglo se exploran estos cambios del espacio como un ente difícilmente aprehensible mediante una representación convencional o moderna. Un ejemplo se encuentra en la ciencia ficción, género que ha experimentado un creciente desarrollo editorial y crítico. En la antología *Esta realidad no existe* (2021), editada por Alexis Iparraguirre, Juan Manuel Robles presenta el relato «Maqueta a mano», cuyas descripciones y funcionalidades espaciales permiten analizar determinadas características del espacio prototípicamente postmoderno.

La historia presenta el recorrido virtual del protagonista por su antigua casa y por los recuerdos asociados con los personajes que marcaron su vida. En esa realidad, la comunicación puede prescindir de las palabras, ya que los mensajes se producen mediante dispositivos capaces de transmitir sensaciones vívidas —imágenes, colores, olores y

sonidos—. El espacio físico y el espacio vivido quedan reducidos a representaciones abstractas en las que es posible reconstruir artificialmente el hogar familiar y modificarlo mediante tecnologías de simulación.

Cuando el narrador advierte que la reconstrucción es apenas «un esquema, una versión vivaz, pero incompleta» (Robles, 2021, p. 132), se evidencia la imposibilidad de reproducir íntegramente el referente. Mientras recorre la simulación de la casa, el protagonista recuerda que su relación con ese espacio estuvo determinada desde la infancia por la minuciosa maqueta que había construido de ella.

El espacio virtual adquiere, así, una propiedad omnidimensional al absorber el tiempo: en su recorrido se superponen recuerdos verdaderos o tergiversados, acontecimientos del presente y proyecciones futuras. Simultáneamente, la simulación posee el principio omniconexional, ya que llena, muestra y unifica objetos, abstracciones, recuerdos, invenciones y alucinaciones de manera indiscriminada, dejando que el sentido sea construido por la propia conciencia que experimenta esa totalidad.

Las descripciones sensoriales del cuento manifiestan este procedimiento mediante la superposición de colores, ruidos, olores, movimientos y perspectivas simultáneas. Desde las primeras páginas el narrador describe el espacio con imágenes sensitivas incoherentes, pero simbólicas. Por ejemplo, la pretensión de llenar el espacio: “Veo el color blanco imponerse, llenado la superficie como un líquido” (p. 130) “Permanezco en silencio. No es silencio. Es un ruido blanco y un color entero y un aroma a lavanda, con los que tapo cualquier entrada sensorial o motora” (p. 134). El mostrar:

> Ahora hago un corte aéreo…Veo simultáneamente, en todas las habitaciones de la primera planta. Mi padre abre la puerta y pasa con el maletín negro. Mi hermano, ahora más grande, se encierra en el cuarto de huéspedes con la Nube, la

patea como si fuera una pelota de fútbol. En la cocina, mamá camina con las botas puestas. (p.136).

El destino del protagonista se consuma cuando, al final del relato, queda atrapado en la simulación, pese a que su madre se ha recuperado y su hermano logra mostrarle la influencia positiva que aquel ejerció en su decisión de estudiar arquitectura. Este desenlace adquiere un carácter distópico: el sujeto queda supeditado al espacio abstracto que ha contribuido a producir, pero cuyas dimensiones y conexiones ya no controla. Estas se vuelven progresivamente incognoscibles e inclasificables e, incluso, independientes de las necesidades y deseos de la subjetividad y del mundo físico y simbólico.

2.9.1.2. La perspectiva estructuradora de la ciudad literaria

Estructura transitiva. Dos o más espacios pueden atravesarse e intercambiar estados; esto es, uno puede estar en los otros y los otros pueden estar en uno. Todos los espacios pueden caber en uno solo, como ocurre figurativamente con el jardín persa o el Aleph; además, cada uno de esos espacios totalizadores puede replicarse y trasladarse.

Estructura descentrada. No existe un único punto de referencia que delimite el centro y la periferia. Cada espacio puede adquirir independencia y autosuficiencia y tiene la capacidad de ser reactualizado y revalorado como un nuevo centro, uno más entre múltiples centros, respecto de un sector o fragmento de la sociedad.

Estructura visionada. Las modificaciones de la perspectiva producen transformaciones en la estructuración del espacio. La observación adquiere la capacidad de desestructurar y reestructurar —desterritorializar y reterritorializar— lo observado. Así se plantean cuatro estados del espacio urbano: *lo fuera, lo dentro, lo a través y lo entre*.

Los principios estructuradores aplicados a la espacialidad producen lo que se ha denominado la *Ciudad de la Heterotopía Extendida*: un territorio compuesto por múltiples centros, sean de naturaleza física —por ejemplo, el *shopping*— o virtual —como el ciberespacio—, donde cada uno puede representar o producir provisionalmente una totalidad mediante lo transitivo, lo descentrado y lo visionado. Todo puede caber transitoriamente en uno; uno puede convertirse efímeramente en un todo; y lo uno, lo múltiple y la totalidad son configurados mediante la visión o perspectiva como hacedora de lo concebible.

Algunos ejemplos de esta Ciudad de la Heterotopía Extendida dentro de la narrativa peruana contemporánea se encuentran en los relatos intertextualmente relacionados «Los Miles» y «El puente», pertenecientes a *El rey siempre está por encima del pueblo* (2018), de Daniel Alarcón.

Ambos relatos comparten, desde diferentes instancias, un espacio marginal cuyas referencias topográficas y características sociales corresponden a un asentamiento humano, comunidad surgida de la ocupación de terrenos urbanos carentes inicialmente de una planificación institucional. Su configuración como pequeña comunidad, con reglas sociales y costumbres adaptadas de otros espacios periféricos, hace de «Los Miles» una manifestación de un descentramiento urbano precario.

En «Los Miles», el narrador adopta una función próxima a la del cronista: describe el origen y las características sociales de la comunidad y, simultáneamente, promueve una memoria colectiva oral frente a una oficialidad escrita en la que aquella no logra inscribirse. Su propio nombre representa una identidad numérica y anónima: un rasgo impersonal y, al mismo tiempo, una afirmación de su existencia al margen de la planificación, legislación y política de la gran urbe.

En «El puente», por el contrario, se hace más visible la transición del espacio local hacia referentes globales mediante una parodia degradante. El barrio es relacionado sucesivamente con Venecia por sus inundaciones y con Gaza por los mecanismos de vigilancia y control introducidos tras episodios de violencia (Alarcón, 2018, pp. 47-48). Los Miles funciona, entonces, simultáneamente como centro y periferia.

El protagonista también descubre «un campo más allá» del puente, un espacio transfuncional utilizado sucesivamente para diferentes actividades comunitarias (Alarcón, 2018, p. 78). Finalmente, cuando ingresa en la casa heredada de sus tíos, su propia perspectiva produce un lugar desnaturalizado y desfamiliarizado: las modificaciones introducidas para combatir los inviernos transforman perceptivamente la vivienda hasta conferirle una apariencia semejante a un acuario (Alarcón, 2018, p. 79).

En ambos relatos, el espacio intertextual —un barrio marginal dentro de la gran urbe— es construido tanto mediante la descripción próxima a la crónica («Los Miles») como mediante la experiencia vivida del personaje («El puente»). Esta última modifica la relación del protagonista con la espacialidad comunitaria hasta permitirle concebir, aunque sea parcialmente, la posibilidad de trasladar allí su propia vida.

2.9.1.3. La escala funcionalista de la ciudad literaria

A) Los procesos de la función

La reactualización. La escala hace funcional —reactualiza— cada aspecto de la experiencia postmoderna de acuerdo con las circunstancias espaciales y temporales mediante las relaciones entre el pensamiento estratégico y el táctico. En estas reactualizaciones se producen nuevas categorías sintéticas para comprender las transformaciones espaciales de la urbanidad contemporánea.

La retroalimentación. Permite concebir lo que en este análisis se ha denominado receptividad creadora: la transacción entre el sistema regulatorio (estrategia) y las acciones presentes ejecutadas por el sujeto (tácticas); por consiguiente, comprende la interpretación y la producción —retroalimentación— que se generan tanto en el recorrido individual por la realidad referencial como en la experiencia de la narración ficcional.

B) Los procesos de escalación

El espacio estratégico. El primer procedimiento de la estrategia consiste en la *fundación* mediante el dominio o establecimiento del lugar propio, con el objeto de controlar y regular la producción de acciones y objetos a costa del tiempo, reducido a una homogeneidad y a una función específica. El segundo es la *perspectiva*, que pretende fragmentar —focalizar— el espacio para lograr una mayor eficiencia en su vigilancia y control y, simultáneamente, totalizarlo por medio de la distancia para impedir la existencia de puntos ciegos. El tercero es su *autonomía* mediante el conocimiento. La estrategia se legitima al hacer inteligible un «lugar propio» y, antes que constituirse únicamente como producto del conocimiento, busca convertirse en su fundamento, desde el cual se posibilitan y restringen los saberes de una sociedad.

El espacio táctico. La *antidisciplina* produce un cambio de perspectiva: su variabilidad, sin un orden o esquema rígido, permite captar las dimensiones singulares y efímeras de la espacialidad. La *distancia cero* constituye, por su parte, el máximo acercamiento entre el observador y el objeto observado hasta casi anular su separación física y crítica; de este modo, la heterogeneidad se convierte en lo predominantemente perceptible, como una visión que camina *entre* los espacios y los sujetos.

Los principios funcionalistas aplicados a la espacialidad producen lo que se ha denominado la *Ciudad Caja China*: una ciudad que contiene otras ciudades y estas, a su vez, otras microciudades relativamente independientes. Dentro de esta sucesión, un territorio puede formar parte de una cadena que articula tácticas o prácticas espaciales para producir estrategias de espacialidad; inversamente, puede provocar una ruptura temporal de la cadena estratégica y alcanzar una autonomía táctica.

Un ejemplo puede hallarse en «Días de prueba esperando a Paradise», de David Orlando Del Águila, cuento ganador del Premio Copé 2022.

En el relato, el espacio selvático, aparentemente físico, resulta formar parte de una realidad virtual perteneciente a un mundo hipertecnológico. Paradise constituye un espacio-simulacro ligado a una estrategia de reproducción serial que incluye también al protagonista, Uchiza. La autoconciencia respecto de esta sucesión de espacios de prueba y la imposibilidad de acceder a un referente plenamente real revelan una transfiguración entre los existentes narrativos en un universo de carácter distópico.

2.9.2. Procesos performativos de la textualidad personificadora

2.9.2.1. El movimiento formador del personaje literario

Omnidimensional. La intensidad y la extensión del personaje cambian al absorber y sintetizar otras personalidades intra- y extraliterarias.

Omniconexional. Un personaje se conecta indiscriminada y simultáneamente con textualidades precedentes (intertextualidad) y con diferentes plataformas y lenguajes mediales (transmedialidad).

El personaje rizomático. Es un personaje abierto e incompleto. Sus movimientos y acciones transforman constantemente su figura e, incluso, le permiten atravesar dimensiones intra- y extraliterarias mediante la intertextualidad y la multimedialidad, lo que revela una posición dislocada respecto de la textualidad convencional. La hibridación y el sincretismo cultural producen su naturaleza profundamente heterogénea.

Un ejemplo se encuentra en «Encuentro en un bar», de Gustavo Rodríguez, donde el protagonista entra en contacto con distintas versiones temporales de sí mismo.

2.9.2.2. La perspectiva estructuradora del personaje literario

Estructura transitiva. Dos o más personajes pueden transfigurarse unos en otros. Un personaje puede contener rasgos o funciones de otros y puede replicarse o trasladarse entre diferentes dimensiones y medios narrativos.

Estructura descentrada. No existe un punto de referencia único que delimite al personaje intra- y extraliterario. Cada personaje puede adquirir independencia y ser reactualizado y revalorado como un personaje central para un fragmento o expansión determinada del universo narrativo. Por ello, un personaje secundario puede convertirse en protagonista de otra línea ficcional, como ocurre en los *spin-offs* o en determinadas creaciones producidas por los *fans*.

Estructura visionada. Los personajes son reconstruidos y reproducidos por los lectores: un personaje secundario puede transformarse en protagonista y tanto el autor como el propio lector pueden incorporarse ficcionalmente a realidades paralelas o vinculadas con la obra original. La ficción se vuelve potencialmente interminable, transitiva y descentrada; las posibilidades concebidas pueden adquirir autonomía

narrativa y el personaje se incorpora a una subjetividad colectiva que permite su reproducción en diferentes plataformas del ciberespacio.

El personaje heterotópico. Es un personaje de identidades múltiples, sean de naturaleza física —un personaje adopta la apariencia de otro— o abstracto-simbólica —asume metafóricamente otra identidad—. Estas personalidades se fundamentan en la transición y la transmutación: en una pueden converger provisionalmente otras identidades y una puede transmutarse en las demás. Ello es posible al concebir la visión o perspectiva como hacedora de toda personalidad concebible, capaz de sintetizar el ámbito intratextual del personaje narrativo con el ámbito extraliterario del autor o lector empírico.

En «Los provincianos», de Daniel Alarcón, se manifiestan varios de estos principios. El protagonista viaja con su padre a la localidad de origen de su familia, contexto vinculado con las consecuencias de la violencia interna peruana. Allí, los antiguos conocidos del padre lo confunden con Francisco, su hermano económicamente exitoso que reside en California. Ambos personajes deciden sostener la confusión para obtener reconocimiento y autoridad social.

La suplantación deja de funcionar como un simple engaño cuando el protagonista adquiere conciencia de la naturaleza performativa de su identidad y reconoce explícitamente que está actuando (Alarcón, 2018, p. 112). El relato refuerza esta dimensión mediante la combinación de géneros: una parte considerable de la narración adopta procedimientos formales próximos al guion teatral —escenas, acotaciones, distribución diferenciada de diálogos y descripción escénica—. Más adelante, el propio narrador reconoce que aquella representación constituye apenas una aproximación de lo

sucedido y que su padre lo había retado a interpretar una versión de Francisco ante un público desprevenido (Alarcón, 2018, p. 128).

Esta conciencia sobre la artificialidad de la representación permite pasar de una propuesta narrativa inicialmente realista hacia una dramatización autoconsciente de la identidad.

Como se mencionó anteriormente, los cuentos reunidos en el libro *El rey siempre está por encima del pueblo* presentan relaciones intratextuales, especialmente mediante espacios compartidos o equivalentes: el espacio urbano marginal de «Los Miles», la capital convertida en ciudad portuaria y la «provincia» concebida como extramuros de la capital. Estos espacios heterogéneos y descentrados producen nuevos centros tanto desde la marginalidad interna de la ciudad como desde su exterior regional.

La intertextualidad espacial configura, de esta manera, una estructura transitiva: los lugares son citados, experimentados y transfigurados mediante la perspectiva de cada personaje y, simultáneamente, los propios personajes son determinados por esos espacios heterotópicos.

2.9.2.3. La escala funcionalista del personaje literario

El personaje transfuncional. Es aquel capaz de asumir funciones correspondientes a otras figuras del sistema narrativo en diferentes dimensiones intra- y extraliterarias dentro de una escala transmedial progresiva. Esta sucesión de personalidades le atribuye una doble función: puede formar parte de una cadena de tácticas que terminan incorporándose a determinadas estrategias —como ocurre cuando las industrias transforman a consumidores y prosumidores en productores de contenido— o producir una ruptura temporal de la cadena estratégica mediante prácticas autónomas,

como sucede con las creaciones de los *fans* que desarrollan libremente nuevas posibilidades de una ficción en foros y comunidades digitales.

En la narrativa peruana puede considerarse «Canto de lucha haitiana», de Yuri Vásquez, relato en el que la intertextualidad ocupa un lugar central. Los personajes ficcionalizados —entre ellos figuras de escritores— convierten un desafío creativo en una reflexión sobre la clausura o apertura del relato. La elección de un final abierto produce nuevas posibilidades de continuación ficcional.

También puede considerarse «El niño y la mañana», de Laura Riesco, cuyo personaje protagonista es una migrante peruana en Estados Unidos. Su experiencia inicialmente autónoma queda progresivamente asimilada por la lógica de reproducción de la sociedad de consumo.

2.10. Dispositivo de representación: la transfiguratividad

2.10.1. La transfiguración

La transfiguración es la acción y efecto de *transfigurar*, verbo que el DLE define, en una de sus acepciones, como cambiar la figura o el aspecto de alguien o algo. La presente investigación define la *transfiguración narrativa* como la acción mediante la cual un elemento cambia al atravesar y ocupar diferentes estados, como producto del encuentro simbólico-representativo entre dos existentes que aparentemente pertenecen a dimensiones diferentes; en este caso, el espacio y el sujeto narrativos.

La *transfiguratividad* es un estado-conjunto de la *cosa o hecho en sí*, producido mediante una relación transformadora que involucra, cuando menos, dos estados o dimensiones: uno determinado por la figura o condición precedente y otro determinado por su transformación.

La teoría y la práctica de la representación han utilizado desde antiguo procesos de transfiguración. Eco (1987) describe la lógica arbórea practicada por artistas y filósofos romanos como una forma de representación de aquello considerado excepcional o «milagroso». Frente a una concepción exclusivamente física o abstracta del cambio, la transfiguración puede entenderse como una lógica capaz de integrar diferentes estados de representación.

En la reflexión sobre la ciudad postmoderna, Zavala (2006) describe diferentes configuraciones laberínticas, entre ellas la rizomática, capaz de asimilar disposiciones circulares y arbóreas. Soja (2008), por su parte, proyecta una espacialidad situada más allá de las configuraciones urbanas convencionales mediante modelos en los que confluyen lo físico y lo virtual; esta perspectiva dialoga con los principios de simulación e hiperrealidad de Baudrillard (1978). En conjunto, estas aproximaciones permiten identificar tres propiedades: la transitividad entre espacios físicos y virtuales, la relación especular entre espacio y sujeto y una continuidad potencialmente interminable producida por la síntesis extensiva entre ambos.

Por otro lado, teóricos de la performance como Schechner (2000) y Fischer-Lichte (2011) atribuyen a la experiencia consciente del intercambio entre posiciones e identidades un papel fundamental en la transformación tanto de la obra artística —por ejemplo, en las relaciones entre actor y espectador— como de la experiencia cotidiana.

2.10.2. La transfiguratividad del espacio y el sujeto

Foucault (1997), describe la experiencia del espejo como una relación simultáneamente utópica y heterotópica. La imagen especular coloca al sujeto allí donde físicamente no se encuentra, en un espacio virtual que, al mismo tiempo, le devuelve una

percepción de su propia posición real. Esta formulación puede ser interpretada, dentro de la propuesta de la tesis, como un proceso transfigurativo entre sujeto y espacio.

Al observarse en el espejo, el sujeto percibe inicialmente una ausencia respecto del lugar de la imagen; posteriormente reconoce su reflejo en un espacio virtual y, mediante esa relación con la alteridad de su propia imagen, vuelve sobre sí mismo y reconstruye la conciencia de su posición material. El propio texto de Foucault caracteriza el espejo como una experiencia en la que lo absolutamente real y lo absolutamente irreal se encuentran relacionados.

Tomando en cuenta estas dimensiones y mecanismos, la hipótesis de la tesis plantea que la transfiguración produce una identificación dinámica entre espacio y sujeto mediante tres procesos: la percepción, que multiplica los elementos y dimensiones; la concepción, que los unifica en una representación autoconsciente; y la vivencia, que actualiza esa autoconciencia mediante una funcionalidad social.

2.10.3. Proceso de transfiguración literaria: la espacialización del personaje y la personificación del espacio

Cuando la instancia que organiza los existentes narrativos —el espacio y el personaje— reconoce los procesos performativos y los dispositivos que los constituyen internamente y permiten su representación externa, reconoce también la relación entre la ciudad transterritorial y el personaje transmedial. Esta instancia puede corresponder al narrador en cualquiera de sus modalidades —heterodiegética, homodiegética o autodiegética—.

El personaje transmedial no puede acontecer sin una dimensión exterior a su propia personalidad; por ello, resulta inevitable la extensión de la espacialidad

convencional hacia una espacialidad transterritorial. Del mismo modo, la ciudad transterritorial carece de razón narrativa sin una figura capaz de percibir, concebir y sintetizar sus espacios desde una finalidad transmedial.

La toma de conciencia de esta nueva representación de los existentes narrativos —la ciudad transterritorial y el personaje transmedial— permite, a su vez, concebir la naturaleza *trans-* del mundo referencial del que proceden y de su representación en el texto literario. De este modo, estos productos narrativos permiten postular un nuevo «ser» y una nueva «concepción» de los existentes narrativos: la ciudad y el personaje transtextuales.

2.11. Balance del capítulo

A partir del marco teórico expuesto en los apartados del segundo capítulo, resulta pertinente resumir el esquema de análisis y síntesis que se aplicará a los textos narrativos. La teoría de la postmodernidad constituye el marco general de la investigación, cuyo objeto de estudio son el espacio y el sujeto en función de su textualidad —ontológica y epistemológica— y de su representación narrativa —literaria—.

Dentro de este marco se toman aportes del posestructuralismo francés —Lefebvre, Deleuze, Foucault y De Certeau— y de la teoría de la performatividad —Schechner y Fischer-Lichte — para identificar la configuración interna del espacio y del sujeto contemporáneos y sus relaciones en función de su representación narrativa. De esta forma surgen las categorías performativas y los dispositivos transtextuales.

Las categorías performativas que se aplicarán al análisis de la composición de la ciudad y del personaje en los textos de la bibliografía primaria son el *movimiento formador, la perspectiva estructuradora y la escala funcionalista*. Posteriormente, se

demostrará que dicha composición se sintetiza prototípicamente (unidad y totalidad) en la narración literaria por medio de los dispositivos transtextuales: una espacialidad prototípica —transterritorial— para la ciudad; una personalidad prototípica —transmedial— para el personaje y el narrador-personaje; y una representación prototípica —transfigural— que manifiesta de manera autoconsciente las relaciones entre el espacio y el personaje narrativos.

El tercer capítulo buscará demostrar que la ciudad y el personaje transtextuales constituyen elementos fundamentales de la Distopía Postmoderna del Siglo XXI, ya que este género presenta como uno de sus fundamentos la relación de extrañamiento irónico-crítico entre el sujeto y la sociedad —representados mediante la ciudad transterritorial y el personaje transmedial— y la capacidad de representación y autorrepresentación del protagonista respecto de la relación entre su personalidad —espacio de la conciencia interna— y la ciudad —espacio de las relaciones externas—. Esta conciencia resulta determinante para formular un juicio trascendental sobre el sentido de sí mismo y del mundo como realidad distópica: la representación transfigural.

CAPÍTULO III

APLICACIÓN DE LAS CATEGORÍAS PERFORMATIVAS Y LOS DISPOSITIVOS TRANSTEXTUALES EN *EL INVENTARIO DE LAS NAVES* Y «CIUDAD DE PAYASOS»

3.1. Tipología de los textos *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos»

3.1.1. Tipología del cuento

Enrique Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento* (1992), analiza los tipos de libros de cuentos mediante un proceso analítico-sintético de las unidades que integran el texto. Para ello, utiliza la categoría de «ciclos cuentísticos» o conjuntos de cuentos con el propósito de evidenciar, por un lado, la multiplicidad y autonomía de cada relato y, por otro, reconocer la existencia de unidades mayores conformadas mediante diferentes criterios de agrupación.

El concepto de «ciclos cuentísticos» se fundamenta en tres modalidades de vinculación entre los cuentos: compuestos, arreglados y completados. Estas modalidades presentan diferentes grados de unificación, pero todas evidencian una organicidad intencional.

Los *cuentos compuestos* son aquellos concebidos desde su origen como integrantes de una totalidad y responden, por ello, a un plan previo. Anderson Imbert (1992) menciona como ejemplo *Cuentos de Pago Chico*, de Roberto J. Payró. Los *cuentos arreglados*, en cambio, presentan mecanismos de unificación más sutiles, reconocibles mediante recurrencias temáticas, personajes compartidos, generaciones o circunstancias comunes. Finalmente, los *cuentos completados* no surgen necesariamente de un plan preconcebido: son relatos inicialmente autónomos cuyos puntos de contacto son reconocidos y reforzados posteriormente por el autor hasta configurar una unidad superior. Anderson Imbert menciona como ejemplo el procedimiento utilizado por Federico Peltzer, quien identificó un sustrato religioso común entre determinados relatos y posteriormente reforzó su estructura conjunta mediante textos que funcionaban como marco (Anderson Imbert, 1992, p. 100).

Esta clasificación permite observar que la condición de un relato como unidad autónoma no excluye su integración en una estructura narrativa mayor. La tensión entre independencia y unidad resulta particularmente pertinente para analizar libros de cuentos cuyos relatos comparten espacios, personajes, acontecimientos o referencias intertextuales.

3.1.2. Cuentos combinados

Entre las diferentes tipologías que Anderson Imbert (1992) desarrolla para los cuentos que conforman una «unidad mayor», resulta especialmente pertinente para esta investigación la categoría de cuentos combinados. El autor emplea la imagen del «armazón» para representar los mecanismos de integración del conjunto y plantea un equilibrio entre la individualidad de cada cuento y los vínculos que permiten reconocerlos como integrantes de un cuerpo narrativo superior.

En este equilibrio entre las fuerzas que preservan la autonomía de cada relato y aquellas que procuran su unificación pueden intervenir elementos homodiegéticos y heterodiegéticos. En determinados libros, un personaje o un grupo de personajes funciona como instancia introductoria de los diferentes relatos, como ocurre en *El Decamerón*, de Giovanni Boccaccio; *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel; o *Las mil y una noches*. En otros casos, la instancia narrativa se sitúa fuera del mundo diegético y un narrador heterodiegético relaciona los cuentos mediante personajes, situaciones, temas, espacios o épocas comunes. Anderson Imbert (1992) menciona *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones, como ejemplo de esta modalidad.

Existe, además, otra posibilidad de unificación situada en la propia decisión autoral: la incorporación deliberada de elementos intertextuales que vinculan relatos inicialmente distinguibles.

Esta tipología permite evidenciar las múltiples perspectivas desde las cuales puede concebirse y recibirse un cuento, particularmente cuando este pertenece a una colección o cuentario. El equilibrio entre su condición de unidad autónoma y su pertenencia a una totalidad narrativa depende también de la perspectiva desde la cual se analiza y sintetiza: el texto puede ser comprendido simultáneamente como narración individual y como componente de un conjunto.

3.1.3. El metacuento

Anderson Imbert (1992) analiza también el fenómeno del metalenguaje y su proyección en el ámbito narrativo. En términos generales, el metalenguaje convierte al propio lenguaje en objeto de su discurso; trasladado a la literatura, este procedimiento

permite que la narración reflexione sobre su tradición, sus mecanismos de creación y los efectos producidos por la propia ficción.

El metacuento puede entenderse, entonces, como una narración que convierte en tema alguno de los procesos relacionados con la producción, transmisión, recepción o transformación del cuento. En estas obras, otro cuento —real, imaginado o narrado dentro del relato— puede transformarse en objeto del discurso principal.

Anderson Imbert ejemplifica este procedimiento mediante «August Heat», relato en el que un escritor y un periodista reflexionan sobre el origen y la circulación de las historias. El descubrimiento final problematiza la originalidad de la creación literaria y conduce hacia una concepción intertextual de la literatura. En palabras reproducidas por Anderson Imbert, la idea se sintetiza en la afirmación: «Todos plagiamos. Uno cree inventar un cuento, pero siempre hay alguien que lo inventó antes» (1992, p. 140).

El ejemplo sirve para cuestionar la autonomía absoluta del texto literario: cada narración puede recuperar, combinar, transformar y reactualizar formas y motivos precedentes. En ese sentido, el metacuento expone de manera autoconsciente los mecanismos intertextuales que normalmente permanecen implícitos en la producción narrativa.

3.1.4. Cuento realista y no realista

La cuestión central de la división entre cuentos realistas y no realistas se fundamenta en los criterios utilizados para determinar qué se considera real y qué no. La crítica literaria ha recurrido frecuentemente a una concepción lógico-empírica de la realidad referencial para clasificar una obra de acuerdo con el grado en que sus elementos narrativos cumplen una función mimética respecto de esa dimensión extraliteraria.

Sin embargo, toda clasificación depende también de la posición desde la cual el crítico analiza y sintetiza el objeto de estudio. De manera semejante, la realidad representada en una obra depende de la «visión» que la instancia narrativa construye sobre ella. Por este motivo, Anderson Imbert cuestiona que las categorías de lo real y lo irreal puedan aplicarse como oposiciones absolutas al cuento.

Desde esta concepción de la realidad ficcional, Anderson Imbert (1992) propone una clasificación cuatripartita y gradual: hechos ordinarios y probables (++), extraordinarios e improbables (+), extraños pero posibles (+−) y sobrenaturales o imposibles (−).

A) **Cuentos ordinarios y probables (++).** Estos relatos se construyen desde una perspectiva ordinaria y sus acontecimientos resultan compatibles con las posibilidades del mundo empírico. La categoría no se identifica exclusivamente con el realismo como poética, pues también pueden existir cuentos románticos, parnasianos o impresionistas cuyos acontecimientos continúen siendo probables, ordinarios y verosímiles.
B) **Cuentos extraordinarios e improbables (+).** Su alejamiento de la realidad cotidiana no supone necesariamente una ruptura de sus leyes. La narración presenta acontecimientos excepcionales o improbables, pero susceptibles de recibir una explicación compatible con lo factible. Anderson Imbert (1992) menciona, entre otros ejemplos, «Esteco: ciudad sumergida» y «Luna de la ceniza», donde determinadas experiencias extraordinarias terminan relacionándose con fenómenos naturales o con la interpretación particular que los personajes realizan de ellos (p. 149).

C) **Cuentos extraños y posibles (+−).** Los elementos narrativos permanecen vinculados con una realidad reconocible, pero su representación genera un efecto de extrañeza o ambigüedad que resiste una interpretación exclusivamente realista. El denominado realismo mágico puede relacionarse con este principio cuando la representación transforma lo cotidiano mediante procedimientos que lo aproximan a lo maravilloso sin necesariamente abolir las leyes de la realidad. Un ejemplo pertinente sería «La secta del Fénix», de Jorge Luis Borges, donde una práctica aparentemente misteriosa es representada mediante procedimientos de ocultamiento y ambigüedad.

D) **Cuentos fantásticos e imposibles (−).** En esta categoría aparecen elementos incompatibles con las leyes que organizan el mundo empírico. Anderson Imbert distingue, a su vez, diferentes grados. En los cuentos sobrenaturales parciales o limitados, un elemento perteneciente a otra realidad irrumpe en un mundo que, en sus demás aspectos, conserva sus leyes ordinarias. En los cuentos sobrenaturales totales, en cambio, la propia realidad ficcional se estructura mediante principios diferentes de los que regulan la experiencia empírica.

Esta clasificación resulta especialmente útil para la presente investigación porque evita una oposición rígida entre realismo y fantasía y permite estudiar los desplazamientos graduales que pueden producirse entre diferentes modalidades de representación.

3.1.5. Clasificación de los cuentos objeto de estudio

El libro de cuentos *El inventario de las naves*, de Alexis Iparraguirre, cuyos siete relatos configuran una diégesis próxima a lo fantástico o sobrenatural en términos de Anderson Imbert (1992), puede organizarse atendiendo a diferentes grados de extrañeza

y sobrenaturalidad. Algunos relatos pueden aproximarse a la categoría de lo extraño mediante los estados mentales de sus personajes; otros, como el cuento homónimo, configuran una realidad metaficcional cuya organización desborda las leyes del mundo empírico.

Respecto de la intertextualidad interna del libro, esta se manifiesta mediante espacios, acontecimientos y personajes que aparecen o son evocados en diferentes relatos: la ciudad costera, la llegada del huracán, Borges y otras figuras que transitan entre distintas historias.

En cuanto a su organización temporal, los cuentos pueden distribuirse en una estructura tripartita: a) aquellos que anticipan el huracán —«Hombre en el espejo» y «La Hermandad y La Luna»—; b) aquellos donde este acontece —«Sábado», «El inventario de las naves» y «Proximidad del Huracán»—; y c) aquellos situados después del acontecimiento —«Orestes» y «El francotirador»—.

Los vínculos intertextuales entre estos relatos contribuyen a configurar una unidad mayor. La presencia del huracán y de la ciudad costera funciona como elemento articulador, aunque el espacio carezca de referencias topográficas precisas y cada cuento conserve su autonomía narrativa.

Las diferencias entre los relatos pueden comprenderse mediante la gradación propuesta por Anderson Imbert. Algunos pueden inscribirse entre lo extraño y lo fantástico parcial porque determinados acontecimientos admiten explicaciones vinculadas con la percepción alterada de los personajes; otros, como el cuento homónimo, presentan una dimensión metaficcional y fantástica total, ya que sus narradores y

personajes transitan entre lo intraliterario y lo extraliterario mediante la ficcionalización de figuras reales como Borges y María Kodama.

La coexistencia de estas dos tendencias —la autonomía de cada cuento y las relaciones que los integran en una «unidad mayor»— permite clasificar *El inventario de las naves* como una colección o cuentario perteneciente, dentro de la propuesta de Anderson Imbert (1992), a la modalidad de los cuentos combinados.

El cuento largo «Ciudad de payasos», de Daniel Alarcón, fue seleccionado porque desarrolla de manera especialmente significativa la relación entre el personaje y la ciudad de Lima. El espacio urbano se convierte progresivamente en un componente determinante de la identidad del protagonista y permite analizar varias de las categorías desarrolladas en los capítulos anteriores.

No se han incluido los demás relatos de *Guerra a la luz de las velas* porque «Ciudad de payasos» presenta una autonomía suficiente respecto del conjunto, sustentada fundamentalmente en dos aspectos: a) posee una diégesis independiente de los otros cuentos y b) ha tenido una circulación autónoma mediante su adaptación a otros medios.

Dentro de la tipología cuatripartita de Anderson Imbert (1992), «Ciudad de payasos» se aproxima inicialmente al cuento ordinario y probable. Sus personajes, espacios y acciones conservan una marcada contextualización y resultan verosímiles dentro del mundo representado. La introspección del protagonista adquiere, sin embargo, tanta importancia como los acontecimientos externos.

Gran parte de las acciones no responde directamente a la voluntad consciente del protagonista de alcanzar un objetivo, sino que se encuentra vinculada con su desorientación emocional ante la muerte del padre y el distanciamiento de la figura

materna. El cuento presenta así un movimiento desde una realidad exterior reconocible hacia una interiorización progresivamente extrañada de la experiencia urbana.

La presencia de situaciones absurdas o grotescas —el payaso atacado con globos de agua, los niños lustrabotas o el payaso en zancos del jirón de la Unión— no produce necesariamente una ruptura de la verosimilitud, porque para el protagonista la experiencia cotidiana y simbólica de Lima se configura precisamente como un espacio de humillación y absurdo. La ciudad adquiere, de ese modo, una función metafórica y transfigurativa: sus mecanismos de convivencia convierten simbólicamente a los hombres y mujeres en «payasos».

El relato posee una extensión aproximada de cuarenta páginas en la edición peruana de 2006. Esta amplitud, sumada a una estructura fragmentaria que incorpora analepsis y elipsis temporales, lo aproxima en determinados aspectos a la novela breve. Sin embargo, las acciones del presente convergen en un mismo núcleo narrativo: la relación progresivamente transfigurativa entre Lima y la personalidad del protagonista.

El personaje-narrador regula la presencia y relevancia de los demás personajes. Incluso las secuencias retrospectivas de mayor extensión permanecen subordinadas a este eje central. La historia del padre, por ejemplo, adquiere importancia fundamentalmente por sus efectos sobre la identidad y la conciencia del protagonista.

En consecuencia, las grandes secuencias retrospectivas no llegan a constituir subtramas verdaderamente autónomas: todas contribuyen a la representación de una conciencia determinada por la ciudad y, simultáneamente, de una ciudad reconstruida mediante la conciencia del personaje.

La oposición entre cuento realista y no realista resulta, por ello, insuficiente para describir completamente ambos textos. Como sostiene Anderson Imbert (1992), las clasificaciones lógico-racionales encuentran sus límites cuando intentan aplicarse de manera absoluta a una construcción poética. El cuento construye su propia realidad mediante una conciencia narrativa que organiza lugares, épocas, personajes y acontecimientos.

> Creo que la dicotomía sujeto-objeto, pensamiento-realidad, posibilidad-imposibilidad, lo natural conocido-lo sobrenatural desconocido y así por el estilo no vale para clasificar cuentos. Los cuentos, por ser poéticos, escapan a toda clasificación lógica. El conocimiento que entra en la creación de un cuento es intuitivo, concreto, singular, no conceptual, abstracto, general. Lugares, épocas, situaciones, personas, hechos y cosas cobran existencia en la conciencia del narrador, pero éste, arrebatado por su entusiasmo artístico, no pierde su precioso tiempo con escrúpulos epistemológicos sobre si esto es verdadero o erróneo. (p. 154).

En definitiva, se ha seleccionado *El inventario de las naves* (2018) como un conjunto de cuentos combinados debido a la clara intertextualidad que los enlaza sin anular la autonomía de cada relato y a la gradación entre lo extraño y lo sobrenatural presente en sus personajes y espacios. Asimismo, se ha seleccionado «Ciudad de payasos» (2006) porque, pese a su base realista y probable, está narrado desde una perspectiva que progresivamente trasciende lo ordinario: sus personajes y espacios adquieren dimensiones extrañas, alegóricas y transfigurativas.

Tanto el cuentario como el cuento largo configuran un mapa del espacio urbano mediante el recorrido de sus personajes; simultáneamente, esos personajes quedan

determinados por sus relaciones con los espacios que habitan, sean estos de naturaleza realista, extraña, fantástica o metaficcional.

3.2. Estudios sobre el libro *El inventario de las naves* y la obra de Alexis Iparraguirre

3.2.1. La función de la intertextualidad y lo metaficcional

Luis Hernán Castañeda, en su artículo «Vendrá un viento y se lo llevará todo: apocalipsis y escritura en *El inventario de las naves* de Alexis Iparraguirre» (2006), analiza la construcción del apocalipsis en el libro y señala su ambivalencia entre una propuesta agnóstica, que incorpora elementos de la tradición griega, y las referencias al Apocalipsis de Juan pertenecientes a la tradición cristiana, presentes en «Sábado» y en el cuento homónimo. En cuanto a su estructura, el crítico reconoce una organización tripartita semejante a la mencionada en los apartados anteriores: el anuncio o precataclismo (antes del huracán), la realización del cataclismo y el poscataclismo.

En el cuento homónimo del libro, Borges aparece plenamente identificado como figura metaliteraria y adquiere el poder de «crear» o «destruir» la realidad intratextual. Castañeda (2006) interpreta este procedimiento como una reflexión sobre la ambivalencia de la escritura, capaz tanto de crear mundos como de destruirlos (p. 172). De este modo, la metaficción no funciona únicamente como un procedimiento formal, sino como uno de los principios estructuradores del universo narrativo de *El inventario de las naves*.

3.2.2. La influencia transmedia

La relación de *El inventario*[27] con la cultura popular audiovisual es señalada por Rojas Pachas (2015), quien reconoce en el libro un diálogo con referentes procedentes del cine, la televisión, la ciencia ficción y la animación japonesa. Desde esta perspectiva, la ciencia ficción literaria contemporánea no puede entenderse como un sistema aislado de los lenguajes audiovisuales, pues estos forman parte de los referentes culturales que intervienen en su producción y recepción.

En los cuentos de *El inventario* pueden rastrearse influencias procedentes del cine y de las series de televisión. La ambientación tenebrosa, la lluvia constante y la representación de una violencia extrema remiten a determinados imaginarios audiovisuales contemporáneos. Rojas Pachas (2015) vincula, además, la concepción apocalíptica del libro con la animación japonesa de las décadas de 1970 y 1980 y con obras como *Neon Genesis Evangelion* (1995) y *Demon Lord Dante* (1971), donde aparecen representaciones de la divinidad, la destrucción y el fin del mundo alejadas de una concepción providencial tradicional.

Es innegable que *El inventario* oscila entre la ciencia ficción y lo fantástico. Palacios (2022) analiza la función de elementos intertextuales como la droga *menos*, que aparece en varios cuentos con diferentes funciones y contribuye a la deshumanización de los personajes, quienes llegan a convertirse en «máquinas» destinadas a producir o experimentar simulaciones de la realidad. Esta dimensión permite reconocer en el

[27] En adelante, se utilizará *El inventario* como forma abreviada del título del libro *El inventario de las naves*. Cuando se haga referencia específicamente al relato que lleva el mismo título, se empleará la expresión «cuento homónimo».

conjunto un planteamiento distópico vinculado con la ciencia ficción y, particularmente, con el *cyberpunk* (Palacios, 2022, p. 339).

Sin embargo, el análisis de Palacios (2022) se centra principalmente en la reformulación del Apocalipsis o «fin del mundo». Las menciones a Juan de Patmos, las figuras angélicas, las trompetas y el número siete conviven con elementos procedentes de la cultura popular contemporánea: asesinos seriales, drogas, seres humanos convertidos en máquinas y simulaciones de la realidad. A ello se suma la intertextualidad explícitamente literaria, especialmente mediante la aparición de Borges como personaje, narrador y divinidad del mundo ficcional, así como mediante la incorporación de fragmentos de la literatura clásica en el cuento homónimo (Iparraguirre, 2018, p. 88).

La combinación de estos elementos convierte el Apocalipsis en un hipotexto susceptible de una reelaboración múltiple dentro de la estética postmoderna. La profecía bíblica, la cultura popular, la literatura clásica y el universo borgeano dejan de funcionar como referentes independientes y se integran en una estructura intertextual común.

En esta perspectiva, la figura de Borges aparece en diferentes formas vinculadas con su función de enunciador y creador del Apocalipsis: el hombre que surge de una dimensión metafísica en «Hombre en el espejo», el anciano del cuento homónimo, el «hombre en la niebla» de «Sábado» y el hombre vestido de harapos de «El francotirador». A ello se añaden motivos recurrentes de la literatura borgeana: los espejos, el laberinto, la imposibilidad de distinguir entre sueño, alucinación y realidad, y la ruptura de una temporalidad estrictamente lineal. Palacios (2022) sostiene, en este sentido, que Borges-personaje configura las visiones apocalípticas que proliferan a lo largo del libro y proyecta sobre su universo ficcional laberintos, paradojas y sueños (p. 346).

Al final de su estudio, Palacios (2022) vincula esta propuesta apocalíptica con el contexto histórico y generacional de Iparraguirre. La experiencia del conflicto armado interno y del autoritarismo de la década de 1990 permite interpretar la destrucción representada en el libro como parte de un imaginario marcado por la violencia, la crisis y la imposibilidad de una restauración definitiva. En este contexto, la literatura no aparece necesariamente como instrumento capaz de transformar la realidad referencial, sino como un sistema que produce nuevas ficciones a partir de las precedentes.

3.3. Estudios sobre el cuento «Ciudad de payasos» de Daniel Alarcón

La obra narrativa de Daniel Alarcón ha adquirido una posición relevante dentro de la literatura peruana y estadounidense contemporánea. Entre sus publicaciones se encuentran *Guerra a la luz de las velas*, *Radio Ciudad Perdida*, *El rey está siempre por encima del pueblo*, *Los provincianos* y *De noche andamos en círculos*. En estos proyectos, el autor desarrolla diferentes procedimientos narrativos y formas de representación vinculados con la migración, la violencia, la memoria y la experiencia urbana.

3.3.1. De la potencia al acto: un recorrido transmedia

Aunque la presente investigación utiliza como bibliografía primaria la edición de Alfaguara de *Guerra a la luz de las velas* (2006), en la que «Ciudad de payasos» aparece como un texto sin ilustraciones, ello no impide reconocer su incorporación posterior a un proceso de adaptación entre diferentes medios.

El cuento original en inglés, «City of Clowns», fue publicado por primera vez en *The New Yorker* en 2003 y posteriormente incorporado a *War by Candlelight*. Morales Muñoz (2016) señala que el texto fue traducido dos veces al español con el título «Ciudad

de payasos»: una primera versión, realizada por Julio Paredes Castro con la colaboración de Renato Alarcón, y una segunda traducción a cargo de Jorge Cornejo para Alfaguara. Posteriormente, la historia fue adaptada al cortometraje *Payasos*, realizado por Marianela Vega Oroza en 2009, y a la novela gráfica *Ciudad de payasos*, ilustrada por Sheila Alvarado.

Morales Muñoz (2016) estudia precisamente estas transformaciones en «Ciudad de payasos: las mutaciones de un texto». Su análisis destaca que el tránsito de una misma historia entre el cuento en inglés, sus traducciones, la novela gráfica y el cortometraje produce modificaciones derivadas de las posibilidades expresivas de cada medio. Desde esta perspectiva, la historia no permanece invariable durante el proceso de adaptación, sino que se transforma mediante los recursos específicos de cada lenguaje.

Este recorrido permite reconocer en «Ciudad de payasos» una potencialidad transmedial especialmente pertinente para la presente investigación. El tránsito entre diferentes soportes modifica las formas de representación del personaje, del espacio urbano y de sus relaciones, de modo que la historia puede ser reinterpretada desde las posibilidades particulares de la escritura, la imagen gráfica y el lenguaje audiovisual.

3.3.2. El sujeto performativo

Oswaldo Estrada (2023) analiza la correspondencia y complementariedad entre imagen y texto en «Ciudad de payasos: trazos de violencia y otredad en la novela gráfica de Daniel Alarcón y Sheila Alvarado». Su estudio examina las representaciones de la violencia y de la otredad mediante la experiencia de los migrantes provincianos y las condiciones sociales que determinan su inserción en Lima (pp. 229–231).

La ciudad es representada mediante el caos, la humillación, el racismo, el clasismo, la corrupción y distintas formas de violencia normalizada. Dentro de este espacio, Óscar constituye una representación paradigmática de la otredad en diferentes niveles: racial, social y moral. Su condición de migrante provinciano y la expectativa de una vida mejor en la capital son confrontadas por diferentes experiencias de discriminación, exclusión y violencia (Estrada, 2023, pp. 236–238).

En sus conclusiones, Estrada (2023) interpreta la transformación de Óscar en payaso callejero como un encuentro con una identidad capaz de representar la violencia y la otredad que determinan su experiencia urbana. Sin embargo, el disfraz posee una condición ambivalente: permite la creación de una identidad alternativa y, simultáneamente, amenaza con borrar la individualidad del personaje mediante su conversión en una figura socialmente invisible (p. 244).

Esta interpretación se relaciona con el estudio de Stacey Balkan (2012), quien analiza la experiencia del migrante que se desplaza desde los márgenes rurales hacia el centro metropolitano. En su lectura de «Ciudad de payasos», la invisibilidad adquiere una función paradójica: el sujeto desplazado se hace visible como representación estereotipada y, al mismo tiempo, permanece invisible como individuo dentro de la estructura social urbana.

A partir de esta problemática identitaria, García Roncalla (2018) estudia el enmascaramiento de Óscar mediante la categoría de performatividad de Judith Butler. Su análisis concibe la identidad del protagonista como un tránsito entre diferentes posiciones identitarias desde la adolescencia hasta la adultez. Estas transformaciones se encuentran determinadas por procesos de identificación y desidentificación vinculados con la figura paterna, la discriminación social, la experiencia migratoria y el trauma familiar.

García Roncalla (2018) vincula, además, este proceso con la construcción de la identidad autoral en la novela gráfica. A partir de la reflexión de Foucault sobre la función autor, sostiene que la identidad del autor no constituye una esencia previa y estable, sino una construcción producida por las operaciones realizadas sobre los textos (Foucault, 2013, como se citó en García Roncalla, 2018, p. 17).

Este proceso de autoidentificación resulta particularmente visible en Óscar y en su relación con los demás personajes y con la propia ciudad. El protagonista asume diferentes máscaras o posiciones identitarias que no consiguen estabilizarse de manera definitiva ni en sus espacios internos —la memoria y la conciencia— ni en los externos —la familia y la sociedad—.

García Roncalla (2018) distingue dos grandes momentos en este proceso: la adolescencia, reconstruida mediante continuas analepsis, y la adultez presente, que conduce a Óscar hacia su transformación en payaso callejero. Durante la adolescencia, la figura paterna funciona como fuente de identificación y como modelo de una marginalidad capaz de responder a la discriminación. La muerte del padre, en cambio, provoca en el presente una crisis de esa identificación y reactualiza el conflicto familiar, la memoria y la culpa.

La transformación final en payaso puede interpretarse, por ello, como una transfiguración física, social y moral. El personaje se convierte simultáneamente en una figura real de la ciudad y en un símbolo de esta. Su identidad individual se relaciona progresivamente con una Lima que produce de manera serial sujetos enmascarados, marginales e intercambiables. Esta representación puede vincularse con una estética postmoderna caracterizada por la serialidad y la parodia vacía (Jameson, 1991).

Desde la perspectiva desarrollada por la presente investigación, este proceso adquiere especial importancia porque la transformación del personaje no puede separarse de la transformación de su percepción del espacio urbano. Óscar se reconoce mediante las máscaras que la ciudad le proporciona y, simultáneamente, reconstruye Lima a partir de su propia experiencia. De este modo, la identidad del personaje y la identidad espacial comienzan a establecer una relación transfigurativa que será analizada posteriormente mediante las categorías y dispositivos transtextuales propuestos por la tesis.

3.4. Aplicación de las categorías performativas y los dispositivos transtextuales en *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos»

Las categorías performativas y los dispositivos transtextuales, provenientes de las teorías de la postmodernidad de los siglos XX y XXI —entre ellas, el posestructuralismo y la transmedialidad— y empleados para el estudio del espacio y del sujeto urbanos, se aplicarán a la ciudad y al personaje literarios de los textos que conforman la bibliografía primaria.

3.4.1. La ciudad transterritorial

La ciudad transterritorial es la categoría que propone la presente tesis para explicar la configuración del espacio literario en el libro de cuentos *El inventario de las naves*, de Alexis Iparraguirre, y en el cuento largo «Ciudad de payasos», de Daniel Alarcón. La aplicación de dicha categoría se sustenta estructuralmente en los tres procesos performativos definidos y caracterizados en el capítulo anterior, unificados mediante el concepto de dispositivo transtextual. El propósito es demostrar la compatibilidad de la representación de la ciudad transterritorial en las obras seleccionadas con sus mecanismos

de configuración interna —performatividad— y sus interacciones externas —dispositivo—.

Mediante citas textuales y su correspondiente fundamentación, se aplicarán las categorías y subcategorías performativas desarrolladas en el capítulo II. El procedimiento toma como referente parcial el modelo de análisis textual de Roland Barthes en *S/Z* (2004). Una parte del estudio se organizará mediante tablas que relacionarán las citas textuales con la interpretación propuesta; en otros segmentos, el análisis se desarrollará en prosa con el objeto de explicar los tópicos y las estructuras globales de los textos.

Categoría performativa:

A) El movimiento formador

a.1 Omnidimensionalidad: la absorción del tiempo por el espacio

En la narrativa de ficción, la omnidimensionalidad, categoría que proviene del estudio del espacio postmoderno, se manifiesta en diversos planos de la obra literaria, tanto en su forma y estructura como en su contenido.

FUNDAMENTACIÓN	EL INVENTARIO DE LAS NAVES
A) En los relatos, el tiempo queda supeditado al espacio narrativo. Aunque este último se presenta confuso, claustrofóbico y oscuro, resulta más concreto y cognoscible que la naturaleza vacua e imprecisa del tiempo, representado frecuentemente mediante experiencias oníricas o alucinatorias. **B)** El tiempo cronológico de cada cuento se encuentra, además, parcialmente indeterminado: no predominan marcas temporales explícitas ni dataciones precisas que permitan reconstruir una cronología convencional. En consecuencia, el avance temporal se percibe principalmente mediante las señales de la naturaleza y, especialmente, a través de la progresiva proximidad del peligro. **C)** La omnidimensionalidad también se manifiesta mediante la síntesis de diferentes contenidos y formas espaciales. Esta textualidad superpone el espacio al tiempo mediante procedimientos narrativos de carácter multisensorial —imagen, sonido, movimiento y palabra— que pueden guardar correspondencia con determinados recursos del lenguaje cinematográfico. La representación del mundo se relaciona así con un proceso de **transmutación** y con una intertextualidad explícita que conecta la ciudad contemporánea con referentes clásicos, bíblicos y borgeanos. Los nombres de los lugares y los mensajes en griego permiten superponer diferentes dimensiones culturales y temporales sobre un mismo espacio narrativo.	Citas textuales del libro *El inventario de las naves* (2018) sobre la absorción del tiempo por el espacio **A)** Esta subordinación queda sintetizada desde uno de los primeros relatos: «El tiempo es un pozo asqueroso del que no se sale» (Iparraguirre, 2018, p. 14). **B)** Esta relación entre temporalidad y espacialidad se hace visible, por ejemplo, mediante la continuidad del clima y el desplazamiento por la ciudad: «Ventanas afuera, se deslizaba un cielo oscuro, de columnas nubosas, movedizas…» (Iparraguirre, 2018, p. 69). Más adelante, el recorrido urbano es descrito como un tránsito por «el dédalo de calles», acompañado por «la incomodidad semejante a la continuidad del mal tiempo» (Iparraguirre, 2018, p. 74). **C.1)** El escenario inicial del cuento homónimo es la casa de Dovidjenko. En ella, diferentes estímulos espaciales son percibidos de manera simultánea: el personaje observa y escucha el televisor, contempla las nubes a través de la ventana, percibe las acciones de su hermano y escucha, mediante el teléfono, la voz de Bellina mezclada con otras voces y con los sonidos de las

patrullas, que puede simular una voz en off[28]. El resultado produce una percepción multisensorial del espacio narrativo (Iparraguirre, 2018, p. 69).

C.2) El espacio del manicomio es configurado mediante elementos de luminosidad, sonido y movimiento que recuerdan la composición audiovisual de una escena de acción. La operación dirigida por Dovidjenko articula simultáneamente desplazamientos, figuras y una multiplicidad de sonidos transmitidos por los auriculares (Iparraguirre, 2018, pp. 86–87).

C.3) El monólogo final de Dejo revela la naturaleza metaficcional de la espacialidad urbana: los lugares donde ocurrieron los crímenes son resignificados mediante una alegoría apocalíptica construida a partir de referentes clásicos:

> Quinta Leone es león, en el Bar Chic los despedazó como becerros, es decir, toros. En el manicomio nos gritó «Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo…». Cualquier erudito clásico sabe que Zelea era famosa en la Antigüedad por sus águilas. (Iparraguirre, 2018, p. 94)

[28] La **voz en off** es un recurso audiovisual mediante el cual se escucha una voz cuya fuente no aparece visible en el encuadre. Su empleo puede proceder de un narrador externo o de un personaje situado fuera de campo, según las características de la secuencia. Aumont et al. (2008)

«Ciudad de payasos»

En el cuento de Alarcón, la ciudad de Lima funciona como espacio fundamental de la diégesis y adquiere progresivamente rasgos de personificación. Óscar, el protagonista, recorre diferentes lugares de la urbe tanto en el presente —durante su actividad como reportero— como en el pasado, mediante recuerdos de su infancia y juventud. Ambas líneas estructuran la narración.

El recurso de la memoria transgrede la linealidad narrativa y dota de complejidad a la estructura temporal; sin embargo, dicha temporalidad no es independiente del espacio urbano contemporáneo. Desde el comienzo del cuento, la suspensión de una cronología estrictamente lineal permite incorporar procedimientos relacionados con otros lenguajes de la comunicación.

Uno de ellos es el discurso periodístico, mediante el cual las imágenes de la ciudad son presentadas con la inmediatez y espectacularidad propias del reportaje:

> «Los reportajes noticiosos presentaban imágenes impactantes. Era una ciudad al borde del abismo. En bandas de quince o veinte, rodeaban en enjambre un automóvil y lo despojaban rápida y despiadadamente» (Alarcón, 2006, p. 61).

La historia del origen de la familia en Cerro de Pasco y de su posterior vida en San Juan de Lurigancho adopta, por momentos, procedimientos próximos a la crónica. Los recuerdos de Óscar, en cambio, pueden organizarse mediante escenas breves o secuencias extensas.

Un ejemplo significativo aparece en el recuerdo del trabajo realizado junto con su padre en la casa de Andrés, compañero del Colegio Peruano Británico. La narración

alterna las acciones simultáneas de ambos jóvenes en espacios diferentes mediante un procedimiento semejante al montaje paralelo cinematográfico[29]:

> «Para cuando él se levantaba los sábados, yo llevaba ya tres o cuatro horas trabajando… Yo colocaba azulejos en el vestíbulo. Él comía cereal. Yo lijaba y tomaba medidas para las estanterías que debíamos construir» (Alarcón, 2006, p. 69).

Por todo ello, resulta sostenible afirmar que los recuerdos —*flashbacks*—, las acciones del presente y la incorporación de procedimientos propios de diferentes lenguajes —principalmente el periodístico y el cinematográfico— fundamentan la propiedad omnidimensional de Lima como espacio urbano narrativo. La ciudad adquiere así la capacidad simbólica de sintetizar, transformar y representar diferentes dimensiones espaciales y temporales dentro de una misma textualidad.

a.2 Omniconexional: El laberinto rizomático

La omniconexionalidad se fundamenta en la posibilidad de conectar los espacios y sus elementos mediante una figuratividad rizomático-laberíntica de la ciudad literaria. En la ficción postmoderna, esta propiedad cumple tres operaciones principales: llenar, mostrar y unificar los elementos y las acciones que integran el espacio urbano.

[29] El montaje paralelo es un procedimiento cinematográfico mediante el cual se alternan acciones desarrolladas en espacios diferentes, estableciendo entre ellas una relación narrativa, temporal o conceptual. Aumont et al. (2008)

FUNDAMENTACIÓN	EL INVENTARIO DE LAS NAVES
Desde sus primeros relatos, *El inventario de las naves* recurre al extrañamiento de los espacios de la ciudad costera mediante la configuración de su atmósfera. La progresiva representación laberíntica de la espacialidad incrementa las direcciones posibles, la desorientación y la pérdida de referentes. Las vías, calles y caminos de la ciudad no se ordenan a partir de una direccionalidad estable, sino que parecen multiplicarse y prolongarse de manera difícilmente descifrable.	**Mostrar:** la ciudad se representa como una red de espacios interconectados cuya configuración laberíntica se intensifica progresivamente. Esta figuración se manifiesta en expresiones como «telaraña de luces sesgadas» y «callejuelas cada vez más estrechas» (Iparraguirre, 2018, p. 13); «En el laberinto de opciones, presiente la necesidad de dejar la casa» (Iparraguirre, 2018, p. 31); «el dédalo de calles» (Iparraguirre, 2018, p. 74); y, posteriormente, en «los sinuosos caminos [...] inacabables», cuya apariencia comparte «la naturaleza de la niebla» (Iparraguirre, 2018, p. 142).
A) Espacio artificial. En «Sábado», determinados movimientos y percepciones recuerdan el efecto de ralentización cinematográfica utilizado para focalizar simultáneamente a los personajes y las sensaciones —reales o irreales— presentes en la celebración. **B) Espacio multisensorial.** En el viaje y la llegada al observatorio denominado Olimpo se superponen diferentes sonidos de la naturaleza mediante una intensificación acústica progresiva, mientras que la sucesión acelerada de imágenes incrementa la tensión ante la inminencia del huracán. **C) Espacio multidimensional.** En «Orestes», Diego emprende un recorrido constituido por acciones presentes, recuerdos, alucinaciones y sueños. Estas manifestaciones quedan integradas en una espacialidad rizomática donde se superponen lugares de distintas condiciones temporales y	**Llenar y unificar:** la operación omniconexional permite reunir elementos, acciones, percepciones y espacios de distinta naturaleza dentro de una misma configuración laberíntica. En «Sábado», esta superposición transforma incluso la percepción física de los personajes y del espacio: «¿Qué mierda pasa?», pregunta Fernando, con la cara y la voz deformadas por el tránsito de las ondas sobre el agua. A Luciana le confunde la espesura submarina que adquiere la sala… Los pájaros ondulan lo mismo en el aire o en el agua. (Iparraguirre, 2018, p. 25) En el relato vinculado con el observatorio, el incremento del viento articula calles, árboles, objetos y sonidos hasta convertirlos en componentes simultáneos de una misma espacialidad en transformación (Iparraguirre, 2018, p. 96). En «Orestes», los espacios posteriores al huracán se representan mediante la superposición de supermercados saqueados, calles vacías, automóviles destruidos, edificios cubiertos por escombros y un cielo nocturno

FUNDAMENTACIÓN	EL INVENTARIO DE LAS NAVES
físicas. La conciencia del personaje asume progresivamente la disolución de los límites espacio-temporales, hasta producir una representación cercana a un *collage* de dimensiones[30].	que unifica visualmente la devastación (Iparraguirre, 2018, pp. 120–127). Más adelante, el espacio interior del *living* se vincula con una plaza exterior decadente (p. 134) y el personaje termina percibiendo una «mezcolanza de sitios de delirios y de tiempos» que el huracán ha «desacomodado [...] desde sus goznes» (p. 135).
FUNDAMENTACIÓN	**CIUDAD DE PAYASOS**
Los múltiples espacios urbanos que recorre Óscar en el presente comparten una característica: la superabundancia de elementos y acciones. La yuxtaposición de sonidos, imágenes, personas, objetos y actividades ocupa el espacio urbano y puede aparecer tanto como manifestación del sinsentido cuanto como tentativa de producción de sentido mediante lo absurdo y lo grotesco[31].	**Llenar y mostrar:** el espacio es representado mediante una acumulación simultánea de percepciones y acciones. El narrador señala que experimenta Lima mediante «el ruido insistente de las calles» y «el parloteo de un *disc jockey* en la radio», junto con imágenes carnavalescas como la de una mujer que vende pelucas o la de un payaso fatigado junto a la acera (Alarcón, 2006, p. 38). En otro recorrido, la percepción reúne un centro comercial peatonal, pollerías, edificios coloniales cubiertos de publicidad, cambistas, vendedores, casetes para aprender inglés, conversaciones y músicos callejeros (Alarcón, 2006, pp. 49–50).

[30] Como referencia audiovisual puede considerarse una secuencia de *Vértigo* (Hitchcock, 1958) en la que la transformación de la iluminación y la escenografía modifica la percepción espacial del protagonista sin que este abandone su posición.

[31] Un procedimiento visual comparable aparece en *Nueve reinas* (Bielinsky, 2000), cuando Marcos muestra a Juan diferentes modalidades de engaño y delincuencia integradas en el espacio cotidiano de la ciudad.

FUNDAMENTACIÓN	EL INVENTARIO DE LAS NAVES
Los mapas que construye Óscar en su función de payaso callejero presentan, de este modo, una ciudad configurada por múltiples sentidos espaciales. Ese conocimiento progresivo de la urbe funciona, además, como parte del proceso mediante el cual el personaje reconstruye su propia identidad.	**Unir:** los recorridos terminan produciendo una especie de inventario de lugares, sujetos y funciones urbanas. Óscar sintetiza esa experiencia mediante una imagen orgánica de Lima: Presentamos nuestra rutina a pasajeros de San Anita, Villa María y El Agustino. Viajamos por Comas, Los Olivos y Carabayllo. Tres días. Lima en la vitrina, en todo su esplendor. Fui comprendiendo el funcionamiento de los sistemas vitales de la ciudad: sus células, sus arterias, sus múltiples corazones latientes. (Alarcón, 2006, p. 71)

B) La perspectiva estructuradora

b.1 Estructura transitiva

Dos o más espacios pueden atravesarse (*atravesamiento*), esto es, uno puede estar en el otro o los otros, y estos, a su vez, pueden estar en el primero. Todos los espacios pueden caber en uno solo, como sucede en el jardín persa o en el Aleph; además, cada uno de estos espacios totalizadores (alephianos) puede extenderse y replicarse de manera incontrolable.

FUNDAMENTACIÓN	EL INVENTARIO DE LAS NAVES
A) En «La Hermandad y la Luna», los personajes transitan entre el espacio cotidiano —el hospital— y el espacio onírico —los sueños apocalípticos—. La ciudad constituye una recreación contemporánea de la profecía milenarista, mediante una intertextualidad externa; al mismo tiempo, el relato incorpora espacios y personajes procedentes de otros cuentos del libro, mediante una intertextualidad interna. Así, «La Hermandad y la Luna» se relaciona con el cuento homónimo, «Proximidad del huracán» y «Orestes», entre otros elementos, por medio de la presencia recurrente de los «locos». B) Esta concepción del espacio resulta compatible con lo señalado por Saldías (2015) respecto de la heterocósmica, por Foucault (1997) acerca de la heterotopía y por Lefebvre (2013) en relación con el objeto transductivo. Desde esta perspectiva, el espacio postmoderno se configura como un espacio global en el que la urbanidad es dominante y la ciudad funciona como su prototipo o microcosmos nominal. Esta puede concebirse, por tanto, como la reunión de **espacios posibles en un espacio imposible**.	A) «Hay una pandilla de hombres harapientos que corre sin dirección… "¡Un incendio de proporciones en el *manicomio*! ¡Los *pacientes* se achicharran… huyendo por las calles!"» (Iparraguirre, 2018, p. 52). B) Aunque las historias que conforman *El inventario de las naves* participan de una misma realidad y de un acontecimiento central, el cuento homónimo cumple una función particularmente unificadora y sintética. En él confluyen las transiciones entre personajes y espacios pertenecientes a diversos planos de la realidad: el intraliterario y el extraliterario —la ciudad fantástica y su relación referencial con Lima[32]—; el intertextual —la ciudad de la profecía milenarista—; y el metaficcional —la ciudad construida mediante una estética borgeana que tiene al propio Borges como creador y destructor—. Estos planos se atraviesan sin quedar subordinados a un sentido trascendente exterior a la propia autorreferencialidad textual.

[32] Los siete relatos que componen *El inventario de las naves* comparten una ciudad costera sin identificación topográfica explícita. Sin embargo, determinados elementos permiten establecer una posible relación referencial con Lima, como la ausencia habitual de lluvias —«¿Han olvidado que aquí no llueve nunca?» (Iparraguirre, 2018, p. 51)—, la presencia de quintas y ciertos nombres de lugares e instituciones que evocan el contexto urbano limeño. Por ello, la presente investigación no identifica ambas ciudades como equivalentes, sino que considera la ciudad ficcional como una espacialidad que incorpora referentes reconocibles de Lima.

«Ciudad de payasos»

La transición entre personajes y espacios se desarrolla mediante un circuito que pretende reunir los lugares reconocibles de la urbanidad limeña o, al menos, producir la impresión de que puede hacerlo. Óscar, personaje narrador, reconstruye su lugar de origen en la sierra peruana, específicamente Cerro de Pasco; su desplazamiento hacia Lima; su residencia en San Juan de Lurigancho; sus recorridos a pie o en transporte público por el centro de Lima —Barrios Altos, el jirón de la Unión, la avenida Abancay y La Victoria—; y sus travesías en autobús, vestido de payaso, por Santa Anita, Villa María, El Agustino, Comas, Los Olivos y Carabayllo. Mediante sus recuerdos, además, la narración incorpora espacios de San Isidro —la casa de los Azcárate y el Colegio Peruano Británico— y Miraflores —las casas asaltadas—.

La estructura narrativa transita, de este modo, entre espacios del presente y del pasado; espacios que revelan el contexto sociopolítico —como las manifestaciones en el centro de Lima—; y espacios vinculados con lo absurdo y lo ridículo —como la imagen de la ciudad-mercado, el episodio de los lustrabotas y el payaso en zancos—. Todos ellos contribuyen a configurar el estado emocional desarraigado y culpable de Óscar y la condición social y ética «payasesca» de la ciudad de Lima. Ambos caracteres resultan determinantes en el proceso mediante el cual el protagonista construye su identidad.

b.2 Estructura descentrada

No existe un único punto de referencia que delimite de manera estable el centro y la periferia. Cada espacio posee autonomía relativa y capacidad para ser reactualizado, recategorizado y revalorado como un nuevo centro: uno más entre los múltiples centros que conforman el espacio urbano postmoderno.

FUNDAMENTACIÓN	EL INVENTARIO DE LAS NAVES
En «Orestes» y «El francotirador», la ciudad se convierte en escenario de transiciones temporales que desterritorializan los espacios urbanos mediante el ritual entendido como resimbolización, procedimiento que, como se sustentó anteriormente, forma parte de la *performance* (Fischer-Lichte, 2011). De este modo, se posibilita una concepción descentrada del espacio abierta a nuevas prácticas y usos —transfuncionalidad— vinculados con el oscurantismo y el naturalismo.	En «Orestes», esta transformación aparece en la representación de una ciudad devastada: …el supermercado hundido de la plaza principal, al que solo se llegaba circundando la hondonada de Melissa… Si el nuevo amanecer lo sorprendía en el silencio de las calles, los locos delirantes… se lanzarían desde sus nichos escondidos en los escombros… lo descuartizarían, en medio de las celebraciones de las pitonisas, que entonarían cánticos en una lengua desconocida. (Iparraguirre, 2018, pp. 122–124) En «El francotirador», la modificación de la perspectiva espacial vuelve a manifestarse mediante la posición del personaje: «Era cuando se daba cuenta de que aún permanecía en la colina más alta del parque a la intemperie. Desde ahí, podía ver casi todas las calles cubiertas de escombros, el puente tendido sobre la autopista y los avances de la niebla que venía desde el mar» (Iparraguirre, 2018, p. 147).

«Ciudad de payasos»

El relato no se articula en torno a una única acción central del conflicto, propia de la estructura convencional del cuento. Su estructura narrativa tampoco se organiza mediante una temporalidad estrictamente lineal ni un espacio continuo. Al aproximarse en ciertos aspectos a la *nouvelle* o al guion cinematográfico, los fragmentos procedentes del pasado y del presente adquieren una autonomía relativa. La voz narrativa utiliza, además, estas escenas anecdóticas, pero significativas, para introducir modalidades discursivas próximas a la crónica y al reportaje.

Las escenas del presente y del pasado no se encuentran reguladas por una estructura secuencial *a priori* que las inserte u ordene rigurosamente. Aunque los *flashbacks* mantienen cierta progresión cronológica, su aparición no queda completamente subordinada a los acontecimientos del presente, sino que adquiere independencia e, incluso, un carácter parcialmente autoconclusivo. Así sucede con el episodio en el que Óscar experimenta discriminación en el Colegio Peruano Británico por residir en un distrito pobre y con el posterior robo de la casa de Andrés, secuencia que culmina con la consumación de su *vendetta*.

La insistente conciencia de Óscar de reconocerse como un sujeto desarraigado tanto de los espacios de su infancia y adolescencia —el barrio, la escuela y la casa de los Azcárate— como de los espacios de su presente —el centro y los diferentes distritos de Lima— lo convierte en una suerte de nómada urbano. El personaje configura así un espacio itinerante, un espacio de tránsito hacia una nueva identidad o hacia la confirmación de esta: la identidad del payaso. Esta figura revela una personalidad construida mediante la mentira, la ridiculización y la humillación, que termina reconociéndose como reflejo de la propia ciudad.

> «Al adueñarse de lo absurdo y aceptar la vergüenza, la transformaban. Ríete de mí. Humíllame. Y cuando lo hagas, yo habré triunfado. Lima era, literalmente, y en espíritu, una ciudad de payasos» (Alarcón, 2006, pp. 55–56).

b.3 Estructura visionada

Las modificaciones de perspectiva producen una ilusión de movimiento o de sentido capaz de desestructurar y reestructurar el espacio, es decir, de desterritorializarlo y reterritorializarlo. Desde esta categoría pueden distinguirse tres estados de la espacialidad: lo fuera, lo dentro y lo a través.

FUNDAMENTACIÓN	EL INVENTARIO DE LAS NAVES
A) En «La Hermandad y la Luna», la interpretación que Tiago realiza del sueño de Mario mediante la perspectiva del cangrejo permite reconocer que los espacios representados en la carta constituyen figuraciones simbólicas de los espacios urbanos donde habitan y actúan los personajes. La contemplación se produce inicialmente desde una posición exterior, semejante a la de un investigador que interpreta las cartas del tarot y sus significados abstractos (**lo fuera**); pero también desde la posición del creyente que organiza su vida cotidiana de acuerdo con sus signos (**lo dentro**). La interacción entre ambas perspectivas configura **lo a través**, entendido como una perspectiva que sintetiza lo ficcional-intertextual y lo real-contextual en un modelo prototípico del espacio postmoderno aplicado a la ficción. B) El desenlace parece resolver el enigma mediante una visión metaficcional conclusiva que elimina al protagonista y transforma radicalmente su espacio mediante la fuerza de la naturaleza[33]. Sin embargo, este final constituye, dentro de la propuesta de la tesis, un nuevo **atravesamiento** hacia la realidad urbana postapocalíptica de los dos últimos relatos (**lo a través**)	A) La explicación de Tiago materializa este desplazamiento de la perspectiva: …el animal resulta visible desde cualquier sitio. Sin embargo, si uno se ubica en el lugar que el crustáceo ocupa… Lo lógico es pensar que han estado observando desde el mismo lugar del crustáceo… La vieja analogía de las fichas de ajedrez se aplica: un alfil tiene un significado, no por su forma o material de que está hecho, sino por las relaciones que guarda con las otras piezas. En el ícono de *La Lune* hay una pieza vital, que marca el camino: son *ustedes*. Este es el arcano, *este* barrio. (Iparraguirre, 2018, p. 62, énfasis en el original) B) Esta transformación alcanza su expresión más significativa cuando Dovidjenko descubre la identidad del *serial killer*. Paralelamente, el lector reconoce que los monólogos en cursiva de contenido filosófico y metafísico no corresponden directamente al narrador heterodiegético, sino a uno de los personajes: Jorge Luis Borges, quien adquiere simultáneamente funciones de personaje y narrador. La revelación de esta perspectiva transforma retrospectivamente la naturaleza del protagonista, de los demás personajes y del espacio de la diégesis. La historia se desplaza así desde una configuración próxima al género policial y de terror *slasher*[34] hacia una propuesta ontológica y metaficcional acerca de una realidad literaria autónoma, construida

[33] Este desenlace puede relacionarse intertextualmente con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (2002), donde la escritura de los manuscritos de Melquíades contiene el destino de los personajes y del mundo ficcional, y su lectura coincide con la consumación de dicho destino. La comparación se plantea aquí como una relación interpretativa entre ambos textos.

	mediante el tránsito de elementos intra- y extraliterarios, temas clásicos y componentes de la cultura de masas. No existe un centro regulador estable del sentido, pues el dios creador de la ficción —Borges, convertido en figura de la literatura postmoderna dentro del relato— es también su destructor, al negar cualquier sentido situado fuera de la propia textualidad.

[34] El *slasher* es un subgénero del cine de terror caracterizado, en su configuración convencional, por la presencia de un asesino que persigue y elimina sucesivamente a un grupo de víctimas, hasta llegar al enfrentamiento con quien sobrevive. Su consolidación cinematográfica se produjo principalmente desde finales de la década de 1970 (Clover, 1992).

«Ciudad de payasos»

En la línea temporal del presente también se produce una transformación de la estructura espacial mediante la visión del protagonista. Óscar es un periodista que acaba de perder a su padre, quien lo había abandonado años atrás para vivir con otra familia. Su personalidad, caracterizada por la ausencia de objetivos y por una conducta inicialmente ajena a la búsqueda de una redención propia o ajena, corresponde a la de un joven de clase media inmerso en el caos sociopolítico y en el pesimismo de una generación marcada por sucesivas desilusiones.

Su trabajo lo conduce a recorrer la ciudad en busca del personaje de su reportaje: un payaso callejero. La convivencia con estas figuras le permite reconocer progresivamente aquello que representan. Mediante la identificación y la transición de su propia personalidad hacia la figura del «payaso», Óscar descubre un sentido para sus vicisitudes, su posición dentro de una sociedad limeña clasista y racista, su condición moral y su experiencia existencial. La ciudad deja así de funcionar como un fondo inanimado sobre el cual ocurren las transformaciones de los personajes y adquiere una función constitutiva de sus identidades: el espíritu colectivo de la urbe se reproduce en la personalidad de sus habitantes.

Al tratarse de un narrador protagonista o autodiegético, la estructura visionada de la narración se configura mediante las transiciones entre pasado y presente. Este montaje narrativo demuestra la relativa independencia de las escenas y los episodios temporales y, al mismo tiempo, permite cambios de perspectiva dentro de cada línea argumental.

En la línea del pasado o *flashback*, la perspectiva del niño migrante que se adapta a la precariedad material y moral de la gran urbe y reconoce en la figura paterna el delito como forma de vida corresponde inicialmente a la de un observador y, en cierta medida, a la de una víctima del contexto en el que debe sobrevivir. Posteriormente, sin embargo,

la víctima se convierte en victimario a partir de una conciencia subjetiva orientada hacia la venganza y el revanchismo.

Los espacios y objetos de las casas que roba junto con su padre adquieren, desde su perspectiva, el sentido de una reivindicación frente a la injusticia social y la falta de oportunidades. Sin embargo, estos mismos espacios revelan y naturalizan la violencia ejercida contra personas que comparten condiciones sociales semejantes —sirvientas y vigilantes—. En la conciencia de Óscar, esta contradicción termina convirtiéndose en estigma, degradación y culpabilidad: la figura del joven justiciero popular se transforma en la del abusador. De esta manera, se revela el ciclo de degradación del que creyó escapar al abandonar Cerro de Pasco, pero que vuelve a atraparlo en Lima. La estructura de la historia se revela, desde esta nueva perspectiva, como una sucesión de ciclos de transfiguración entre el espacio y el personaje:

> Sentí la convicción de que él también era uno de nosotros, y eso me asqueó. No sé qué me empujó a hacerlo: una luz perdida iluminándolo o un espasmo de su rostro que me hizo pensar que sonreía. Lo pateé…Escupí algo viscoso y sucio sobre su frente. El color del dinero. (p.77, énfasis del texto

C) La escala funcionalista

c.1. La reactualización

La escala hace funcional —reactualiza— cada aspecto de la experiencia postmoderna de acuerdo con las circunstancias espaciales y temporales mediante las relaciones entre el pensamiento estratégico y el táctico. En estas reactualizaciones se producen nuevas categorías sintéticas para comprender las transformaciones espaciales de la urbanidad contemporánea. Entre ellas se encuentra la glocalización, entendida como una relación dinámica entre las dimensiones local y global, mediante la cual las particularidades locales no desaparecen frente a los procesos globalizadores, sino que interactúan con ellos y adquieren nuevas configuraciones (Robertson, 1995). El concepto resulta pertinente para analizar espacios que, aun arraigados en condiciones culturales y territoriales específicas, incorporan y reelaboran referentes de alcance global.

El inventario de las naves

Los siete cuentos configuran una ciudad costera sin nombre constituida por diversos escenarios propios de la urbanidad contemporánea. Este recurso permite reactualizar el espacio ficcional en función de los diferentes contextos de recepción. Al mismo tiempo, determinadas señales o indicios intratextuales —nombres y características de lugares— y extratextuales —vinculados con la experiencia del autor— permiten establecer una posible relación referencial entre el espacio ficcional y la ciudad de Lima[35].

[35] Alexis Iparraguirre nació en Lima y ha vinculado la creación de *El inventario de las naves* con experiencias y espacios conocidos durante su vida en la ciudad. Asimismo, en una conversación personal con el autor de la presente investigación señaló la relación de algunas experiencias universitarias y locaciones del libro con lugares que conoció en Lima, particularmente en Chorrillos (A. Iparraguirre, comunicación personal, 23 de enero del 2023).

Por otro lado, el acontecimiento fantástico y metaficcional constituido por la llegada del huracán reactualiza referentes de larga tradición en la cultura occidental: el Apocalipsis del Nuevo Testamento, la profecía milenarista y la literatura griega clásica, representada especialmente por *La Ilíada* de Homero. Estos referentes se combinan con personajes que se expresan mediante un lenguaje reconocible dentro de la cultura hispanohablante peruana, espacios cotidianos y precarios y denominaciones urbanas procedentes de diferentes tradiciones culturales —Bar Chic, *boulevard*, Pescadores, casa de los Linares, San Martín, entre otras—. Esta combinación de referentes locales y globales permite interpretar la ciudad de *El inventario de las naves* desde una perspectiva glocal.

«Ciudad de payasos»

Incluso los espacios literarios claramente relacionados con un contexto local pueden producir significados que trascienden sus referentes inmediatos. Desde esta perspectiva, la representación de Lima que construye Daniel Alarcón en «Ciudad de payasos», pese a encontrarse atravesada por numerosas referencias contextuales —calles, distritos, prácticas sociales y acontecimientos reconocibles—, adquiere una dimensión susceptible de ser comprendida más allá de su localización específica. De esta manera, el lector puede reconocer y reinterpretar su topografía, sus personajes y su «espíritu» urbano desde otros contextos.

Lima es representada como una ciudad sometida a intensos procesos de modernización y transformación: proliferación de grandes edificios, superabundancia de objetos y personas, desigualdad socioeconómica y fragmentación territorial. Del mismo modo, el episodio de discriminación que experimenta Óscar debido a su residencia en un distrito asociado con la pobreza y la delincuencia juvenil trasciende su situación

individual para representar mecanismos de segregación espacial y social presentes en distintas sociedades urbanas.

El drama personal del protagonista, expresado mediante procedimientos propios del lenguaje periodístico —la crónica y el reportaje— y audiovisual —especialmente el cinematográfico—, se vincula así con una reflexión socioeconómica y política de mayor alcance. Por consiguiente, la Lima representada en «Ciudad de payasos» puede interpretarse desde el principio de la glocalización: constituye un espacio específicamente peruano y limeño que, simultáneamente, permite reconocer problemáticas propias de otras sociedades urbanas contemporáneas.

c.2 La retroalimentación

La comparación que establece De Certeau (2000) entre el sistema lingüístico y las prácticas espaciales urbanas permite concebir lo que en esta investigación se ha denominado receptividad creadora: la transacción entre el sistema regulatorio —estrategia— y las acciones presentes ejecutadas por el sujeto —tácticas—. De este modo, la interpretación y la producción —retroalimentación— que se manifiestan en prácticas cotidianas como el habla o el caminar pueden extrapolarse al análisis de la experiencia espacial dentro de la narración literaria.

El inventario de las naves

Cinco de los siete cuentos que componen el libro poseen protagonistas adolescentes o jóvenes, por lo que sus prácticas espaciales tienden a resultar transgresoras respecto del sistema urbano regulado por el mundo adulto. Los parques y las casas se convierten en lugares de fiesta donde predomina una percepción alucinada u onírica del espacio («Sábado» y «El francotirador»); las calles, en representaciones visionarias del

Apocalipsis («La Hermandad y la Luna»); los bares y el manicomio, en escenarios de rituales violentos y profanos (cuento homónimo); y los supermercados, en espacios postapocalípticos y portales transtemporales («Orestes»).

«Proximidad del huracán» y el cuento homónimo presentan, en cambio, protagonistas adultos. El primero es también el relato en el que los acontecimientos se desarrollan en un ambiente predominantemente natural —la playa—. En el cuento homónimo, Dovidjenko es un adulto que reconoce las normas y prácticas institucionalizadas de la urbanidad; por ello, busca al responsable de las resimbolizaciones violentas de esos espacios mediante los mecanismos propios de la investigación y la penalización criminal.

En consecuencia, puede afirmarse que gran parte de los espacios urbanos de la ciudad sin nombre de *El inventario de las naves* se configura mediante procesos de retroalimentación producidos por las prácticas de sus personajes: estos reciben e interpretan las funciones previamente atribuidas a los lugares y, simultáneamente, las alteran, transgreden o resimbolizan mediante sus acciones.

«Ciudad de payasos»

Los recorridos de Óscar en el tiempo presente poseen dos objetivos reconocibles: en el ámbito externo, la realización de su reportaje especial —la búsqueda y convivencia con un payaso callejero—; en el ámbito interno, el enfrentamiento con su situación familiar —especialmente su relación con la madre y la memoria del padre—.

Óscar conoce las reglas y los usos de los espacios urbanos, pero su personalidad nostálgica y su labor periodística lo conducen a construir un itinerario de viajero y, en cierto sentido, de errabundo: un mapa abierto de la ciudad en el que los recorridos por

calles comerciales no cumplen para él primordialmente una función de intercambio de bienes. Antes que consumidor o participante activo, se presenta inicialmente como un testigo que contempla e interpreta aquello que encuentra, un cronista urbano próximo a la figura del *flâneur*[36].

La receptividad creadora se manifiesta cuando sus jornadas junto con los payasos callejeros le revelan nuevas direcciones y nuevos referentes espaciales. Durante estos recorridos descubre organizaciones alternativas de la ciudad a través de trayectos que transforman los lugares y objetos destinados originalmente al transporte —buses y calles— en espacios transfuncionales para el juego, el espectáculo y la interacción social. Esta apropiación lúdica resulta compatible con la concepción lefebvriana del espacio vivido y de las posibilidades de reapropiación de objetos y lugares mediante nuevas prácticas. Este proceso resulta compatible con la concepción lefebvriana de la apropiación lúdica y creativa mediante la cual los espacios pueden adquirir nuevas funciones.

Al final del cuento, el recorrido de Óscar vestido de payaso puede interpretarse como una apropiación del espacio urbano desprovista de un objetivo directamente productivo o lucrativo: es una caminata de reconocimiento identitario en la que el personaje se enfrenta simultáneamente con la ciudad, su familia y su propia posición respecto de ambas.

c.3 El espacio estratégico

[36] El *flâneur* es una figura asociada con la experiencia de la modernidad urbana y desarrollada por Walter Benjamin a partir de su lectura de Baudelaire. Su desplazamiento por la ciudad convierte la observación de las calles, las multitudes, las mercancías y las manifestaciones efímeras de la vida cotidiana en una forma de conocimiento de la experiencia urbana (Benjamin, 2005).

De Certeau (2000) concibe la estrategia a partir de la delimitación de un lugar propio desde el cual resulta posible organizar relaciones, administrar una exterioridad y establecer mecanismos de control. Aplicada al espacio urbano, la estrategia supone la capacidad de delimitar, ordenar, vigilar y hacer inteligible un territorio.

Para los fines metodológicos de la presente investigación, este proceso se organiza en tres operaciones. La primera es la fundación, mediante el dominio o establecimiento de un lugar propio desde el cual se regulan acciones y objetos. La segunda es la perspectiva, que permite fragmentar o focalizar el espacio para aumentar la eficacia de la vigilancia y, simultáneamente, totalizarlo mediante la distancia. La tercera es la autonomía mediante el conocimiento, por la cual el lugar propio se convierte en una posición desde la que se producen, posibilitan y restringen determinados saberes (De Certeau, 2000).

El inventario de las naves

En los apartados anteriores se ha demostrado que las prácticas espaciales realizadas por los personajes juveniles presentan un elevado grado de retroalimentación; por ello, las manifestaciones explícitas de un espacio estratégico resultan menos frecuentes.

En «Sábado», la presencia de la policía como mecanismo de vigilancia y control frente al uso transgresor del parque evidencia la existencia de una normativa y de agentes institucionales encargados de regular la urbanidad. En el cuento homónimo, las instituciones de vigilancia, control y normalización —entre ellas, la policía y el centro de salud mental— se ven confrontadas por una serie de crímenes que desafían el «sentido común» y las leyes que organizan la vida urbana. Esta interpretación resulta compatible con la concepción foucaultiana de las instituciones disciplinarias (Foucault, 2003b).

Frente a esta situación, el comisario Dovidjenko realiza recorridos mediante los cuales se hacen visibles el tránsito caótico y el deterioro urbano:

«Su trayectoria por callejuelas desvencijadas y bulevares congestionados…» (Iparraguirre, 2018, p. 70).

La organización estratégica del espacio aparece también en la distribución administrativa y criminal de determinadas zonas:

«Nuestro barrio es sórdido, pero los psicóticos no son de nuestra jurisdicción» (Iparraguirre, 2018, p. 73).

Por otro lado, la profecía milenarista, que transforma los espacios urbanos referenciales mediante su relación intertextual con el Apocalipsis, plantea también la fundación de una nueva concepción del espacio plenamente textualizado. En ella, su creador y destructor —el personaje de Borges— posee una mirada metafóricamente ubicua: puede contemplar y controlar la diégesis y, simultáneamente, admitir la coexistencia de múltiples sentidos o incluso la posibilidad de que ninguno posea un carácter definitivo.

«Ciudad de payasos»

La migración de Óscar y de su familia desde la sierra hacia Lima forma parte de un proceso migratorio fundamental en la historia social peruana del siglo XX. Los espacios fundados y apropiados por las poblaciones migrantes se convierten posteriormente en modelos de socialización y en referentes de progreso para las propias comunidades.

Óscar recuerda estas transformaciones al describir el barrio de San Juan de Lurigancho (Alarcón, 2006, p. 38). Posteriormente, reconstruye el recorrido cotidiano de su madre hacia el lugar donde trabaja (Alarcón, 2006, pp. 48–49). Su desplazamiento diario desde San Juan de Lurigancho hacia San Isidro materializa espacialmente una estructura de desigualdad: las grandes distancias recorridas entre el lugar de residencia y el lugar de trabajo revelan las jerarquías sociales y la organización funcional de la ciudad.

c.4 El espacio táctico

La táctica constituye una práctica que carece de un lugar propio estable y opera sobre el espacio organizado por las estrategias. Para los fines de la presente investigación, esta dinámica se manifiesta mediante dos procedimientos:

La antidisciplina. Produce un cambio de perspectiva mediante prácticas que alteran o desvían los usos previamente establecidos. Su variabilidad y ausencia de un esquema rígido permiten percibir dimensiones singulares, efímeras y contingentes de la espacialidad.

La distancia cero. Consiste en la reducción máxima de la distancia física y crítica entre el observador y el espacio experimentado. Desde esta posición próxima, la heterogeneidad se vuelve predominantemente perceptible y la mirada deja de contemplar el territorio como una totalidad distante para desplazarse *entre* los espacios y *entre* los sujetos.

El inventario de las naves

A lo largo de los relatos, los personajes manifiestan de distintas maneras que el espacio habitado ha perdido su condición de referente estable. En «Hombre en el espejo»,

la ciudad queda reducida a: «una falsificación, a un escenario decorado por imágenes de casas y de árboles de pacotilla» (Iparraguirre, 2018, p. 40).

En «La Hermandad y la Luna», aparece como: «una escenografía, un conjunto de frontispicio arrasado, una masa retorcida de fierros y granito sobre una roca ciclópea…» (Iparraguirre, 2018, p. 57).

Estas relativizaciones del espacio urbano como representación o simulacro se producen mediante la variabilidad de las perspectivas temporales —dislocación—. Las visiones futuras anticipan espacios destruidos que, en cuentos posteriores, se convierten en los escenarios presentes de la narración. Así ocurre en «Orestes»: «Mientras caminaba por el parqueo vio descuajeringadas las carrocerías de por lo menos veinte autos. El edificio era un trozo oblongo sepultado por escombros…» (Iparraguirre, 2018, p. 127).

La distancia crítica, sin embargo, no llega a desaparecer completamente. La riqueza de imágenes utilizadas para representar los espacios y los objetos se combina con la mirada reflexiva y con la progresiva inestabilidad mental de varios personajes. A su vez, la instancia narrativa se superpone con la presencia del Borges-personaje, cuyas ideas filosóficas y estéticas intervienen en la configuración de la diégesis. Incluso después de la desaparición del escritor-personaje y de la consumación parcial del Apocalipsis, el universo ficcional continúa mediante los relatos situados en el periodo posapocalíptico.

«Ciudad de payasos»

La apropiación de espacios históricos y de fuerte carga simbólica constituye una de las manifestaciones más evidentes de la antidisciplina urbana: el jirón de la Unión es ocupado por niños lustrabotas y por un payaso en zancos; la avenida Abancay y Barrios Altos son atravesados por manifestaciones, carnavales, comercio informal y delincuencia.

La práctica táctica más evidente es realizada por los propios payasos callejeros, entre ellos Óscar, quienes convierten los buses —espacios funcionalmente destinados al transporte— en escenarios móviles de representación. Del mismo modo, las rutas y los paraderos dejan de funcionar únicamente según la cartografía institucional de la ciudad y se transforman en mapas particulares construidos mediante los recorridos, actuaciones y experiencias de los sujetos.

De esta manera, la ciudad deja de aparecer exclusivamente como una estructura organizada desde las estrategias institucionales y se convierte también en una espacialidad producida desde las tácticas cotidianas. La práctica de Óscar como payaso ejemplifica esta transformación: al desplazarse, actuar y apropiarse temporalmente de buses, calles y recorridos, el personaje no elimina el orden funcional de la ciudad, pero introduce dentro de él nuevo usos, sentidos y posibilidades de representación.

3.4.2. El dispositivo de espacialización: las tres ciudades unificadas

El dispositivo constituye una red de relaciones que produce regímenes de enunciación y visibilidad mediante los cuales se hacen perceptibles y concebibles los elementos que integran una realidad (Deleuze, 2013). Desde esta perspectiva, el dispositivo narrativo de espacialización, entendido como representación de determinados procesos propios del urbanismo postmoderno, puede funcionar como un prototipo espacial de la narrativa contemporánea.

El proceso de espacialización, definido previamente como una transformación de la concepción tradicional de la ciudad sustentada en la oposición entre lo interior y lo exterior, modifica sus textualidades internas —forma, estructura y función— y establece relaciones externas de síntesis extensiva con espacialidades anteriormente concebidas como diferenciadas, entre ellas el ciberespacio y la hiperrealidad. En consecuencia, los

espacios adquieren una naturaleza performativa susceptible de representación artística. El producto de la unificación de los procesos performativos de las textualidades espaciales constituye el dispositivo de espacialización literaria que la presente investigación denomina *transterritorialidad.*

Este dispositivo permite concebir un sistema espacial compuesto por tres configuraciones prototípicas: la Ciudad Laberíntica Rizomática, la Ciudad de la Heterotopía Extendida y la Ciudad Caja China.

+*Ciudad Laberíntica Rizomática.* Se configura mediante un mapa-rizoma cuya percepción es fundamentalmente multisensorial, es decir, mediante la intervención simultánea de diversos sentidos. Sus territorios permanecen abiertos por el movimiento de sus líneas, que producen múltiples entradas y salidas sin un orden predeterminado. De esta manera, el espacio urbano adopta una configuración semejante a la de un laberinto que se extiende mediante espacios heterogéneos, los forma y deforma y disuelve progresivamente sus fronteras, produciendo una urbanidad caracterizada por la hibridación física y simbólica y por procesos de sincretismo cultural vinculados con la globalización.

+*Ciudad de la Heterotopía Extendida.* Constituye un territorio urbano organizado mediante múltiples centros, cada uno de los cuales posee la capacidad de representar provisionalmente una totalidad. Esta estructura se configura mediante lo **t**ransitivo, lo descentrado y lo visionado: todos los espacios pueden caber transitoriamente en uno; un espacio particular puede adquirir efímeramente la condición de totalidad; y las relaciones entre lo uno, lo múltiple y el todo pueden transformarse mediante la perspectiva. La visión se convierte, de este modo, en una instancia estructuradora capaz de producir nuevas formas de concebir y representar la espacialidad.

+*Ciudad Caja China.* Una espacialidad que contiene otras ciudades y en la que estas, a su vez, pueden contener nuevas configuraciones urbanas. En esta sucesión de espacios contenidos, cada territorio puede integrarse en una cadena de prácticas espaciales —tácticas— que posteriormente son organizadas mediante estrategias de espacialidad; o, en sentido inverso, puede producir una ruptura temporal del orden estratégico mediante apropiaciones tácticas capaces de modificar las funciones previamente asignadas al espacio. De Certeau (2000)

= *Ciudad del Huracán*

En primer lugar, *El inventario de las naves* configura una Ciudad Laberíntica Rizomática, perceptible mediante una representación multisensorial que incorpora procedimientos próximos a diferentes lenguajes, particularmente el audiovisual. Paralelamente, numerosos espacios urbanos reconocibles son resimbolizados y adquieren funciones distintas de las convencionalmente asignadas. Este proceso se desarrolla mediante la intertextualidad con la profecía milenarista y el Apocalipsis cristiano, así como mediante la dimensión metaficcional sustentada en la estética y en la figura de Jorge Luis Borges

En segundo lugar, constituye una Ciudad de la Heterotopía Extendida porque sus espacios se atraviesan —transitividad—, se descentran y se reconstruyen mediante diferentes perspectivas —estructura visionada— dentro de la propia textualidad. Este proceso intenta abarcar y relacionar diversos niveles de espacialidad.

En el nivel ontológico, el cuento homónimo cuestiona el origen y la autonomía de la propia realidad ficcional mediante procedimientos metaficcionales. En el nivel epistemológico, la ciudad se configura como un espacio fantástico cuya temporalidad se encuentra dislocada y cuyas leyes resultan incompatibles con una explicación científico-racional convencional, especialmente por la presencia recurrente del huracán y de otros

fenómenos extraordinarios. Finalmente, en el nivel sociopolítico, la ciudad carece de una identificación geográfica y político-institucional inequívoca, aunque, como se ha señalado anteriormente, determinados indicios permiten reconocer relaciones referenciales con espacios urbanos concretos.

En tercer lugar, *El inventario de las naves* configura una ciudad caja china, en la que la socialización de los espacios puede comprenderse mediante dos mecanismos complementarios. Por un lado, la estrategia organiza y superpone los espacios mediante diferentes escalas, subordinando progresivamente las experiencias parciales a modelos más amplios de interpretación. Esto ocurre especialmente en los primeros cuentos, donde los espacios oníricos, las alucinaciones espaciales, la intertextualidad y la resimbolización de los lugares urbanos se integran progresivamente en el sentido global de la profecía apocalíptica.

Por otro lado, la táctica permite revelar capas, niveles y posibilidades espaciales que permanecían ocultos o subordinados por el orden anterior. Un ejemplo significativo se encuentra en «Orestes», cuando el protagonista consigue desprenderse progresivamente de una espacialidad organizada por el ritual de los sobrevivientes, la máquina compuesta por partes humanas y el dominio ejercido por la pitonisa. La recuperación de la capacidad para diferenciar temporalidades y contemplar nuevamente el horizonte abre la posibilidad de concebir un futuro diferente del espacio estratégico en el que se encontraba atrapado.

De la integración de estas tres configuraciones —rizomática, heterotópica y caja china— surge lo que, para los fines de la presente investigación, puede denominarse la Ciudad del Huracán: un espacio transterritorial cuya identidad es producto de la interacción entre sus múltiples dimensiones, perspectivas y funcionalidades. El huracán no constituye únicamente un acontecimiento de la diégesis, sino también un principio de

transformación y trascendencia que desarticula y reorganiza continuamente las relaciones espaciales de los relatos.

= *Ciudad del Disfraz*

En primer lugar, «Ciudad de payasos» configura una Ciudad Laberíntica Rizomática mediante la superabundancia de elementos, acciones y espacios percibidos multisensorialmente. Los desplazamientos temporales y espaciales producidos por el recorrido del protagonista construyen una cartografía abierta de Lima que incorpora espacios de diversa naturaleza: el lugar de procedencia familiar —Cerro de Pasco—; los barrios populares formados por procesos migratorios —San Juan de Lurigancho—; los sectores asociados con las clases económicamente privilegiadas —San Isidro—; los espacios históricos y simbólicos —la plaza San Martín y el jirón de la Unión—; diferentes distritos periféricos —Carabayllo, Los Olivos y Villa María del Triunfo—; y zonas relacionadas en la experiencia del protagonista con la marginalidad y determinados conflictos sociales —Barrios Altos y La Victoria—.

En segundo lugar, Lima constituye una Ciudad de la Heterotopía Extendida porque sus espacios se atraviesan, descentran y reconstruyen mediante diferentes perspectivas dentro de la propia textualidad y permiten articular distintos niveles de espacialidad.

En el nivel ontológico, el protagonista reflexiona progresivamente sobre el «ser» o «espíritu» de la ciudad y sobre su relación con la identidad de quienes la habitan. En el nivel epistemológico, Lima aparece como una ciudad cuya reproducción de identidades sociales dificulta la constitución de una individualidad estable: el personaje reconoce progresivamente la multiplicación de máscaras, comportamientos y personalidades que pueden llegar a funcionar de manera serial. Finalmente, en el nivel sociopolítico, la

violencia, el absurdo, la discriminación y la humillación aparecen como componentes recurrentes de determinadas relaciones sociales representadas por el relato.

En tercer lugar, Lima funciona como una Ciudad Caja China porque la socialización de sus espacios se organiza igualmente mediante estrategias y tácticas. La estrategia ordena y jerarquiza la ciudad a partir de diferentes escalas territoriales, sociales y económicas, de manera que determinados espacios contienen o subordinan simbólicamente a otros dentro de la organización urbana. La capital funciona como un espacio de atracción y concentración frente al lugar de procedencia de la familia del protagonista, de modo que la migración desde Cerro de Pasco hacia Lima introduce una primera relación entre escalas espaciales que posteriormente se reproduce dentro de la propia ciudad mediante las diferencias entre distritos, barrios y circuitos urbanos.

Por el contrario, la táctica permite revelar capas y espacios heterogéneos que no son visibles desde la organización estratégica de la ciudad. Los recorridos de Óscar como payaso callejero producen mapas alternativos construidos mediante la experiencia: los buses, las avenidas, los paraderos y los distritos dejan de representar exclusivamente unidades de transporte o divisiones administrativas y se convierten en espacios vividos y apropiados mediante nuevas funciones.

De la integración de estas tres configuraciones surge lo que la presente investigación denomina la Ciudad del Disfraz: una Lima transterritorial cuya apariencia urbana, socialmente codificada, encubre múltiples espacialidades, desigualdades, usos y representaciones. Del mismo modo que Óscar utiliza el disfraz de payaso para asumir y revelar simultáneamente diferentes facetas de su identidad, la ciudad funciona como una sucesión de máscaras espaciales que cambian de acuerdo con las perspectivas, los desplazamientos y las prácticas de quienes la recorren.

3.4.3. El personaje transmedial

En el capítulo anterior se sustentó la transmedialidad como dispositivo de personificación que permite concebir al personaje literario más allá de las dimensiones exclusivamente intraliterarias, de sus tipologías convencionales y de las formas tradicionales de socialización narrativa. Para analizar su configuración interna se aplicarán las mismas categorías performativas desarrolladas previamente: el movimiento formador, la perspectiva estructuradora y la escala funcionalista.

El análisis de los procesos performativos de los personajes principales y de algunos personajes secundarios de *El inventario de las naves* (2018) y «Ciudad de payasos» (2006) permitirá identificar los principios que intervienen en la constitución de sus personalidades y demostrar posteriormente de qué manera estos se integran en el dispositivo de personificación denominado transmedialidad.

Categoría performativa:

A) El movimiento formador

a.1. La omnidimensionalidad del personaje se manifiesta cuando su configuración absorbe y sintetiza identidades, funciones, discursos o modelos procedentes de distintas dimensiones: generacionales, culturales, intra- y extraliterarias, así como de diferentes lenguajes y medios.

El inventario de las naves

Los personajes del libro pueden organizarse inicialmente en dos grandes grupos: juveniles y adultos**.** Sin embargo, dicha oposición no constituye una división rígida, porque ambos grupos se relacionan mediante procesos de influencia, transferencia y transformación identitaria.

En «Hombre en el espejo», por ejemplo, la aparición del personaje adulto que emerge del espejo no solo altera la percepción y la conciencia de Mónica, sino que parece transferirle parte de su naturaleza extraordinaria, manifestada posteriormente en la capacidad de la adolescente para desplazarse por las paredes. En «La Hermandad y la Luna», los tres jóvenes personajes asumen progresivamente funciones cercanas a las del investigador y el intérprete especializado al intentar descifrar los arcanos del tarot y las señales vinculadas con la profecía.

Los personajes juveniles poseen, además, una sensibilidad particular para percibir e interpretar las señales intertextuales dispersas a lo largo de los cuentos. En «Sábado», Gabo observa al extraño hombre que porta un cuchillo; en «Hombre en el espejo», Mónica interactúa directamente con esa figura; y en «La Hermandad y la Luna», los adolescentes descifran la carta del tarot y experimentan las visiones proféticas mediante sus sueños. En los relatos posapocalípticos «Orestes» y «El francotirador», los jóvenes personajes intentan construir nuevos sentidos dentro de la ciudad destruida o, por el contrario, ven clausuradas esas posibilidades mediante la muerte.

En los dos relatos cuyos protagonistas son adultos —el cuento homónimo y «Proximidad del huracán»—, la función de los personajes resulta diferente. El comisario Dovidjenko actúa principalmente como recopilador de indicios y ejecutor de acciones investigativas, antes que como intérprete capaz de descifrar por sí mismo el sentido global de los crímenes. Su configuración guarda relación con determinados prototipos del cine y la novela negros**.** En «Proximidad del huracán», por su parte, el señor Linares aparece fundamentalmente condicionado por sus deseos y por una percepción progresivamente alterada del espacio.

La relación entre los personajes ficcionales y el personaje intertextual que reaparece bajo diferentes configuraciones en los primeros cuentos adquiere su sentido definitivo en el cuento homónimo. Allí se revela su identidad metaficcional y extraliteraria mediante la ficcionalización del escritor argentino Jorge Luis Borges**.** Esta revelación introduce una segunda línea narrativa que se entrecruza con los acontecimientos fantásticos: la propia literatura y la figura autoral se incorporan al universo ficcional como personajes y fuerzas productoras de realidad.

En el cuento homónimo aparecen, además, otras figuras extraliterarias ficcionalizadas, entre ellas mujeres relacionadas biográficamente con Borges, incorporadas al ritual que articula referencias de la literatura clásica, la tradición apocalíptica y determinados códigos procedentes de la cultura de masas. Este procedimiento incrementa la omnidimensionalidad de los personajes al reunir identidades históricas, autorales, literarias y genéricas dentro de una misma diégesis.

Los cuatro primeros cuentos pueden incluso interpretarse como una secuencia relativamente autoconclusiva cuya culminación se produce cuando se revela la identidad del creador del mundo narrativo y su función destructora. La afirmación final del personaje metaficcional establece que el mundo ficcional depende de la imaginación humana y, acto seguido, Dovidjenko desaparece con el vendaval (Iparraguirre, 2018, p. 97).

El Dovidjenko y Dejo pueden comprenderse, además, como figuras complementarias de un mismo prototipo detectivesco fragmentado. Dejo encarna la dimensión interpretativa: es el personaje erudito que formula hipótesis a partir de sus conocimientos literarios y culturales. Dovidjenko, en cambio, representa la dimensión operativa: ejecuta acciones, recorre los espacios e interviene directamente frente al

peligro. Esta complementariedad permite aproximarlos al personaje detectivesco postmoderno entendido como síntesis y transformación de modelos narrativos anteriores (clásico y moderno), perspectiva compatible con la concepción desarrollada por Zavala (2006).

a.2. La omnidimensionalidad del personaje no se sustenta, por tanto, simplemente en la acumulación de rasgos, sino en la coexistencia y síntesis de diferentes modelos de personalidad y funciones narrativas dentro de un mismo sistema ficcional.

«Ciudad de payasos»

El protagonista y narrador autodiegético es Óscar. Su identidad se construye mediante diferentes temporalidades y funciones: narra su presente como periodista desarraigado y crítico de su entorno social; reconstruye su pasado como adolescente marcado por la relación conflictiva con su padre; y proyecta simbólicamente una posible identidad futura mediante la imagen final del payaso.

Esta pluralidad temporal produce una personalidad fragmentaria en la que no queda completamente resuelto si la identidad del payaso constituye únicamente el resultado de la violencia y serialización ejercidas por la ciudad o si, por el contrario, expresa una condición que ya formaba parte del personaje y que finalmente es reconocida y asumida.

La transformación de Óscar en payaso callejero funciona, así, como una revelación de su condición distópica: el personaje descubre que su identidad no puede concebirse independientemente de las máscaras y roles sociales que la ciudad le ofrece e impone. Este proceso resulta especialmente significativo porque la figura del payaso sintetiza determinados valores sociales y morales que el protagonista atribuye a Lima.

Su condición de narrador autodiegético multiplica, además, las funciones discursivas que asume dentro de la narración. Óscar se presenta alternativamente como

narrador autobiográfico, cronista de la experiencia migratoria de su familia, periodista que informa sobre determinados fenómenos sociales urbanos y observador crítico de los mecanismos de espectacularización propios de cierta prensa sensacionalista.

Esta multiplicidad funcional fundamenta su carácter omnidimensional: un mismo personaje concentra distintas temporalidades, identidades sociales y registros discursivos.

La omniconexionalidad del personaje: se fundamenta en su capacidad para relacionarse simultáneamente con personajes, prototipos y discursos procedentes de otras obras, épocas y medios. Estas relaciones pueden producirse mediante intertextualidad, cuando remiten a otras textualidades literarias, o mediante multimedialidad, cuando se vinculan con representaciones provenientes de otros medios expresivos.

<table>
<tr><th colspan="2">EL INVENTARIO DE LAS NAVES</th></tr>
<tr><td>Intertextualidad interna o intratextualidad. La continuidad entre los cuentos se manifiesta mediante personajes que reaparecen en diferentes relatos y modifican su función narrativa. Diego, por ejemplo, aparece como personaje secundario en «Sábado» y posteriormente se convierte en protagonista de «Orestes». Ambos relatos comparten además otros personajes, entre ellos Carlos. Asimismo, en «Hombre en el espejo» se menciona al «grupo de Gabo», personaje que protagoniza «Sábado».

Estas recurrencias producen una red intratextual en la que los personajes dejan de pertenecer exclusivamente a un relato individual y comienzan a funcionar como elementos de una unidad narrativa mayor.</td><td>Intertextualidad externa o extratextualidad. Dovidjenko puede relacionarse con los prototipos del detective procedentes de la tradición policial y, particularmente, de la novela negra.

También pueden reconocerse relaciones con determinadas representaciones de la juventud urbana peruana de finales del siglo XX. Los personajes juveniles de El inventario de las naves, caracterizados por el lenguaje coloquial, determinadas prácticas transgresoras y una relación conflictiva con la ciudad, permiten establecer comparaciones con obras como Al final de la calle, de Óscar Malca, La noche es virgen, de Jaime Bayly, y, en una tradición anterior, Los inocentes, de Oswaldo Reynoso.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Relaciones multimediales

También pueden proponerse comparaciones entre determinados personajes, atmósferas y estructuras del libro y obras pertenecientes al lenguaje audiovisual.

Por ejemplo, la ciudad lluviosa, oscura y violenta del cuento homónimo puede relacionarse visual y atmosféricamente con la representación urbana de Seven (Fincher, 1995), película construida igualmente alrededor de una serie de crímenes cuyo sentido debe ser descifrado por investigadores.

La articulación entre profecía apocalíptica, signos religiosos y una amenaza que los personajes intentan interpretar o impedir permite asimismo establecer correspondencias temáticas con determinadas producciones hollywoodenses de finales del siglo XX centradas en el milenarismo y el imaginario apocalíptico.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="2">CIUDAD DE PAYASOS</th></tr>
<tr><td>Intertextualidad interna o intratextualidad. La transformación de Óscar mediante el disfraz y la adopción de una identidad alternativa permite relacionar «Ciudad de payasos» con otros relatos de Daniel Alarcón en los que aparece recurrentemente el motivo de la identidad fingida o impostada.

En «Los provincianos», incluido en El rey siempre está por encima del pueblo (2018), el protagonista asume ante los conocidos de su padre la identidad de su hermano exitoso que reside en California. En «Suicidio en la Tercera Avenida», perteneciente a Guerra a la luz de las velas (2006), el personaje protagonista debe ocultar o alterar su identidad frente a la familia de su pareja debido a prejuicios sociales y étnicos.</td><td>Intertextualidad externa o extratextualidad. El episodio de discriminación vivido por Óscar durante su etapa escolar permite establecer una relación temática con «Paco Yunque», de César Vallejo, particularmente por la representación del niño situado en una posición de inferioridad social frente a compañeros pertenecientes a sectores privilegiados.

Asimismo, el Óscar adulto presenta determinados rasgos que permiten aproximarlo a Santiago Zavala, «Zavalita», protagonista de Conversación en La Catedral, de Mario Vargas Llosa: ambos trabajan en el periodismo, mantienen una relación conflictiva con su origen familiar, experimentan desencanto frente a la sociedad peruana y presentan una trayectoria marcada por la pérdida de expectativas personales.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Multimedialidad

La omniconexionalidad del personaje de Óscar se manifiesta también de manera multimedial mediante sus diferentes configuraciones en el cuento literario, la novela gráfica realizada por Daniel Alarcón y Sheila Alvarado y el cortometraje Payasos, dirigido por Marianela Vega Oroza en 2009. Estas adaptaciones modifican la representación visual y corporal del personaje de acuerdo con las posibilidades expresivas de cada medio (Morales Muñoz, 2016).</td></tr>
</table>

A partir de estas relaciones puede concluirse que los personajes de ambas obras presentan una configuración omniconexional, aunque mediante procedimientos diferentes.

En *El inventario de las naves*, la omniconexionalidad se elabora principalmente mediante una red de intertextualidades internas, referencias literarias y modelos procedentes de diferentes tradiciones genéricas, que culmina en la incorporación metaficcional de Borges.

En «Ciudad de payasos», la omniconexionalidad se manifiesta mediante la recurrencia intratextual del motivo de la impostura en la obra de Alarcón, posibles relaciones intertextuales con personajes de la tradición literaria peruana y, de manera especialmente verificable, mediante la circulación del propio personaje entre literatura, novela gráfica y cine.

De esta manera, la omnidimensionalidad y la omniconexionalidad permiten comprobar que los personajes analizados ya no se constituyen exclusivamente dentro de los límites de una única diégesis, sino que absorben, reorganizan y proyectan personalidades, funciones y representaciones procedentes de múltiples textualidades y medios. Este proceso constituye el primer fundamento performativo del personaje transmedial.

B) La perspectiva estructuradora

b.1. Estructura transitiva

Dos o más personajes pueden intercambiar funciones, posiciones o rasgos identitarios. La identidad social, moral y narrativa puede trasladarse entre diferentes configuraciones, como si cada personaje asumiera sucesivamente distintos «disfraces» o roles.

El inventario de las naves

En los primeros cuentos del libro aparece de manera gradual la figura del «hombre enigmático», cuya función narrativa se transforma progresivamente. En «Sábado» constituye una presencia fugaz y amenazante; en «Hombre en el espejo» adquiere una participación central dentro de una realidad sobrenatural; y en el cuento homónimo reaparece inicialmente como una figura aparentemente secundaria vinculada con la escena criminal, para después revelarse como responsable de los asesinatos y, finalmente, como instancia creadora de la propia diégesis.

La figura de Borges transita, de esta manera, entre distintas funciones narrativas y niveles de realidad. Puede aparecer como personaje fantástico en «Sábado» y «Hombre en el espejo»; como personaje aparentemente realista cuando se presenta bajo la apariencia de un anciano; como instancia narrativa en los monólogos en cursiva del cuento homónimo; como personaje intratextual cuando el lector reconoce su continuidad con la figura aparecida en relatos anteriores; y, finalmente, como personaje metaficcional cuando se revela que procede de la realidad extraliteraria y corresponde a la ficcionalización del escritor Jorge Luis Borges.

La transitividad no consiste, por tanto, únicamente en que un personaje reaparezca, sino en que atraviese diferentes estatutos narrativos —fantástico, realista, narrador, intertextual y metaficcional— sin quedar fijo ni determinado en ninguno de ellos.

«Ciudad de payasos»

Don Hugo, padre de Óscar, constituye uno de los modelos más evidentes de identidad en tránsito. En el ámbito social, es un migrante procedente de Cerro de Pasco que intenta integrarse en la capital y, simultáneamente, adopta prácticas y valores que el narrador relaciona con la supervivencia urbana. En el ámbito laboral aparece como

trabajador y proveedor familiar, pero también participa en robos realizados en viviendas de sectores económicamente privilegiados. En el ámbito familiar se presenta como un padre que contribuye al progreso material del hogar y, al mismo tiempo, mantiene una segunda familia.

Óscar reproduce, aunque de manera distinta, esa movilidad identitaria. Desde la infancia es comparado con su padre:

«Y tú, chino —añadió—, tú eres igualito a tu padre» (Alarcón, 2006, p. 49).

Cuando acompaña a su madre a la casa de los Azcárate, es admitido parcialmente en un espacio social distinto del suyo: se le permite utilizar los libros de la vivienda y recibe ayuda para acceder mediante una beca al Colegio Peruano Británico. Sin embargo, la discriminación ejercida posteriormente por algunos compañeros, especialmente Andrés, reactiva la frontera social que parecía haberse debilitado.

El insulto «piraña», utilizado para marcarlo como sujeto socialmente inferior y potencialmente delincuente, termina siendo resignificado por el propio personaje cuando participa con su padre en el robo de la vivienda de Andrés. De este modo, Óscar transita por posiciones identitarias simultáneamente contradictorias: estudiante becado y sujeto marginado, víctima de discriminación y victimario, hijo que rechaza la conducta paterna y sujeto que posteriormente reproduce algunas de sus prácticas.

Padre e hijo presentan así identidades que no avanzan de manera lineal desde una posición hacia otra. Las distintas configuraciones permanecen en estado de latencia y pueden reactualizarse según las circunstancias. Esta simultaneidad refuerza la naturaleza performativa de la identidad: ninguna posición funciona como esencia definitiva o trascendente.

b.2. Estructura descentrada

La estructura descentrada supone que no existe un único punto de referencia capaz de delimitar definitivamente al personaje en los ámbitos intraliterario y extraliterario, genérico o medial. Cada personaje puede ser reactualizado y revalorado desde diferentes posiciones narrativas y mediáticas. Un personaje secundario puede convertirse en protagonista; una figura autoral puede incorporarse a la ficción; y un personaje puede ser reconstruido por lectores, adaptadores o nuevos medios.

El inventario de las naves

La intratextualidad permite observar este descentramiento mediante personajes que cambian de función entre los diferentes relatos. Diego, por ejemplo, aparece como personaje secundario en «Sábado» y posteriormente se convierte en protagonista de «Orestes». Este desplazamiento funcional aproxima al personaje a una lógica expansiva semejante a la del spin-off, aunque se produzca dentro del mismo cuentario.

El descentramiento se manifiesta también en la ausencia de un único personaje capaz de organizar el sentido global del conjunto. Cada relato mantiene suficiente autonomía para producir su propia focalización y jerarquía de personajes, mientras que las recurrencias intratextuales permiten reconstruir una unidad superior.

«Ciudad de payasos»

En «Ciudad de payasos», el descentramiento del personaje narrador se produce mediante la incorporación de diferentes registros discursivos y procedimientos mediales. Óscar no organiza toda su historia exclusivamente desde una voz autobiográfica homogénea, sino que alterna formas discursivas próximas a la crónica, el reportaje y la representación audiovisual.

A) Crónica urbana y autobiográfica. Al reconstruir la vida familiar en San Juan de Lurigancho, la narración combina memoria personal y descripción social: «En mi barrio era fácil medir el progreso de una persona: cuán rápido se construía el segundo piso de tu casa, cuán rápido comprabas los accesorios de una vida de clase media…» (Alarcón, 2006, p. 38).

B) Crónica del espacio de origen. Al describir Cerro de Pasco, Óscar adopta una voz que trasciende la autobiografía y construye una caracterización socioespacial: «Pasco, donde nacieron mi padre y mi madre, no es ciudad ni campo» (Alarcón, 2006, p. 39).

C) Reportaje periodístico. Cuando introduce el fenómeno de los denominados «pirañas», el narrador reproduce procedimientos de espectacularización propios del discurso noticioso: «Los reportajes noticiosos presentaban imágenes impactantes. Era una ciudad al borde del abismo» (Alarcón, 2006, p. 61).

D) Procedimientos próximos al montaje audiovisual. En el recuerdo del trabajo realizado con su padre en la casa de Andrés, la narración alterna o montaje paralelo las acciones simultáneas de ambos jóvenes: «Yo colocaba azulejos en el vestíbulo. Él comía cereal. Yo lijaba y tomaba medidas para las estanterías que debíamos construir» (Alarcón, 2006, p. 69).

Estos cambios de registro descentran la identidad narrativa de Óscar: no aparece únicamente como «yo autobiográfico», sino también como cronista, periodista, observador social y organizador de escenas con una lógica próxima al audiovisual.

b.3. Estructura visionada

La estructura visionada se fundamenta en la capacidad de las distintas perspectivas para reconstruir y prolongar a los personajes más allá de una configuración narrativa única. Dentro de la lógica transmedia, la ficción puede expandirse mediante nuevos textos, medios y prácticas participativas, y los personajes pueden adquirir configuraciones que exceden el relato en el que aparecieron inicialmente (Jenkins, 2007; Scolari, 2014).

El inventario de las naves

El cuento homónimo vuelve a ser central porque la identidad del responsable de los crímenes se revela finalmente como una ficcionalización de Jorge Luis Borges. La incorporación del escritor no cumple únicamente una función referencial: la figura autoral y determinados procedimientos asociados con su obra contribuyen a configurar la diégesis metaficcional del libro.

En este punto puede establecerse una relación intertextual con «Borges y yo», donde el sujeto narrador problematiza la escisión entre la persona privada y la figura pública del escritor. Sin reproducir extensamente el cuento, su conclusión deja sin resolver cuál de esas dos figuras controla finalmente la escritura.

Esa tensión resulta productiva para leer al Borges-personaje de *El inventario de las naves*. La figura autoral deja de ser únicamente una personalidad literaria diferenciada del sujeto empírico y se exacerba hasta adquirir una dimensión ontológica: el escritor ficcionalizado aparece como creador de otros personajes y de un universo que puede simultáneamente producir y destruir.

En consecuencia, el «Borges-deidad» del cuento homónimo puede interpretarse como una radicalización metaficcional de la división autoral que aparece en «Borges y yo»: ya no se trata únicamente de una personalidad pública que se apropia de la

experiencia del sujeto privado, sino de una figura convertida en creadora y destructora de un universo ficcional.

La continuidad de *El inventario de las naves* después del huracán refuerza esta estructura visionada. La destrucción de determinados personajes y espacios no clausura completamente el universo narrativo, pues «Orestes» y «El francotirador» reconstruyen el escenario posapocalíptico desde nuevas perspectivas y personajes.

«Ciudad de payasos»

En «Ciudad de payasos», la figura del payaso callejero cambia progresivamente según la perspectiva de Óscar y termina convirtiéndose en un elemento fundamental de su propia identidad.

Al inicio del cuento, los payasos aparecen como figuras pintorescas incorporadas al paisaje urbano. Posteriormente, el protagonista presencia la agresión contra uno de ellos durante las celebraciones de carnaval en Barrios Altos y comienza a reconocer una relación entre la humillación del payaso y su propia experiencia social. Finalmente, su encuentro con Toño y su incorporación a las rutinas realizadas dentro de los buses transforman al payaso en una figura interpretativa de la condición urbana.

La revelación queda sintetizada cuando Toño explica que la condición de payaso puede aparecer de manera inesperada: «Las cosas suceden así: un día te despiertas y ¡bum!, eres un payaso» (Alarcón, 2006, p. 57).

Desde la perspectiva adquirida por Óscar, distintos personajes pueden ser interpretados mediante rasgos asociados simbólicamente con el payaso, particularmente la humillación, la impostación y el carácter ridículo de determinadas relaciones sociales.

Don Hugo, por ejemplo, adopta una posición de aparente subordinación frente al señor Azcárate para obtener trabajo; la madre de Óscar acepta una convivencia familiar

marcada por la infidelidad del esposo; y el propio protagonista termina asumiendo exteriormente la máscara que había identificado previamente en la sociedad.

Aunque la presente investigación no realiza un análisis comparativo sistemático entre el cuento, la novela gráfica y el cortometraje, la existencia de estas reformulaciones demuestra la capacidad de la historia y de sus personajes para ser reconstruidos mediante diferentes lenguajes y medios (Morales Muñoz, 2016).

La estructura visionada de ambos textos opera, por consiguiente, de manera diferente. En *El inventario de las naves*, la continuidad se manifiesta principalmente mediante la reconfiguración intratextual e intertextual de Borges y del universo posapocalíptico. En «Ciudad de payasos», además de las transformaciones internas de Óscar, existe una expansión medial efectivamente realizada mediante la novela gráfica y el cortometraje.

Estas configuraciones transitivas, descentradas y visionadas permiten que los personajes sean concebidos desde múltiples posiciones y perspectivas. Su posterior circulación y socialización dentro de las obras y, cuando corresponde, entre diferentes medios, será analizada mediante la tercera categoría performativa: la escala funcionalista.

C) La escala funcionalista

c.1. La reactualización

En la narrativa transmedia, la reactualización del personaje constituye un proceso vinculado con la circulación y socialización de las obras dentro del sistema multidireccional de los medios contemporáneos. La aparición de adaptaciones, reescrituras y prolongaciones narrativas permite que personajes y modelos procedentes de diferentes tradiciones literarias y de la cultura de masas sean reutilizados, transformados y combinados en nuevas configuraciones (Jenkins, 2007; Scolari, 2014).

El inventario de las naves

En el cuento homónimo, la pareja formada por el comisario Dovidjenko y el letrado Dejo reactualiza diferentes modelos de la tradición detectivesca. Pueden reconocerse relaciones con el detective analítico clásico —Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, y Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle—; con el modelo borgeano representado por Erik Lönnrot; y con figuras de la novela negra como Sam Spade.

La pareja de personajes distribuye entre sí funciones tradicionalmente reunidas en el detective. Dejo encarna predominantemente la dimensión interpretativa: formula hipótesis mediante su cultura clásica y su conocimiento enciclopédico. Dovidjenko representa, en cambio, la dimensión operativa: recorre la ciudad, reúne indicios y ejecuta las acciones de la investigación. Ambos persiguen objetivos complementarios: Dejo busca comprender el sentido de los crímenes; Dovidjenko, identificarlos y detenerlos. La configuración de ambos puede interpretarse, por consiguiente, como una reactualización fragmentaria del personaje detectivesco, antes que como la reproducción de un único prototipo.

«Ciudad de payasos»

Óscar reactualiza las identidades de los personajes secundarios a medida que recorre la ciudad y reconstruye su pasado. Su perspectiva asigna provisionalmente determinadas configuraciones sociales a quienes lo rodean: el padre aparece como migrante integrado parcialmente a las prácticas urbanas y, simultáneamente, como transgresor de sus normas; la madre, como migrante cuya relación con Lima permanece marcada por el desarraigo; el señor Azcárate, como representante de una clase social privilegiada que ejerce formas de paternalismo; Andrés, como expresión de la

discriminación social; y Toño y John, como sujetos marginales que encuentran en la actuación callejera una estrategia cotidiana de subsistencia.

c.2. El personaje estratégico

La noción de personaje estratégico constituye en esta investigación una extrapolación metodológica de la distinción entre estrategia y táctica formulada por De Certeau (2000).

Aplicada al personaje, la estrategia supone la construcción de una posición relativamente estable desde la cual se organizan acciones, pensamientos y formas de representación. Para los fines de este análisis pueden distinguirse tres operaciones: fundación, mediante la configuración de una identidad o función reconocible; perspectiva, mediante la focalización y ordenamiento de las conductas del personaje; y autonomía mediante el conocimiento, por la cual determinados rasgos permiten hacer inteligible su funcionamiento dentro de una tipología narrativa.

La estrategia permite, así, organizar la heterogeneidad de rasgos de un personaje mediante configuraciones provisionales o prototípicas, sin que estas deban comprenderse como una esencia inmutable.

El inventario de las naves

Dovidjenko se configura como un personaje fundamentalmente observador, práctico y operativo. Descubre patrones materiales en la disposición de las víctimas y reacciona con rapidez ante los nuevos indicios; sin embargo, posee un agenciamiento interpretativo limitado frente al componente cultural y metafísico del enigma. Su función principal consiste en investigar y actuar, mientras que la elaboración de interpretaciones más complejas recae principalmente en Dejo.

En la conversación desarrollada en las pp. 82–83, Dovidjenko identifica el patrón espacial del asesino y reconoce la existencia de una «clave o desafío», pero todavía carece de los conocimientos necesarios para comprender su sentido global (Iparraguirre, 2018, pp. 82–83).

En consecuencia, es defendible interpretar a Dovidjenko como una reactualización contemporánea del detective próximo a la tradición de la novela negra: un sujeto volcado hacia la acción, sometido al agotamiento de su función institucional y progresivamente atrapado en una investigación cuyo desenlace escapa a las posibilidades de su racionalidad.

Dejo, por el contrario, se configura como un personaje erudito cuya principal capacidad reside en interpretar los elementos culturales de los crímenes. Sus conocimientos de la tradición clásica, el imaginario medieval y la teología cristiana le permiten articular los indicios dispersos y formular una interpretación apocalíptica del conjunto. Su objetivo no se limita a identificar al responsable material, sino que se orienta hacia la comprensión del principio que organiza los asesinatos.

Sin embargo, la revelación final desestabiliza tanto la interpretación pragmática de Dovidjenko como la construcción erudita de Dejo. El universo que ambos trataban de comprender se revela como una realidad metaficcional construida desde la propia textualidad. Esta transformación resulta compatible con la lógica del simulacro de Baudrillard (1978) y con la autorreferencialidad que Zavala (2006) reconoce en determinadas formas de la ficción contemporánea.

«Ciudad de payasos»

Don Hugo puede analizarse como personaje estratégico debido a la capacidad con que adapta su comportamiento a distintas situaciones sociales. La escena en la que visita al señor Azcárate resulta particularmente significativa: el padre de Óscar construye una actuación compuesta por gestos, sonrisas, fórmulas de agradecimiento e incluso referencias religiosas que no forman parte habitual de su conducta. La actuación persigue una finalidad concreta: obtener nuevas oportunidades laborales (Alarcón, 2006, pp. 59–60).

La escena representa una estrategia performativa mediante la cual don Hugo adopta una posición aparentemente subordinada frente a un sujeto de mayor poder socioeconómico con el propósito de alcanzar un objetivo concreto.

Óscar también desarrolla progresivamente una dimensión estratégica. Su incorporación inicial al grupo de payasos callejeros funciona como una práctica táctica: explora nuevos recorridos urbanos y adopta temporalmente una identidad distinta. Sin embargo, el final del relato permite interpretar que la máscara comienza a estabilizarse y utilizarse como forma prototípica de comportamiento: «Muy dentro de mí supe que el payaso estaba mintiendo» (Alarcón, 2006, p. 79). Ello expone una transformación. Una transición táctica → estrategia**.** El personaje reconoce que la máscara ya no se limita al

disfraz exterior: la identidad del payaso comienza a funcionar como una forma de actuación trasladable a sus relaciones personales.

c.3. El personaje táctico

La categoría de personaje táctico constituye igualmente una extrapolación de De Certeau (2000). Se refiere al personaje cuya identidad se configura mediante prácticas circunstanciales, móviles y provisionales realizadas dentro de espacios y sistemas que no controla completamente.

La antidisciplina se manifiesta mediante cambios de perspectiva y comportamientos que alteran los usos o identidades previamente establecidos. Esta movilidad permite captar aspectos singulares y efímeros de la personalidad.

La distancia cero consiste en la reducción de la separación física o crítica entre el sujeto que observa y aquello que interpreta. La experiencia directa modifica su perspectiva y transforma el significado atribuido a otros personajes y, finalmente, a sí mismo.

El inventario de las naves

En «Orestes», Diego se distancia del prototipo convencional del sobreviviente destinado a fundar una nueva civilización después de la catástrofe. Su objetivo inmediato es mucho más elemental: sobrevivir y conseguir alimento para sí mismo y para el enano con quien convive.

No lo mueve inicialmente un proyecto trascendente ni la reconstrucción de la sociedad. Su acción responde a circunstancias concretas y cambiantes, por lo que funciona fundamentalmente desde la táctica.

Sin embargo, el final introduce una modificación significativa de su perspectiva. Al contemplar el amanecer y el denominado «Camino de las Lozas Amarillas», Diego reconoce una posibilidad de desplazamiento hacia un espacio diferente. La luminosidad

del paisaje permite formular una apertura provisional hacia el futuro (Iparraguirre, 2018, p. 144).

La nueva percepción del espacio introduce una posibilidad efímera de esperanza que modifica tácticamente la relación del personaje con el mundo posapocalíptico.

«Ciudad de payasos»

La distancia cero se manifiesta con claridad en la transformación de la perspectiva de Óscar respecto del payaso callejero.

Al comienzo del relato, el payaso forma parte del conjunto pintoresco y caótico de figuras urbanas que Óscar observa a distancia: «Un payaso fatigado descansaba en el borde de la acera» (Alarcón, 2006, p. 38).

Después de presenciar la agresión contra otro payaso durante el carnaval, esa distancia crítica disminuye y el personaje comienza a reconocer una correspondencia entre la humillación pública del payaso y determinadas experiencias propias: «¡Hermano! ¡Causa!» (Alarcón, 2006, p. 44).

Finalmente, la distancia desaparece prácticamente cuando Óscar convive con Toño y John, participa en sus actuaciones y adquiere el traje que utilizará posteriormente.

3.4.4. El dispositivo de personificación: los tres personajes unificados

El dispositivo narrativo de personificación configura el prototipo que la presente investigación denomina personaje transmedial. Este dispositivo sintetiza los tres procesos performativos desarrollados anteriormente: el movimiento formador, que produce el personaje rizomático; la perspectiva estructuradora, que produce el personaje heterotópico; y la escala funcionalista, que produce el personaje transfuncional.

-El **personaje rizomático** es abierto e incompleto. Sus movimientos, relaciones y acciones transforman constantemente su configuración y le permiten atravesar

dimensiones intra- y extraliterarias mediante la intertextualidad y la multimedialidad. Su identidad no procede de una unidad homogénea, sino de la conexión y síntesis de elementos heterogéneos.

-El **personaje heterotópico** reúne múltiples posiciones identitarias, sean físicas, sociales, simbólicas o narrativas. Su identidad se configura mediante la transición y el descentramiento: diferentes personalidades pueden converger provisionalmente en una misma figura, mientras que un personaje inicialmente secundario puede convertirse en centro de una nueva perspectiva narrativa.

La visión o perspectiva funciona como instancia hacedora de estas configuraciones y puede conectar el ámbito intraliterario —personajes e intertextualidades— con dimensiones extraliterarias y mediales vinculadas con la cultura de masas.

-El **personaje transfuncional** es capaz de asumir funciones procedentes de diferentes posiciones narrativas y mediales dentro de una escala progresiva. Puede integrarse en cadenas de producción y reproducción reguladas estratégicamente —por ejemplo, adaptaciones y proyectos transmedia— o participar en prácticas tácticas mediante las cuales lectores, espectadores y otros productores reformulan libremente una ficción.

Borges: autor, narrador, dios y asesino serial

Personaje rizomático. La figura ficcionalizada de Borges se representa en *El inventario de las naves* mediante diferentes configuraciones: presencia espectral o enigmática, personaje fantástico y, finalmente, asesino y figura vinculada con la instancia narrativa. Su condición metaficcional permite relacionar dimensiones extraliterarias —Borges como escritor histórico— con dimensiones intraliterarias —personaje y voz narrativa—.

Personaje heterotópico. Borges reúne diferentes identidades y estatutos narrativos. Su figura funciona de manera semejante, dentro del aparato crítico de la presente investigación, a una configuración alephiana: un personaje capaz de reunir diferentes posiciones del espectro narrativo y extraliterario. Su identidad solo se revela plenamente mediante la interacción entre las pistas apocalípticas, las recurrencias intratextuales y las referencias biográficas y literarias externas[37].

Personaje transfuncional. La figura de Borges modifica su función conforme se amplía la perspectiva del conjunto narrativo. En los primeros relatos se presenta de manera fragmentaria y difícilmente identificable; posteriormente, su presencia se integra en la explicación apocalíptica y metaficcional del universo narrado.

En «Borges y yo», la identidad privada y la figura autoral aparecen escindidas y en conflicto; *El inventario de las naves* puede interpretarse como una radicalización metaficcional de ese desdoblamiento, al transformar la figura autoral ficcionalizada en una instancia capaz de intervenir sobre el universo narrado. La revelación de Borges como sujeto histórico convertido en personaje produce, además, un proceso de retroalimentación entre la figura autoral canonizada y la nueva ficción: Alexis Iparraguirre se apropia de la tematización borgeana del desdoblamiento y la personificación del escritor y la reactualiza dentro de otro universo narrativo. Desde las categorías de la presente investigación, la figura y la estética de Borges funcionan como un modelo estratégico previamente constituido, mientras que la escritura de Iparraguirre opera tácticamente al reutilizar, transformar y extender sus posibilidades ficcionales. De este modo, *El inventario de las naves* no se limita a citar o representar a Borges, sino que

[37] María Kodama estuvo vinculada biográficamente con Jorge Luis Borges y fue su esposa. En cuanto al apellido Haslam, la abuela paterna de Borges fue Fanny Haslam. Si la denominación «Elsa Haslam» aparece de ese modo en *El inventario de las naves*, debe entenderse aquí como parte de la ficcionalización realizada por el relato y no como una identificación biográfica exacta.

produce una nueva ficción a partir de su figura autoral y de algunos de sus procedimientos metaficcionales, incorporándolo como personaje, instancia narrativa y creador-destructor de una diégesis ajena.

Óscar: narrador, comunicador, actor y payaso callejero

Personaje rizomático. Óscar constituye una figura múltiple tanto desde el punto de vista temporal como social: niño perteneciente a una familia migrante, adolescente discriminado, joven que participa en actividades delictivas, periodista adulto, antiguo vecino progresivamente desligado del barrio y, finalmente, sujeto que adopta la figura del payaso callejero.

Personaje heterotópico. Como narrador autodiegético, Óscar articula distintos registros discursivos: narración autobiográfica, crónica familiar, discurso periodístico y procedimientos próximos al lenguaje audiovisual. Estas formas le permiten asumir simultáneamente distintas posiciones: narrador literario, cronista de la historia familiar, periodista que interpreta fenómenos sociales y sujeto que termina encarnando algunos de los estigmas que previamente describía desde la distancia.

Personaje transfuncional. Aunque la investigación no realiza un estudio comparativo sistemático de las adaptaciones de «Ciudad de payasos», la existencia de la novela gráfica y el cortometraje demuestra que Óscar puede ser reconstruido mediante diferentes lenguajes y soportes, proceso previamente documentado por Morales Muñoz (2016).

El cuento permite además proponer dos lecturas del desenlace. En la primera, Óscar asume la condición del payaso como resultado de una sociedad que reproduce identidades socialmente marginalizadas; en esta interpretación, la exploración táctica de nuevas formas espaciales y personales no logra modificar sustancialmente su realidad.

En la segunda, la identidad del payaso deja de funcionar únicamente como imposición externa y se convierte en una estrategia asumida conscientemente. La máscara —sonrisa, apariencia inofensiva e impostación— se transforma en un mecanismo que el personaje puede utilizar incluso dentro de sus relaciones familiares.

Ambas interpretaciones permanecen abiertas en el desenlace y ponen de manifiesto la ambivalencia de la identidad performativa de Óscar: simultáneamente impuesta por la estructura social y apropiada estratégicamente por el propio personaje.

3.5. El dispositivo de representación: la transfiguratividad

En el capítulo II se explicó que el concepto de transfiguración permite identificar una relación recíproca entre la espacialización del personaje y la personificación del espacio. La interacción de ambos procesos configura una nueva textualidad narrativa —la transtextualidad— dentro del marco teórico de la postmodernidad desarrollado en la presente investigación.

Este proceso relaciona los existentes narratológicos —personaje y espacio— planteados por Chatman (1990) y permite concebir un dispositivo de representación literaria en el que las transformaciones de uno repercuten en la configuración del otro. En el género distópico, esta relación adquiere especial relevancia cuando el protagonista alcanza una revelación acerca del espacio o la sociedad que habita y, simultáneamente, acerca de su propia condición dentro de ese mundo (Saldías, 2015). La transfiguración no supone, por tanto, únicamente una modificación del personaje o del espacio, sino una transformación recíproca mediante la cual la identidad del personaje adquiere propiedades de la espacialidad que experimenta y el espacio adquiere propiedades vinculadas con la subjetividad de quien lo percibe, interpreta y representa.

En el capítulo I se describieron, a partir de Saldías (2015), diferentes configuraciones del personaje distópico —entre ellas, el héroe, el mártir, el escéptico, el

ingenuo, la víctima y el traidor— que permiten examinar las distintas formas en que los sujetos responden a la revelación de la naturaleza distópica de su mundo. En las obras analizadas, estas configuraciones no deben comprenderse como identidades rígidas, sino como modelos interpretativos que permiten reconocer las diferentes posiciones asumidas por los personajes ante dicha revelación.

3.5.1. La ciudad del huracán y la transfiguración de Dovidjenko

En el cuento homónimo de *El inventario de las naves* (2018), el comisario Dovidjenko, protagonista del relato, funciona como un mediador activo entre las huellas y evidencias de una serie de crímenes y las interpretaciones elaboradas por el letrado Dejo, personaje secundario cuyo mayor grado de agenciamiento interpretativo permite formular hipótesis acerca de la naturaleza, el método y, finalmente, el posible sentido de la masacre.

A lo largo de la investigación, Dovidjenko experimenta sucesivos cambios en las conjeturas destinadas a explicar los asesinatos. Inicialmente, estos pueden interpretarse desde una perspectiva pragmática como actos ejecutados por un asesino serial; posteriormente, los indicios conducen hacia una interpretación religiosa y sacrílega vinculada con la inversión de motivos propios del pensamiento milenarista y de la revelación cristiana. Sin embargo, ambas explicaciones resultan insuficientes cuando nueva información vinculada con la realidad extraliteraria revela que el responsable de los crímenes es una ficcionalización del escritor Jorge Luis Borges.

La revelación transforma retrospectivamente la naturaleza de la investigación y de los propios personajes. Dovidjenko puede aproximarse a la configuración del mártir distópico, en cuanto sus acciones se orientan persistentemente hacia la resolución de los crímenes, pero fracasa ante una revelación que excede las posibilidades de su actuación: no solo descubre el destino de su mundo, sino también su propia condición ficcional.

Dejo, por su parte, se aproxima al personaje escéptico, pues cuestiona las explicaciones iniciales y recurre continuamente a nuevas fuentes e indicios para construir una interpretación más amplia, aunque tampoco logra dominar completamente el sentido último de los acontecimientos.

La revelación final produce entonces una doble transfiguración. Los personajes descubren que su existencia depende de una instancia creadora perteneciente simultáneamente a una dimensión metaficcional y a una realidad histórica extraliteraria. Borges les revela su condición de criaturas imaginadas: "Yo solo me dicto líneas donde ustedes son criaturas imaginadas, en las que no se dan cuentan de lo que son hasta este instante…" (Iparraguirre, 2018, p. 97)

Esta revelación espacializa al personaje: Dovidjenko comprende que su existencia depende de las mismas leyes ficcionales que gobiernan la ciudad y que, por consiguiente, la destrucción del espacio supone también la destrucción de quienes lo habitan. La desaparición del personaje mediante el vendaval materializa esa correspondencia entre identidad y espacialidad. El destino de Dovidjenko deja de poder separarse del destino de la ciudad.

Simultáneamente, se produce la personificación del espacio. La ciudad deja de funcionar exclusivamente como escenario de los acontecimientos y adquiere propiedades vinculadas con la voluntad creadora y destructora de la instancia metaficcional. El huracán que transforma y finalmente destruye el mundo narrativo materializa espacialmente el poder atribuido al Borges ficcionalizado. De este modo, personaje, autor y espacio quedan integrados dentro de un mismo dispositivo de representación.

Esta operación adquiere una dimensión adicional debido a la condición histórica del personaje metaficcional. Como se ha señalado anteriormente, *El inventario de las naves* puede interpretarse como una radicalización del desdoblamiento entre sujeto

empírico y figura autoral tematizado por Borges en «Borges y yo». La ficcionalización realizada por Alexis Iparraguirre produce una retroalimentación entre la figura autoral canonizada y una nueva ficción: el autor peruano se apropia de determinados procedimientos y motivos vinculados con la estética borgeana y los reactualiza dentro de otro universo narrativo. Desde las categorías metodológicas de la presente investigación, la figura autoral y la tradición borgeanas funcionan como una configuración estratégica previamente constituida, mientras que Iparraguirre opera tácticamente al apropiarse de ese repertorio, transformarlo y extender sus posibilidades ficcionales.

De esta manera, se produce una cadena transfigurativa particularmente significativa:

Borges histórico → Borges ficcionalizado por sí mismo → Borges ficcionalizado por Iparraguirre → Borges convertido en personaje y creador-destructor del universo ficcional de Iparraguirre.

El procedimiento resulta comparable, en cuanto mecanismo de apropiación y expansión ficcional, con determinadas prácticas del *fanfiction*, en las que un nuevo productor reutiliza personajes, motivos o universos previamente constituidos para generar nuevas posibilidades narrativas. No se pretende con ello clasificar *El inventario de las naves* como *fanfiction*, sino señalar una semejanza funcional entre ambos procedimientos de apropiación y expansión textual.

El resultado es una transfiguración recíproca: los personajes se reconocen como productos de una realidad transterritorial y transmedial, mientras que la ciudad adquiere una dimensión personificada mediante la voluntad creadora y destructora que determina su existencia. La ciudad del huracán y sus personajes dejan así de constituir entidades narratológicas independientes y pasan a reconocerse como elementos mutuamente configurados dentro de una misma transtextualidad.

3.5.2. La ciudad del disfraz y la transfiguración de Óscar

En «Ciudad de payasos» (2006), Óscar también puede aproximarse a la configuración del mártir distópico. A diferencia de un héroe capaz de transformar el orden social, el protagonista reconoce progresivamente los mecanismos que organizan la ciudad, pero carece de la capacidad para modificar sustancialmente aquello que identifica como su «espíritu». La revelación de la naturaleza del espacio termina repercutiendo sobre su propia identidad: la ciudad de payasos se proyecta física y simbólicamente sobre su cuerpo mediante su transformación en payaso callejero.

Al igual que Dovidjenko, Óscar desarrolla múltiples acciones y atraviesa numerosos espacios socialmente diferenciados, pero ninguno de estos desplazamientos produce una transformación decisiva del orden urbano. Por el contrario, es el propio personaje quien termina siendo transformado por aquello que pretendía observar, describir e interpretar.

Toño y John pueden aproximarse, con mayor cautela, a las configuraciones del ingenuo y el escéptico. Ambos experimentan cotidianamente las condiciones de marginalidad de la ciudad y desarrollan prácticas destinadas a sobrevivir dentro de ella, aunque no elaboran una interpretación sistemática de los fundamentos sociales que producen esas condiciones. Su optimismo performativo —la comicidad, el disfraz y la actuación ante los pasajeros— funciona fundamentalmente como una práctica de subsistencia.

Óscar, en cambio, posee un mayor grado de agenciamiento interpretativo. Sus conocimientos acerca de los problemas socioeconómicos y políticos, sus recuerdos familiares y su experiencia cotidiana de la violencia, la discriminación y la humillación le permiten describir y conceptualizar progresivamente la identidad del espacio urbano. Esta revelación alcanza su formulación más sintética cuando caracteriza a la ciudad del

relato: «Lima era, literalmente y en espíritu, una ciudad de payasos» (Alarcón, 2006, p. 56).

A partir de esta revelación se produce la primera dirección del proceso transfigurativo: la personificación de la ciudad. Lima deja de funcionar únicamente como un territorio físico y adquiere una identidad simbólica y moral que Óscar sintetiza mediante la figura del payaso. Las desigualdades, impostaciones, humillaciones y contradicciones experimentadas durante sus recorridos se integran en una representación personificada del espacio: la ciudad se convierte metafóricamente en payaso.

La dirección inversa completa el proceso: la espacialización del personaje. Óscar termina incorporando física y simbólicamente la misma figura mediante la cual había conceptualizado previamente la ciudad. El disfraz, la actuación callejera y, finalmente, la utilización de la mentira fuera de ese contexto, muestran que la identidad espacial ya no permanece exterior al protagonista. Óscar se convierte en aquello mediante lo cual había aprendido a interpretar Lima.

La transfiguración puede representarse, por consiguiente, mediante una relación recíproca:

Lima → ciudad de payasos → personificación del espacio → Óscar reconoce la identidad de la ciudad → espacialización del personaje → Óscar-payaso.

En este proceso convergen además las dos categorías desarrolladas anteriormente. Óscar se reconoce como producto de una realidad transterritorial, porque sus recorridos producen nuevos mapas y relaciones entre espacios urbanos socialmente diferenciados; y transmedial, porque su identidad narrativa incorpora diferentes registros discursivos y posteriormente puede ser reconstruida mediante la novela gráfica y la adaptación audiovisual.

3.5.3. Síntesis de la transfiguratividad

Los dos textos analizados producen así formas diferentes de una misma relación transfigurativa.

En *El inventario de las naves*, la destrucción de la ciudad implica la destrucción del personaje: Dovidjenko descubre que él y el espacio pertenecen a una misma realidad ficcional sometida a la voluntad creadora y destructora de una instancia metaficcional. La ciudad del huracán espacializa la condición ficcional del personaje, mientras que el poder atribuido al creador personifica el espacio.

En «Ciudad de payasos», en cambio, la identidad atribuida a la ciudad termina incorporándose al personaje: Óscar interpreta Lima mediante la figura del payaso y posteriormente adopta física, social y simbólicamente esa misma configuración. La ciudad del disfraz se personifica mediante el payaso y Óscar se espacializa mediante la incorporación de los rasgos que previamente había reconocido en la ciudad.

Por consiguiente, la transfiguratividad puede definirse como el dispositivo de representación que establece una relación recíproca entre el personaje transmedial y la ciudad transterritorial mediante dos procesos simultáneos: la personificación del espacio y la espacialización del personaje. El resultado no consiste en la desaparición de las diferencias entre ambos existentes narratológicos, sino en su constitución relacional: el espacio permite reconocer la identidad del personaje y el personaje permite reconocer la identidad del espacio. Esta relación produce la ciudad y el personaje transtextuales como configuraciones prototípicas de la narrativa postmoderna estudiada en la presente investigación, lo cual puede esquematizarse en las siguientes relaciones:

transterritorialidad (espacio) + transmedialidad (personaje) → transfiguratividad (relación) → transtextualidad (resultado).

Una vez cumplido el recorrido de los elementos narratológicos de la ciudad y el personaje de *El inventario de las naves* y "Ciudad de payasos", queda demostrado que su concepción y representación responden a la *Ciudad Transterritorial* y *Personaje Transmedial*, y cuya *relación transfigural* se manifiesta explícita en ambos textos. Por lo tanto, la hipótesis de la Distopía Postmoderna del Siglo XXI basada en la ciudad y el personaje transtextuales se cumple y verifica.

CONCLUSIONES

1) El capítulo I de la presente tesis concibe la literatura postmoderna como la representación de una postmodernidad entendida como un giro filosófico-cultural. Este cambio se comprende dentro de una textualidad que se manifiesta como ente —realidad ontológico-epistemológica— y como narrativa —realidad cognoscible y representable—, y que permite conocer el mundo y al sujeto mediante un proceso de *atravesamiento* —síntesis intensiva y supresión extensiva— de cuatro categorías principales: tiempo, espacio, sujeto y objeto. El resultado es una transtextualidad que incorpora y relaciona las múltiples dimensiones y conexiones de dichas categorías hasta configurar dos relaciones totalizantes: el espacio absorbe y suprime al tiempo, mientras que el objeto absorbe y suprime al sujeto. Dentro de esta realidad postmoderna, la Distopía Postmoderna del Siglo XXI se fundamenta como género literario en la representación de estas transformaciones mediante la ciudad y el personaje literarios, cuya relación con la condición distópica se manifiesta a través de una visión apocalíptica y trágica.

2) La Distopía Postmoderna del Siglo XXI es producto de los cambios estructurales experimentados por la sociedad occidental en su tránsito de la modernidad a la postmodernidad, evidenciados en la transformación de sus tópicos: de la unidad sociopolítica y biológica característica de la distopía clásica hacia una configuración metaficcional y fragmentaria que se manifiesta en una multiplicidad de espacios y personajes distópicos —microdistopías—. Como resultado, se configuran espacios y personajes metaliterarios, intertextuales y multimediales que amplían las fronteras convencionales de la representación distópica.

3) El espacio postmoderno es producto de transformaciones que lo reestructuran mediante el descentramiento y la transitividad de sus elementos. Esta espacialidad se

manifiesta tanto en una dimensión física —por ejemplo, en los circuitos de ciudades atravesados por migrantes y otros sujetos en desplazamiento— como en una dimensión abstracta —como el ciberespacio, caracterizado por la circulación multidireccional de información—. La pérdida de un centro único y estable permite que los diferentes espacios se atraviesen, superpongan y reconfiguren continuamente.

4) El sujeto postmoderno es producto de tendencias filosóficas e ideológicas caracterizadas por el cuestionamiento del innatismo y de la trascendencia, expresado mediante principios como el antiuniversalismo y el antifundacionalismo, así como por un «más allá» o *atravesamiento* de los límites tradicionales de la individualidad y de lo humano, manifiesto en el postindividualismo y el posthumanismo. Estos procesos configuran un sujeto fragmentado, abierto e incompleto en su autoconcepción y autorrepresentación. Tales principios repercuten en las representaciones mediatizadas del sujeto contemporáneo y, particularmente, en el personaje literario, cuya identidad puede adquirir una configuración multimedia y transmedia.

5) En el capítulo II se definieron y ejemplificaron las tres categorías de la performatividad —movimiento formador, perspectiva estructuradora y escala funcionalista— aplicadas al espacio y al personaje literarios mediante cuentos de diferentes autores peruanos publicados durante las primeras décadas del siglo XXI. Esta aplicación permitió ilustrar y precisar los conceptos desarrollados en el marco teórico y establecer las bases de los tres dispositivos transtextuales propuestos por la investigación: el dispositivo de espacialización o transterritorial, que produce la ciudad transterritorial; el dispositivo de personificación o transmedial, que produce el personaje transmedial; y el dispositivo de representación o transfigural, que establece una relación transfigurativa

entre la ciudad y el personaje mediante los procesos recíprocos de personificación del espacio y espacialización del personaje.

6) En el segundo capítulo, el dispositivo transtextual permite explicar dos estados que se configuran y coexisten simultáneamente en la ciudad y el personaje postmodernos o transtextuales. Esta concepción permite distinguir aquello que «es», entendido como una configuración aparentemente estable, de aquello que está «siendo», concebido como una configuración abierta a procesos continuos de transformación. En el caso de la espacialidad, la ciudad convencional conserva una existencia nominal y representacional, mientras que la ciudad postmoderna se concibe y experimenta mediante procesos dinámicos que pueden relacionarse con el «objeto virtual» de Lefebvre (2013) y la «postmetrópolis» de Soja (2008).

En el ámbito artístico y literario, la ruptura de las fronteras convencionales de la representación mediante la performance —como ocurre con la eliminación de la denominada cuarta pared en determinadas prácticas teatrales— permite concebir un espacio de naturaleza transterritorial capaz de transitar entre dimensiones ficcionales, referenciales y autorreferenciales. Un proceso análogo ocurre con el personaje literario. El personaje postmoderno o transtextual desestabiliza las fronteras entre lo intra- y lo extraliterario mediante el intercambio y la transformación de funciones entre actores y espectadores, autores y lectores o productores y receptores. El personaje adquiere así una naturaleza transmedial que posibilita el tránsito de su identidad entre diferentes funciones —autor referencial, personaje ficcional, lector u otras posiciones—, incluso de manera simultánea, dentro de los circuitos contemporáneos de producción y reproducción medial.

7) La serie de procesos de análisis y síntesis mediante los cuales se han definido y caracterizado las categorías performativas y los dispositivos transtextuales no pretende

establecer modelos cerrados en los que las obras literarias deban encajar de manera absoluta. Por el contrario, el propio proceso transtextual admite una proliferación de relaciones e interpretaciones. La aplicación del marco teórico a los elementos narrativos del espacio y el personaje en los textos de la bibliografía primaria ha permitido reconocer su configuración interna —performativa— y sus relaciones externas —dispositivas—, así como su desarrollo transterritorial y transmedial y su representación transfigural. La existencia de determinados rasgos que no se manifiestan de manera idéntica en todas las obras no invalida el modelo, sino que resulta coherente con su carácter abierto, relacional y no totalizante.

8) El análisis desarrollado en el capítulo III permite concluir que la Distopía Postmoderna del Siglo XXI se fundamenta, en las obras estudiadas, en la representación y transformación de los existentes narrativos. *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos» configuran la ciudad y el personaje mediante procesos performativos que intervienen sobre su forma, estructura y función, así como mediante dispositivos transtextuales que establecen relaciones entre ambos existentes. De esta manera, la ciudad y el personaje dejan de funcionar únicamente como componentes independientes de la historia y se constituyen relacionalmente como ciudad transterritorial y personaje transmedial, vinculados mediante el dispositivo transfigural.

9) La narrativa transmedia constituye una manifestación significativa de la experiencia cultural del sujeto postmoderno y modifica las relaciones entre producción, circulación y recepción de las ficciones. Su aplicación al análisis de *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos» permite reconocer cómo autores, personajes, lectores, discursos y medios pueden atravesar diferentes posiciones y adquirir nuevas funciones dentro de la transtextualidad.

En *El inventario de las naves*, la figura histórica y autoral de Jorge Luis Borges es incorporada al universo ficcional y transformada en personaje e instancia creadora-destructora de la propia diégesis. Este procedimiento produce una retroalimentación entre la figura autoral canonizada y la nueva ficción: Alexis Iparraguirre reactualiza determinados motivos y procedimientos asociados con la estética borgeana y extiende sus posibilidades dentro de un nuevo universo narrativo. En «Ciudad de payasos», Óscar transita desde su función como periodista y observador de la realidad urbana hacia la personificación de aquello que había convertido en objeto de su propia interpretación: la vida y la identidad simbólica del payaso callejero.

10) Los espacios y personajes representados en *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos» permiten reconocer configuraciones propias de la Distopía Postmoderna del siglo XXI dentro de la narrativa peruana. En ambos textos predomina una condición protodistópica, aunque reformulada respecto de la conceptualización de Saldías (2015): el peligro distópico no aparece únicamente como amenaza latente o futura, sino que se encuentra diseminado y fragmentado en diferentes temporalidades —pasado, presente y futuro— y dimensiones —física, virtual, social y metafísica—. Como consecuencia, los personajes experimentan una inmersión en una realidad distópica naturalizada y funcional cuyo origen y límites resultan difíciles de determinar.

Esta configuración solo puede aprehenderse simultáneamente mediante una conciencia metatextual capaz de interpretar el espacio y el personaje como palimpsestos. Su representación literaria procura articular lo percibido, concebido y vivido de la espacialidad mediante la trialéctica espacial y relacionarlo con los procesos de mediatización de la narrativa contemporánea.

A partir de estos principios, *El inventario de las naves* y «Ciudad de payasos» desarrollan sus propias configuraciones prototípicas. En el ámbito espacial se constituyen la ciudad transterritorial, representada respectivamente por la Ciudad del Huracán y la Ciudad del Disfraz; en el ámbito de la personificación se configura el personaje transmedial, representado por Borges —autor, narrador, dios y asesino serial— y Óscar —narrador, comunicador, actor y payaso callejero—; finalmente, la relación entre ambos existentes produce el dispositivo transfigural, cuya transfiguratividad se manifiesta mediante los procesos recíprocos de personificación del espacio y espacialización del personaje.

En *El inventario de las naves*, la destrucción de la ciudad implica la destrucción del personaje, pues Dovidjenko descubre que ambos pertenecen a una misma realidad ficcional sometida a una instancia creadora y destructora. En «Ciudad de payasos», la identidad atribuida por Óscar a Lima termina incorporándose a su propia personalidad: el protagonista personifica la ciudad mediante la figura del payaso y posteriormente espacializa en sí mismo esa identidad. De este modo, la relación entre ciudad transterritorial y personaje transmedial culmina en una representación transfigurativa que permite reconocerlos como ciudad y personaje transtextuales.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Alarcón, D. (2006). *Guerra a la luz de las velas.* Editorial Santillana Perú.

Iparraguirre, A. (2018). *El inventario de las naves.* Planeta Perú.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Alarcón, D. (2018). *El rey siempre está por encima del pueblo.* Penguin Random House Grupo Editorial.

Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad.* Anagrama.

Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Ariel.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2008). E*stética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Paidós.

Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato.* Gedisa.

Austin, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras.* Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Baccolini, R., & Moylan, T. (Eds.). (2003). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination.* Taylor & Francis Group.

Baldelli, P. (1964). *El cine y la obra literaria.* Galerna.

Balkan, S. (2012). Metropolitan (im)migrants in the "lettered city". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 14*(5). https://doi.org/10.7771/1481-4374.2159

Barrera Linares, L. (1997). *Apuntes para una teoría del cuento.* En C. Pacheco & L. Barrera Linares (Eds.), *Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento (pp. 29–42).* Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Barthes, R. (1974). *Análisis estructural del relato.* Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (2004). *S/Z.* Siglo XXI Editores.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro.* Kairós.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations.* Semiotext(e).

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca. (Obra original publicada en 1936).

Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Ítaca. (Obra original publicada en 1934).

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (R. Tiedemann, Ed.; L. Fernández Castañeda, I. Herrera Baquero & F. Guerrero, Trads.). Akal.

Bermejo, D. (2007). *El laberinto textual: A J. Derrida in memoriam*. Cuadernos Salmantinos de Filosofía, 34, 297–326.

Bettetinir, G. (1984). *La conversación audiovisual.* Cátedra.

Blanco, A. G. (2018). *¿Qué es una ciudad? Un concepto con muchas definiciones.* Blog de la División de Vivienda y Desarrollo Urbano (HUD). https://blogs.iadb.org/ciudades-sostenibles/es/el-dia-de-que-las-ciudades-un-concepto-con-muchas-definiciones/

Bielinsky, F. (Director). (2000). *Nueve reinas* [Película]. Patagonik Film Group; Naya Films.

Booth, W. C. (1961). *La retórica de la ficción.* Bosch.

Butler, J. (1990). *El género en disputa.* Herder.

Butler, J. (1993). C*uerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Paidós.

Cartmell, D., & Whelehan, I. (2010). *Screen adaptation: Impure cinema*. Palgrave Macmillan.

Casetti, F., & Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film.* Paidós.

Castañeda, L. H. (2006). Vendrá un viento y se lo llevará todo: Apocalipsis y escritura en *El inventario de las naves* de Alexis Iparraguirre. *Hueso Húmero, 48*, 171–176.

Clover, C. J. (1992). *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*. Princeton University Press.

Company, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen: Texto literario y texto fílmico.* Cátedra.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (A. Pescador, Trad.; L. Giard, Ed.). Universidad Iberoamericana.

Del Águila Quevedo, D. O. (2023). Días de prueba esperando a Paradise. En *Días de prueba esperando a Paradise y los cuentos ganadores y finalistas de la XXII Bienal de Cuento «Premio Copé 2022»*. Petróleos del Perú.

Deleuze, G. (1980). *Diálogos* (J. Vásquez, Trad.). Pre-Textos.

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En M. Foucault et al., *Michael Foucault, filósofo*. Gedisa.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición.* Amorrortu.

Deleuze, G. (2013). *El saber: Curso sobre Foucault.* Cactus.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia.* Pre-Textos.

Derrida, J. (1989a). *Freud y la escena de la escritura.* En La escritura y la diferencia. Anthropos.

Derrida, J. (1989b). *La escritura y la diferencia.* Anthropos.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana.* Trotta.

Domingo, A. (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos.* Anagrama.

Duque Acosta, C. A. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y Pensamiento*, (17), 85–95.

Durán Segura, L. (2023). Cuatro anotaciones sobre los estudios de la performance. *ESCENA. Revista de las Artes*, *82*(2), 91–120.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Lumen.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados* (A. Boglar, Trad.). Lumen.

Eco, U. (1987). *La línea y el laberinto: Las estructuras del pensamiento latino.* Vuelta, 9(1), 18–27.

Edwards, C. (2009). Microtopias: The post-apocalyptic communities of Jim Crace's *The Pesthouse*. *Textual Practice*, *23*(5), 763–786.

Eagleton, T. (1978). *Criticism and ideology: A study in Marxist literary theory*. Verso.

Equipo Editorial Etecé. (2021, 5 de agosto). Ciudad. Concepto. https://concepto.de/ciudad-2/

Estrada, O., & Villacorta, C. (Eds.). (2023). *Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio.* Ediciones MyL.

Ferraro, G. (1994). *Percorsi virtuali nella formazione d'immagine.* En R. Grandi (Ed.), Semiótica al marketing. Franco Angeli.

Fincher, D. (Director). (1995). *Seven* [Película]. New Line Cinema.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Abada.

Foucault, M. (1996). *La arqueología del saber.* Siglo XXI.

Foucault, M. (1997). Los espacios otros (L. Gayo Pérez Bueno, Trad.). *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, (7), 83-91. (Trabajo original publicado en 1984).

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber.* Siglo XXI.

Foucault, M. (2003a). *Las palabras y las cosas.* Siglo XXI.

Foucault, M. (2003b). *Vigilar y castigar.* Siglo XXI.

Garbatzky, I. (2024). Performance. En N. Golubov (Coord.), *Arte-factos para los estudios literarios* (pp. 395-407). Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México.

García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei: Revista de Filosofía,* 74, 1–8. https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/fanlo74-1.pdf

García Márquez, G. (2002). *Cien años de soledad*. Peisa.

García Roncalla, R. (2018). *No una, sino muchas máscaras: Análisis de la representación de la identidad performativa en la novela gráfica Ciudad de Payasos* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico.* Paidós Ibérica.

Genette, G. (1989a). *Figuras III.* Lumen.

Genette, G. (1989b). *Palimpsestos: La literatura de segundo grado.* Taurus.

Gimferrer, P. (2012). *Cine y literatura.* Seix Barral.

González Vigil, R. (Ed.). (2013). *El cuento peruano 2001-2010*. Petroperú.

Guevara Flores, E. (2009). *Aproximaciones a la historia y los esquemas teóricos del cine documental* [Tesis de licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Gushiken Ibáñez, M. E. (2020). *Luchas utópicas en una Lima apocalíptica: Mañana, las ratas de José B. Adolph* [Tesis para optar el grado académico de magíster en Literatura Hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre el cambio cultural.* Amorrortu.

Heuser, S. (2003). *Virtual geographies: Cyberpunk at the intersection of postmodern and science fiction.* Rodopi.

Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [Película]. Alfred J. Hitchcock Productions; Paramount Pictures.

Iparraguirre, A. (Ed.). (2021). *Esta realidad no existe.* Estruendomundo.

Iser, W. (1987). *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Taurus.

Jameson, F. (2012). *El postmodernismo revisado* (D. Sánchez Usanos, ed. y trad.). Abada Editores.

Jameson, F. (2012). *El postmodernismo revisado* (D. Sánchez Usanos, Ed. y Trad.). Abada Editores.

Jenkins, H. (2007). *Transmedia Storytelling 101*. https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

Jenkins, H. (2011). *Transmedia 202: further reflections*. *https://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html*

Kayser, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria* (M. D. Mouton & V. García Yebra, Trads.). Gredos.

Lefebvre, H. (1978). *De lo rural a lo urbano.* Península.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio.* Capitán Swing.

León León, E. A. (2017). El concepto de sujeto en Hegel y Deleuze. *Academia & Derecho*, (15), 178–191.

Loriga, S. (2020). *El contexto sin borde según Jacques Derrida.* Estudios Sociales, 30(58), 119–139.

Lyotard, J.-F. (1992). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber.* Planeta-Agostini.

Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla.* Gedisa.

Macherey, P. (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. François Maspero.

Marrero Fernández, M., San Martín Arévalo, D. P., & Pérez Escalante, R. L. (2021). Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, 9, 1–19. https://share.google/MfQo4jsq33Qfs2cMu

Mill, J. S. (1991). *On liberty and other essays.* Oxford University Press.

Miraux, J.-P. (2005). *El personaje en la novela: Génesis, continuidad y ruptura.* Nueva Visión.

Morales Muñoz, B. (2016). *Ciudad de payasos: Las mutaciones de un texto.* Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea. https://www.senalc.com/2016/04/15/ciudad-de-payasos-las-mutaciones-de-un-texto/

Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky.* Westview Press.

Muñoz Galindo, L. A. (2018). *El cine negro: Sus arquetipos a través de una nueva clasificación* [Trabajo de grado para título de Comunicadora Social, Pontificia Universidad Javeriana].

Ortiz, B. (2016). *Cabaret Voltaire: Cien años de una ruptura.* Huelva Información. https://www.huelvainformacion.es/ocio/Cabaret-Voltaire-Cien-anos-ruptura_0_1047195900.html

Palacios, B. (2022). El inventario de las naves: Un apocalipsis borgiano en clave pop. En M. Kunz & S. Rosa (Eds.), *Ficción y ciencia* (pp. 337–350). Éditions Orbis Tertius.

Pallarolo, G. (Ed.). (2019). *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine/literatura.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Peña Ardid, C. (1999). *Literatura y cine.* Cátedra.

Perea Acevedo, A. J. (2016). *Michel Foucault: Vocabulario de nociones espaciales.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas, CLACSO, Editorial Magisterio.

Reis, C., & Lopes, A. C. M. (1995). *Diccionario de narratología* (Á. Marcos de Dios, Trad.). Ediciones del Colegio de España.

Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), Global modernities (pp. 25–44). SAGE.

Robles, J. M. (2021). Maqueta a mano. En A. Iparraguirre (Ed.), *Esta realidad no existe* (pp. 129-146). Estruendomundo.

Rodríguez Magda, R. M. (2007). *Transmodernidad: La globalización como totalidad transmoderna.* Revista Observaciones Filosóficas, 4, 1–29. https://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html

Rodríguez Magda, R. M. (2011). Transmodernidad: Un nuevo paradigma. *Transmodernity, 1,* 1–13.

Rodríguez Martín, M. E. (2019). De la fidelidad al original a las narrativas transmedias: Desarrollo y teorías de adaptación. En G. Pallarolo (Ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine/literatura* (pp. 39–61). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rojas Pachas, D. (2015). *El inventario de las naves: Un acercamiento pop*. Cinosargo.

Rolle, C. (2016). Poéticas del tránsito: El arte latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial. *Alea, 18*(2), 210–218. https://doi.org/10.1590/1517-106X/182-210

Ruiz Simón, N. (2014). Autor/lector empírico, autor/lector implícito y narrador en el Marqués de Sade. *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología, 11,* 115–130. https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr11.7.RuizSimon.pdf

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine.* Paidós Ibérica.

Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.* Titivillus.{

Saldías Rossel, G. A. (2015). *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965–1975)* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona].

Sargent, L. T. (1994). The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies, 5(1),* 1–37.

Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales.* Universidad de Buenos Aires.

Scolari, C. A. (2009). Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication, 3*, 586–606.

Scolari, C. A. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de Cultura Digital*, 71–81.

Stevens, S. S. (1946). Sobre la teoría de las escalas de medición (R. E. Trujano Espinoza & R. Vázquez Lira, Trads.). *Science, 103*(2684), 677-680. https://doi.org/10.1126/science.103.2684.677

Soja, E. W. (2008). Postmetrópolis: *Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones* (V. Hendel & M. Cifuentes, Trads.). Traficantes de Sueños.

Suvin, D. (2003). Theses on Dystopia 2001. En R. Baccolini & T. Moylan (Eds.), *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination* (pp. 187–201). Routledge. https://archive.org/details/darkhorizonsscie0000unse

Taylor, D., & Fuentes, M. (Eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance.* Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (1970). Las categorías del relato literario. En E. Verón (Dir.), *Análisis estructural del relato* (2.ª ed., pp. 155–192). Editorial Tiempo Contemporáneo.

Triana Moreno, D. (2018). Performance, performatividad y memoria. *Cuestiones de Filosofía, 4(22),* 17–34. https://doi.org/10.19053/01235095.v4.n23.2018.8299

Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors.* Cornell University Press.

Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana.

Vidal, A. (Ed.). (2001). C*onjuntos, teorías y enfoques literarios recientes.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Villanueva Mir, M. (2017). De la isla a la frontera: La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 29,* 506–521.

Zavala Alvarado, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción.* Renacimiento.

Zavala Alvarado, L. (2006). *La precisión de la incertidumbre: Postmodernidad, vida cotidiana y escritura.* Universidad Autónoma del Estado de México.

Zavala Alvarado, L. (2014). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: La seducción luminosa.* Biblioteca Digital de Pedagogía.