



Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Humanidades

Licenciatura en letras latinoamericanas

TESIS

Manifestación de dos mundos posibles en la novela *Tiempo*

***lunar* de Mauricio Molina**

**Que para obtener el título de
licenciada en letras latinoamericanas**

presenta

Carla Sofía Soares Romero

Asesora de tesis:

Mtra. Evelin Cruz Polo

Toluca, Estado de México, 2017

Índice

Introducción.....	3
-------------------	---

Capítulo I

Tiempo lunar, constructo de mundos posibles

1.1. <i>Ficcionalidad</i> punto de arranque de la <i>Teoría de los Mundos Posibles</i>	8
1.2. Del modelo de mundo único a la teoría de los mundos posibles.....	16
1.2.1 Tesis de los mundos posibles.....	16
1.2.2 Rasgos.....	18
1.3 Función extensional e intensional.....	23
1.4 Modelos de mundo y <i>Tiempo lunar</i>	32

Capítulo II

Semántica ficcional de los mundos posibles

2.1. Establecimiento del mundo posible, perspectivas.....	41
2.1.1 Perspectiva de Andrés.....	55
2.1.2 Perspectiva de Ismael.....	61
2.1.3 Reforzadores semánticos de los constructos posibles.....	72
Conclusión.....	88
Referencias bibliográficas.....	92

Introducción

Mauricio Molina es un escritor mexicano nacido en la Ciudad de México en 1959. Realizó estudios de lengua y literatura prehispánicas en la UNAM. Ha sido colaborador de varias revistas; becario del Conaculta, en 1990; miembro del SNCA desde 2004; y ganador de varios premios, entre ellos, el Premio Nacional de Novela “José Rubén Romero”, en 1991, por *Zona vedada* (publicada como *Tiempo lunar*).

En la novela, que será objeto de estudio del presente trabajo, se describe un cataclismo a nivel ciudad; se trata del retorno del lago que circundaba lo que antes era Tenochtitlán. Narra situaciones surrealistas y futuristas en las que se puede percibir un desfase en el tiempo, lo que nos hace cuestionar acerca del mundo en el que vivimos y los otros que no conocemos pero que ahí están. La novela versa sobre un personaje desaparecido y que sólo sabemos de su existencia por una bitácora que descubre su amigo. El punto de partida para comenzar a buscarlo es a través de la indagación de una mujer que, presuntamente, es la implicada en la desaparición.

La imperante necesidad del resurgimiento de lo prehispánico en medio de la urbe en la que habitan millones de personas genera un caos descrito por Molina. Es como si el retorno de lo que algún día fue esta tierra, se impusiera sobre lo que nunca debió haberse cimentado, como una revelación que debemos interpretar pues la estructura de ambos mundos descritos; tanto el moderno como el prehispánico convergen a la par. Existen pocos textos que hagan referencia a un trabajo de investigación sobre esta novela.

El escritor de la novela, que es objeto de análisis de la presente tesis, es contemporáneo; sin embargo, solamente han habido propuestas como artículos o ensayos sobre ésta, a saber; un ensayo publicado en la revista francesa *Artelogie: El D.F. en tono apocalíptico. La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México* escrito por Itala Schmelz, en el que aborda temas como la fragmentación de

las grandes ciudades y su colapso ante una metamorfosis y las premoniciones que encierra el discurso de la ciencia ficción. La Universidad Autónoma del Estado de México rescata la tesis de maestría de Evelin Cruz Polo: *Presencia y relevancia del factor policiaco, en la novela fantástica de Mauricio Molina*, trabajo en el que se plantea la forma en que el género fantástico converge con el género policiaco por gracia de su recorrido configurativo, de tal modo que cada una de las estructuras revisadas exponen el potencial de la narrativa mexicana contemporánea.

La exposición de la novela fantástica dentro de este género literario, nos recuerda que ni la situación geográfica ni la social, podrá intervenir con el cuestionamiento de su temática; es decir, la incertidumbre, que caracteriza este género literario y que abre paso a las múltiples lecturas que pueden cuestionar lo que se tiene por conocido y real.

La hipótesis formulada para la realización del presente análisis refiere a la manifestación de dos mundos posibles en la novela *Tiempo lunar* de Mauricio Molina. Ésta proviene de un interés en mostrar la funcionalidad de la teoría de la posibilidad de otros mundos, por lo que se enfatizarán sus rasgos para que se muestren estos dos mundos posibles dentro de la estructura narrativa.

El planteamiento que resulta de una suposición como la acotada, me invita a incluir y desarrollar la Teoría de los Mundos Posibles, por lo que mi trabajo se sustentará asignándole principios teóricos que enfatizan la categoría de la posibilidad. Mediante esta categoría expondré los rasgos, los postulados y funciones que propone Doležel, que contribuyen a la realización y explicación, de corte teórico, de la macroestructura narrativa.

El presente trabajo se divide en dos capítulos globales: Capítulo 1: *Tiempo lunar*, constructo de mundos posibles y Capítulo 2) Semántica ficcional de los mundos posibles.

El objetivo general es comprobar la manifestación dos mundos posibles a través del desglose de los principios teóricos que sustenta Doležel. El objetivo del primer capítulo será analizar los rasgos de la construcción de mundos posibles en la novela a partir de las tesis que sustentan la naturaleza de los mundos posibles.

El objetivo del segundo capítulo va a formular esquemas en los que se explique cómo funcionan estos mundos posibles a través de su semántica ficcional, así como explicar sus postulados y los modelos de mundo para enfatizar la construcción ficcional. A su vez, analizaré los términos de salida a partir de la novela, la exposición de las modalidades narrativas y su funcionamiento en los personajes y el entramado narrativo, así como realizar un bosquejo de los tipos de mundo que se manifiestan y señalar sus rasgos para que se cumpla con el objetivo general del presente trabajo.

Es por ello que comprende un reto el aportar, mediante una separación de *mundos posibles*, dentro de las delgadas líneas que separan los modelos de mundo, un acercamiento de orden teórico a esta manifestación artística.

El primer capítulo “Tiempo lunar, constructo de mundos posibles” propone, desde el término original generado por el filósofo alemán Leibniz (donde se explica básicamente la concepción metafísica), que los *mundos posibles* poseen una existencia trascendental, residen en la mente divina omnisciente y que, partiendo de ésta, involucraré las otras propuestas de otros autores, así como la incursión del término en el mundo literario. Como bien menciono, analizaré una variable, una alternativa con la que se puede sustentar teóricamente el trabajo a analizar. Es decir, *el mundo posible* funciona no sólo como concepto, sino como una noción de propuesta para una teoría de la semántica ficcional.

En cuanto al aparato teórico, como el uso de los conceptos referenciales para partir hacia una semántica ficcional, tomaré en cuenta los términos del autor Tomás Albaladejo, de los que resultan esenciales para la aplicación de la propuesta de interpretación señalada en el conjunto referencial que es la novela *per se*. Para ello,

referenciaré ejemplos concretos de la obra en los que se explique el carácter ficcional de ésta, a partir de una organización de modelos de mundo. Esto significaría su ubicación dentro de las variables ficcionales que pueden llegar a presentarse dentro de la misma construcción ficcional por el que apela.

El segundo capítulo que conformará la tesis será “Semántica ficcional de los mundos posibles”. Ya inmersos en el tema, plantearé las precisiones de autores como Doležel, Bonati, Albaladejo, Garrido Domínguez, Harshaw, Pavel y Pozuelo dentro del campo de la ficcionalidad, para acceder con mayor facilidad a la cuestión de los términos que esquematizan y explican la semántica ficcional, así como el punto de partida de las categorías de la construcción ficcional de cada uno de los mundos representados, así como también abordaré las funciones intensionales en estos mundos posibles que abogo en la novela, en tanto nos permite una reconstrucción como lectores. Explicaré los modelos de mundo revisados en el texto, la tipificación de algunas características a las que pertenecen dichos mundos posibles, así como las modalidades narrativas y, finalmente, las semánticas intensionales de los mundos manifestados y cómo funcionan cada uno.

La base del presente trabajo estará constituido por la teoría de la semántica ficcional (Albaladejo, Doležel, Garrido) y los conceptos en los que me basaré para el estudio de *Tiempo lunar* son: *mimesis*, *ficcionalidad*, *semántica ficcional*, *modelo de mundo*, *ley de máximos semánticos*, *mundos posibles*, *construcción ficcional*, *mundos narrativos*, *articulación*, *accesibilidad semiótica*, *extensión del texto*, *intensión del texto*, entre otros.

A partir de la noción que plantea Doležel de *mundo posible*, ésta es: construcción semiótica de un mundo hipotético que difiere del mundo real; es decir, como una de las maneras en las que nuestro mundo pudo haber sido, la tesis demostrará que la novela se construye a partir de la mencionada manifestación de mundos ficcionales.

La teoría de la ficción literaria ha sido una propuesta para la desfragmentación de los textos narrativos en los que se inserta el factor ficcional o fantástico y que de ella se desprende un mundo de reflexiones ya no de supuestos formales (de forma) sino que, como producto de su imaginación, el autor toma sus referencias para construir una ficción que no está sujeta a la realidad.

En la modernidad, las teorías inmanentes no pueden verse reducidas a simplemente tomar su función imitativa y separar por conceptos los rasgos que caracterizan la ficción, gracias al tipo de novela contemporánea que se ha experimentado en este siglo con todas las propuestas que parten de la literatura *neofantástica*¹. Por lo tanto, no partiré desde estos postulados que lejos de permitir una revalorización dentro del texto, con las funciones semánticas-semióticas que le atañen, sería una imposición que desfavorece el postulado que propongo defender. Finalmente, en los tres capítulos que desarrollaré, se buscará una lectura de tipo teórico y en segundo término, de interpretación, en tanto pertenece a la ambigüedad que caracteriza esta categoría de literatura neofantástica y debe ser, como cualquier texto literario, una fuente de inagotables recursos interpretativos.

¹ Término acuñado por Javier Alazraki: “¿Qué es lo neofantástico?”, en goo.gl/OG69Ae, consultado el 2/11/2016. Para futuras citas de su obra *Tiempo lunar*, se abreviará el nombre y apellido del autor únicamente.

Capítulo I

Tiempo lunar, constructo de mundos posibles

En el desarrollo de las propuestas teóricas que facilitan el acercamiento al texto literario, la reflexión en torno a la noción de ficcionalidad, se posiciona como el punto clave para el desarrollo de la *Teoría de los Mundos Posibles*, toda vez que resulta imperativo dejar de lado la rancia problemática del referente real y su relación con el referente ficcional. En este sentido, las afirmaciones que van desde el modelo de mundo único hasta el modelo pseudomimético (Cfr. Doležel, 1999: 24) poseen eventualidades que la Teoría de los Mundos Posibles habrá de salvar.

Derivado de lo anterior, el presente capítulo dará cuenta de la aproximación teórica desde el concepto de *ficcionalidad*, así como *mundo ficcional* y sus respectivas cláusulas. Si bien es cierto que la novela me tienta a establecer un vínculo con el referente real, lo medular se encuentra en el referente ficcional, por lo que la presente tesis justifica la semántica ficcional abordada más adelante.

1.1 *Ficcionalidad* punto de arranque de la *Teoría de los Mundos Posibles*

La ficcionalidad versa sobre el fenómeno que se localiza en el significado de la representación del mundo o de un mundo; un aspecto fundamental del discurso literario es la ficción y las teorías que la estudian no comparten enteramente la problemática tradicional que parte de modelos estructuralistas. Para generar una idea global comenzaremos con la propuesta de Miguel Ángel Garrido y Cesare Segre acerca del término *ficción*:²

[...] es un rasgo casi ineludible aunque no exclusivo del género literario. El término *ficción* proviene del latín "*ingere*" que, según C. Segre, significa "modelar" artesanalmente (como el alfarero) una materia amorfa y, literariamente, "dar forma" a los productos de la imaginación y, derivadamente, "crear", "inventar", etcétera (Segre, 1985: 47).

² Los conceptos relevantes, usados por primera vez en la presente tesis, se colocarán en cursivas.

En la actualidad, la teoría literaria que explica la *ficcionalidad* se centra en la semántica del lenguaje poético, y ésta estudia cómo los textos poéticos constituyen y organizan el sentido para expresar “ideas” y “sentimientos”. Este cambio en la teoría literaria actual se sitúa en la sustitución del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria que es llevada a cabo, finalmente por el lector, quien es receptor e interactúa con el texto y le da sentido.

En el artículo “La ficcionalidad: estado de la cuestión”, de José María Pozuelo Yvancos, podemos rescatar la mención de las teorías de la *ficcionalidad* contemporáneas: 1. Desde la teoría de los actos (*speech acts*), 2. Las teorías representacionales o (semántica) mimética: la *verosimilitud* (lo que tiene apariencia de ser verdadero) que es lo que, dentro de una semántica constructiva, sostiene una gran parte de obras literarias, lo que hace que la ficción se construya y contribuya a la realidad de un mundo imaginario, creado, y 3. La teoría de los *mundos posibles* ficcionales. Ésta última es la que se abordará en la presente tesis; la teoría más contemporánea de la ficción que tiene autoridad y competencia literaria para hacerlo, quien articula retóricas formales y desarrolla una propuesta cuya verosimilitud no se basa en la realidad fáctica, sino que le ata a las reglas del juego que él mismo crea.

Para que estas construcciones ficcionales tengan un sentido propio, deben estar sometidas a una lucidez semántica-sintáctica que, en aras de su proyección, ejerzan un modelo de mundo verosímil para que las leyes de éste sean compatibles en su coherencia, o sea; que rijan seres, estados, procesos, acciones e ideas que puedan ser verdaderos dentro de la lógica de su construcción. Es decir, la coherencia interna del texto fundamenta su verosimilitud pues se habla de establecer las propias reglas del juego en el entramado narrativo. A este respecto, Alabadalejo acota:

La ficción es resultado del esfuerzo configurador de mundos realizado por el autor, que en la ficción realista es sometido a las exigencias de la verosimilitud y del realismo [...] se puede decir que ese esfuerzo de creación semántica y de

representación sintáctica se ve aumentado en la elaboración de la construcción ficcional en una modulación artística de su fantasía, que resulta de esta manera ajustada a la exigencia de equilibrio en la tensión. (Albaladejo, 1992: 136).

La ficción domina simultáneamente las operaciones semánticas y las evaluaciones del universo institucionalizado y socializado que regula el sistema de la comunicación literaria. Pozuelo menciona que, para quien emite el texto, espera que los mundos ficcionales en él ordenados sean decodificados en aras de las normas institucionalizadas que marcan la relación estilística de “muchos textos” y no la relación del texto con el mundo.

La ficcionalidad es un sistema de representación que propone su lógica de mundo posible sujeta a la clase institucionalizada de discurso que forman el sistema de comunicación literaria (Pozuelo, 1993: 98).

A través del tiempo, el concepto de ficcionalidad ha evolucionado en tanto avanzan las líneas teóricas y los estudios del fenómeno literario, fundamentalmente se mencionan conceptos como los de Garrido Domínguez, en el que liga totalmente la escuela de Segre y Wolfgang Iser, quienes mencionan que cada obra literaria instaura un *mundo posible*.

En una revisión histórica y así dar paso al concepto de *mundo posible*, es importante comentar que el estagirita Aristóteles ya había ahondado en el término gracias a su comparación entre historia y literatura o poesía mimética, este último concepto interviene en su discurso como “la imitación de una acción que no ha ocurrido realmente pero que pudiera haber sucedido” (García Bacca, 1948: LXIII), esto significa, en términos concretos: lo verosímil.

En primer lugar, tenemos lo artístico que se deriva de lo real natural (lo que aparece sin la intervención del hombre) y este concepto se suma a lo artificial (que modifica lo real natural, el artífice modifica la forma, la articulación de los elementos que constituyen lo real natural), si bien el paso de lo real natural a lo artificial es por

medio de la reproducción, la suma de esto nos da la imitación, por lo tanto la *mimesis* es la reproducción imitativa de las acciones.³

La función mimética que menciona el autor checo Doležel en su texto “Mímesis y mundos posibles” (1997: 71) es un presupuesto teórico que subyace al método en el que los “críticos interpretan, al igual que los historiadores, los objetos ficcionales en tanto representaciones de entidades del mundo real”. Esta función es el núcleo de una teoría semántica, o sea, de la referencia ficcional. La semántica mimética funciona en tanto se compara y encuentra un prototipo de la entidad ficcional o del mundo ficcional con el mundo real.

Si bien se mencionan lugares que un lector puede interpretar como verdaderos, en el caso de la novela estudiada, ya sea la terminal Observatorio, o la refinería abandonada, ambos ubicados en la Ciudad de México, no podemos dejar de lado incluir esta información en el *campo de referencia interno* porque es territorio del mismo *marco de referencia del texto* ficcional en sí. Es por eso que se debe trascender las limitaciones que nos ofrece la teoría mimética y buscar dentro de la semántica de la ficción una alternativa que atañe más a la reinterpretación de nuestro objeto de estudio.

Ahora, la ficción presenta dos planos: lo *representado* y la *representación*. Esta última es la imagen o la forma, y el otro plano se refiere al objeto o al mundo ficcional. El objeto ficcional, que es la obra en sí, es ficticio porque ante las reglas del mundo real o realidad efectiva parece algo imaginario y no es demostrable porque se rige con diferentes leyes, aunque a veces los personajes muestren rasgos reales, en cuanto a que su mundo pareciera que es, en parte, el que vivimos.

Los mundos ficcionales (más adelante abordaré el significado con todos sus postulados) se inventan, se crean, no son imitados ni son una réplica de la realidad. Son producto de una imaginación extensiva y detallada que, si bien tienen que

³ Entendiendo éstas como el proceso que modifica la estancia del sujeto.

estructurarse al margen de un planteamiento de leyes que hacen que la ficción literaria sea creíble para el lector, también éstas obedecen a una tradición cultural que soporta sus componentes, consolidando así un texto literario como tal, semánticamente hablando, la ficción literaria y los mundos ficcionales se extienden ilimitadamente y su representación textual es consolidada.

Las ficciones literarias cumplen una condición primordial que no es contar mentiras sino que descubren su ficcionalidad al exponer una realidad alterna. Lo que el lector lee es un discurso representado, las ficciones no son el lado irreal de la realidad, ni lo opuesto a ella, son más bien condiciones que hacen posible que haya mundos posibles, de cuya realidad no puede dudarse.

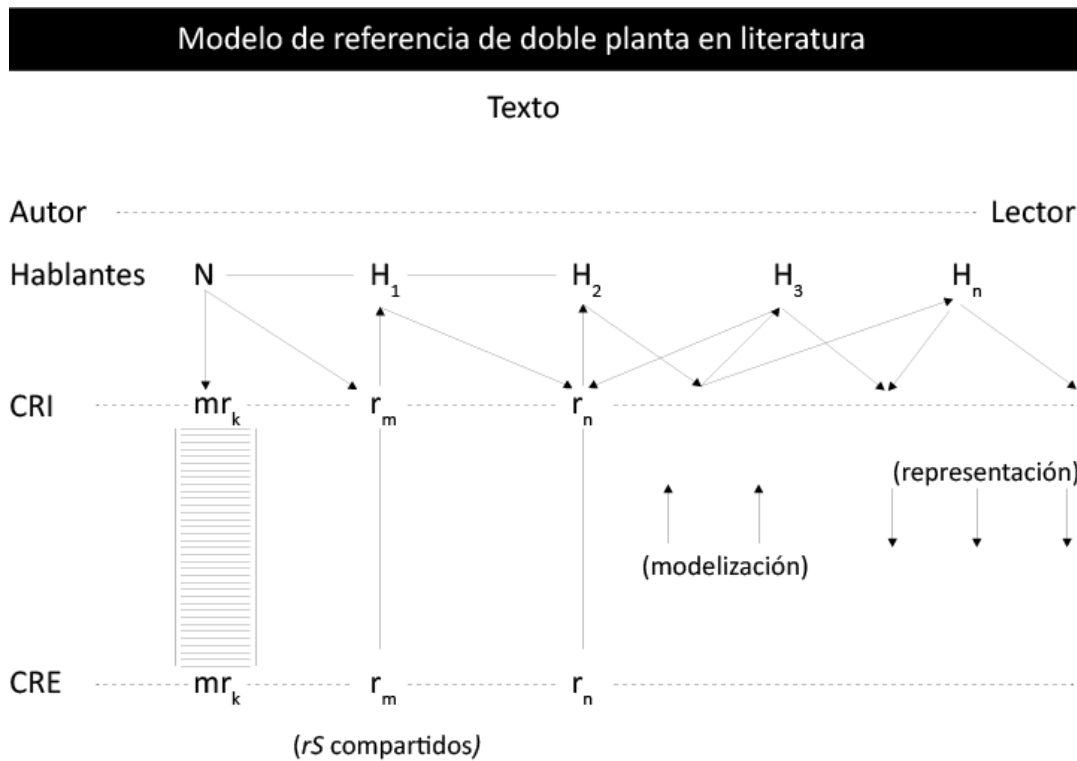
Por otro lado, Harshaw dispone que la ficción es “aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real” (Harshaw, 1997: 126). En el caso de una obra literaria ficcional hablamos de campos de referencia. Éste se define como un gran universo que contiene una multitud de marcos de referencia entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos.

¿Qué es un marco de referencia? Es cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales podemos hablar: puede ser una escena en el tiempo y en el espacio, un personaje, una ideología, un estado de ánimo, una situación general, un argumento narrativo, una política, una teoría, etcétera. A su vez, Harshaw habla de un campo de referencia interno y externo.

En el *campo de referencia interno* al menos algunos de los referentes –nombres de personas, tiempos, lugares, escenas y episodios– son exclusivos de este texto y no pretenden una existencia externa, basada en hechos reales. El texto literario selecciona elementos y reorganiza sus jerarquías mientras crea su propio campo autónomo, es decir, no depende de acontecimientos, personajes, escenarios, ideas, situaciones sociales que van de la mano con el mundo fáctico.

En contraparte, existen los *campos de referencia externo*, que son todos aquellos campos de referencia exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y el espacio, la Historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos” (Harshaw, 1997: 129-147).

Podemos decir que, a pesar de los rasgos distintivos que ocupan los términos, antes de mencionar categorías y nombres a las condiciones a las que está sometida la ficción, hay que mencionar que el uso de lenguaje en un texto literario es semejante a las situaciones de la vida real que están fuera de nuestra experiencia directa. Harshaw dispone en su teoría de la ficcionalidad, que nos sirve para encaminar el presente análisis, el modelo de referencia en la literatura que él llama de “doble planta”:



Modelo de referencia de “doble planta” en literatura (Harshaw, 1997: 156).

Este modelo explica la doble fidelidad referencial de los enunciados así como de todo aquel material que pueda referirse a CR (campos de referencia) internos y externos o

pueda situarse en ellos. En el esquema observamos que entre los planes de CRI (Campo de Referencia Interno) Y CRE (Campo de Referencia Externo) hay una fluctuación donde se crean canales para la transferencia de material semántico que se disponen y median entre la modelización y la representación. Esto tiene que ver con las relaciones de la ficción con el mundo histórico, la naturaleza, las teorías, creencias, ideologías, etcétera.

El CRI está configurado de acuerdo con el CRE, es decir, se necesita del conocimiento del mundo real para configurar una obra de ficción, para dotarle sentido se necesitan las bases de una estructuración del mundo real. Por otro lado, la relación viceversa que va del campo de referencia externo hacia el interno, puede comprender determinadas conductas, escenas, complejos constructos derivados como típicos o representativos, así como cuando se basan sobre la Historia, la sociedad, la cultura, etcétera.

El CRI en *Tiempo lunar* obedece a una interacción con el CRE; es decir, la construcción del CRI está configurada de acuerdo a los CRE, no en el sentido de imitar estereotipos del mundo real; se necesita dotar de sentido a una obra con el conocimiento del mundo, construir los marcos de referencia, completar el material disperso o crear lagunas de información.

Si juntamos el índice de la bitácora que nos proporciona Ismael, tenemos 7 lugares distintos: 1. Mare Serpentarum (Mar de la Serpiente) Terminal Observatorio, 2. Mare Idirium (Mar del Ojo) Refinería abandonada, 3. Mare Nebularum (Mar de la Niebla) Cuarto de los objetos perdidos, 4. Mare Tranquillitatis (Mar de la Tranquilidad) La Morgue, 5. Lacus Somniorum (Lago del Sueño) Praga, 6. Mare Crisium (Mar de la Crisis) Andrómeda y 7., Mare Humoris (Mar de los humores) Parque del Caracol.

De acuerdo a la experiencia del lector y su campo de referencia externo, podemos decir que estos lugares pertenecen a las partes de la luna que nombró Galileo Galilei al darle nombre a las regiones más oscuras, bahías, mares, lagos, y hasta montañas

y sierras.⁴ Este dato nos sirve como pura referencia concreta, asimilamos lo que nos propone el autor, que es una estructura basada en esta referencia que se liga al mundo real.

Sin embargo no cuestionaré de dónde proviene o si es totalmente verificable la información porque como bien explicamos, no se trata de comprobar ni comparar con la realidad fáctica, sino que ejercemos consciencia de que el autor nos está invitando a organizar la información que se proporciona en un mapa que nos servirá de guía para conocer el mundo ficcional que estamos conociendo. De esta forma, el campo de referencia se convierte en único pues está dotado de coherencia interna.

A razón de este campo de referencia único, Garrido explica que “un acercamiento integral y verdaderamente interdisciplinar al problema de la ficción” (Garrido, 1997: 12), se torna mayor en el siglo XX, pues ya el interés por explotar la fantasía y las dimensiones irracionales, ejercen en el paradigma de crear ficciones un motor sin fin. El problema de la ficción deriva también desde la Filosofía Analítica, en la que Russell, Frege, Meinong o Parsons, generaron ideas abiertas a partir de las cuales el sentido del “particular ficcional” no hace referencia al mundo real sino que aboga por la legitimidad del mundo ficcional que se crea a partir de una coherencia semántica-sintáctica del mismo.

Es por ello que *Tiempo lunar* toma este sentido ilimitado en lo que a su propio mundo refiere, es una novela fantástica que toma elementos mitológicos y temas posmodernos, con este término me refiero al tratamiento del escritor que se envuelve en el fenómeno de la autoconciencia y del escritor que recibe y se identifica con ese diálogo “que compensa y completa las carencias o frustraciones de la existencia humana” (Garrido, 1997:38).

Eso desata una posibilidad enorme en cuanto a interpretación se refiere, claro, estamos frente a un hecho ficcional enmarcado singularmente en la definición

⁴ <http://www.bitacoradegalileo.com/2011/04/17/los-mares-de-la-luna/> (consultado en febrero, 2016).

todorovesca, en tanto es una construcción “misteriosa”, “inexplicable”, “inaceptable”. “Lo fantástico implica una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el propio lector de los acontecimientos relatados” (Todorov, 1981:26).

Uno de los postulados y, creo yo, el más importante que se toma en cuenta para considerarlo un texto fantástico, es que es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre las explicaciones de los acontecimientos naturales y extraños o atípicos.

1.2 Del modelo de mundo único a la teoría de los mundos posibles

Cuando menciono mundos ficcionales, básicamente hago referencia indirecta al término de mundos posibles. Doležel es quien más ha desarrollado esta teoría y ha sido quien ha manejado con maestría el tema desde la semántica ficcional. Sustituye una teoría unitaria de la ficcionalidad en el marco del mundo único por el de mundos posibles, por lo tanto, se parte de concepciones de corte lógico-filosófico contemporáneo para lograr la semántica de los mundos posibles.

1.2.1 Tesis de los mundos posibles

La teoría de los mundos posibles emergió en la década de los 60 como herramienta para la decodificación del texto literario ficcional. Desde Saul Kripke, quien propuso una estructura modelo para la lógica modal y la interpretó en términos de mundos posibles, pasando por Bradley y Swartz quienes postularon que “nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles” (Doležel, 1997: 78), hasta llegar a un concepto moderno, con nuevos fundamentos para la semántica ficcional al proporcionar una interpretación del concepto de mundo ficcional.

El terreno en que fue propuesto el término fue dentro de la lógica modal, que junto con varios autores pertenecientes a esa disciplina lograron pulir su significado. Sin

embargo, ha sido una reformulación de la propuesta primaria por el filósofo matemático Leibniz. Él hablaba desde la metafísica, en donde los *mundos posibles* poseen una existencia trascendental, residen en la mente divina omnisciente:

*All possible worlds have general laws, analogous to the laws of motion; what these laws are, is contingent, but that there are such laws is necessary [...] There are, according to Leibniz, an infinite number of possible worlds, internally free from self-contradiction...*⁵ (Russell, 1937: 66).

Por su parte Kirkham afirma:

Un mundo posible es una entidad hipotética postulada como una ayuda para hablar sobre y estudiar las diversas maneras de las que el universo podría haber sido diferente de lo que es. Un mundo posible es un universo completo que difiere de una manera u otra (o en más de una manera) del universo real⁶ (Doležel, 1999: 30).

Doležel propone que

los mundos posibles de la ficción son *artefactos* producidos por actividades estéticas como la composición poética, musical, la mitología y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etcétera. Puesto que son los sistemas semióticos —el lenguaje, los colores, las formas, los tonos, la acción, etcétera— los que lo construyen, tenemos razón al denominarlos objetos semiótico (1999:33).

Y en esta parte, ya se incluye un término más que se suma a una conceptualización mayor: objetos semióticos; término que evocaré más adelante.

Los mundos ficcionales de la literatura “son artefactos estéticos construidos y potencialmente semióticos”. Dentro de los mundos posibles existen los individuos ficcionales, que si bien pueden llevar características y propiedades ligadas a los reales, éstos constituyen una clase semántica distinta. En el siglo XVII, Leibniz dice que se establece una correlación entre el orden del mundo y la *composibilidad* de los individuos: “al igual que existe una infinita de leyes, algunas propias de uno, otras

⁵ Todos los mundos posibles tienen leyes generales, análogas a las leyes del movimiento; lo que estas leyes son, es contingente, para que existan tales leyes es necesario [...] Hay, según Leibniz, un número infinito de mundos posibles, internamente libre de auto-contradicción.

⁶ Definición atribuida a Richard Kirkham pero citada por Doležel.

propias de otro, y cada individuo posible de un mundo encierra en su noción las leyes de su mundo” (Doležel, 1999:41).

Por lo tanto, un mundo ficcional es un pequeño mundo limitado por sus propios modelos concretos. El autor lo crea inspirado en modelos del mundo real efectivo. Toma prestado hechos concretos, problemas culturales, rasgos discursivos, etcétera, por eso es que Leibniz se había adelantado en su definición de *composibilidad*:⁷ la semántica de estos mundos posibles que vienen de la realidad efectiva sufren una transformación, las entidades tienen que ser convertidas de reales a no reales, pero posibles, con la “responsabilidad” que ello acarrea puesto que la lógica, semántica y la ontología misma sufren esa misma transformación ficcional (Cfr. Doležel, 1999:31).

Es inoperante la vinculación de la ficción con el mundo real, pues se enmarca un modelo de mundo único y es por ello que es remplazada por la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles; por ello existe una búsqueda en la semántica no mimética (Cfr. Doležel, 1997: 77). Y aquí es importante rescatar los *porqués*. Los mundos posibles de la literatura tienen un carácter específico por estar en textos literarios y por funcionar como “artefactos culturales”. La teoría englobadora de las ficciones literarias apunta que ésta surge de la fusión de la semántica de los mundos posibles, desde la lógica y la filosofía, con los términos propuestos de Leibniz y Russell, y de la teoría del texto. (Cfr. Doležel, 1997: 41).

1.2.2 Rasgos

En virtud de lo explicado, existen tres rasgos específicos de los mundos ficcionales de la literatura. Cabe destacar que estos rasgos son especiales para los mundos ficcionales de la literatura no se derivan del modelo de mundos posibles, el modelo de mundos posibles no sustituye la teoría de las ficciones literarias porque se corre el riesgo de que se desarrolle una colección de metáforas teóricamente inútiles y se

⁷ La importancia del término aquí es para hacer mención del principio de la no-contrariedad de dos mundos posibles cualesquiera.

deben considerar los límites de su poder explicativo en cuanto a los artefactos culturales (Cfr. Doležel, 1997: 35). El primer rasgo o característica de estos mundos ficcionales es: *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos* (Cfr. Doležel, 1997: 45).⁸ En esta característica se explica el dominio vacío que constituye la estructura del mundo ficcional, la distribución de los dominios *llenos* y *vacíos* que se rigen por la estética, el estilo del autor, convenciones del género el periodo histórico.

Lubomír Doležel refiere a Pavel, el cual observa que los autores y las culturas tienen la opción de minimizar o maximizar la “incompleción inevitable” de los mundos ficcionales (Garrido, 1997: 85), esto explica que las culturas que han tenido una visión estable del mundo tienden a minimizar la incompleción, y las culturas que han sufrido periodos de transición y crisis, tienden a maximizarla.

En este caso, Mauricio Molina, autor contemporáneo, comprende una cultura amplia sobre la posmodernidad, en donde su tiempo histórico abarca más allá de las fronteras que existen, que incluso engloba la inserción de mitos de Europa occidental así como de América del norte, y más precisamente de la cultura mexicana.

En razón de lo dicho, esto atañe totalmente a una inmersión de ideas, una interacción de ideologías, costumbres y una cultura de masas en donde se piense la idea reflejada de una globalización en la literatura, sin embargo no es así, en la actualidad las temáticas que más permean hoy en día son las del desamor, la soledad, los encuentros fortuitos y la cercanía con el ego exacerbado y el inalcanzable sueño de ser héroes, hay una transgresión a las formas heroicas para con las demás entidades ficcionales o los personajes que aparecen en *Tiempo lunar*; una presunción mal lograda que no otorga felicidad sino al contrario. Hay una carencia del yo en términos espirituales, sus almas están perdidas y suelen ser personajes aislados, en busca desesperada de un encuentro que por un segundo los haga sentir vida. Tal es el caso de Andrés, Ismael y Milena.

⁸ Incompletos porque el límite lo encuentra en la palabra, cuya semántica tiende a llenar todo lo que el significante no abarca.

La segunda característica indica que: *Muchos mundos ficcionales de la literatura no son semánticamente homogéneos*, o en palabras de Doležel, *Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea*. Estos mundos posibles tienen que ser semánticamente heterogéneos a fin de que sus estructuras como agentes, acciones y lugares tengan un escenario propio. La homogeneidad ontológica es el epítome de la soberanía de los mundos ficcionales, sin embargo existe la no-homogeneidad en ellos cuando se trata de que estos mundos ficcionales manifiesten una estructuración semántica compleja (Cfr. Doležel, 1997: 46).

Por ejemplo, si estamos hablando del mundo de la ficción realista es un mundo alécticamente homogéneo, natural (físicamente posible) y, por otro lado, el extremo opuesto; un mundo sobrenatural es alécticamente homogéneo (físicamente imposible, como el mundo de las deidades o demonios) y puede concebirse. Un mundo mitológico es aquel que no puede ser homogéneo semánticamente en su estructura porque está constituido por las dos dualidades ya explicadas; coexisten dominios naturales y sobrenaturales, éstos están divididos pero al mismo tiempo unidos por la posibilidad de contactos inter-fronterizos.

En este sentido, Andrés no cuenta con un abanico de posibilidades en cuanto a la estructura de su ser, puesto que no cuenta con rasgos sobrenaturales, digamos que está atado a una realidad parecida a la de nuestro mundo; sin embargo, hay personajes como el Merodeador que parecieran tener características sobrenaturales; Ismael, por su parte, está dividido entre estos dos dominios al igual que Milena.

El tercer rasgo es que *Los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual*, o explicado de otra manera, *Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poiesis textual*. La *poiesis* (Doležel, 1997: 88)⁹ textual tiene lugar en el mundo real, construye reinos ficcionales cuyas propiedades, estructuras y

⁹ Las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*.

modos de existencia son independientes de las propiedades, las estructuras y los modos de existencia de la realidad. En este rasgo es importante destacar el claro ejemplo de la bitácora de Ismael, en ella podemos intuir que se trata de un mundo desconocido en el que nos adentra en tanto Andrés lo lee; ya se asoma ese mundo posible.

Según Leibniz, los mundos posibles adquieren su existencia ficcional al ser descubiertos. Como el científico que observa bajo el microscopio y tiene acceso a un micromundo invisible, el poeta adquiere un acceso similar, al existir como posibles no realizados en la oscuridad trascendental, los mundos ficcionales se exhiben públicamente en las descripciones del poeta (Garrido, 1997: 88), y éstos son “descubiertos” por el lector. Es importante decir que los mundos son construidos por mentes humanas, Kripke lo estipula: “Los mundos posibles se estipulan, no se descubren con potentes microscopios”. Gracias a los numerosos sistemas semióticos de los que tenemos acceso (como el lenguaje, los gestos, los movimientos, los colores, las formas, los tonos), podemos mediar a través ellos al construir mundos ficcionales.

El texto literario es el mediador de esta actividad textual. A la semántica literaria le interesa ese mediador semiótico de la construcción del mundo. Mientras el texto exista, su mundo puede ser reconstruido en cualquier momento por las actividades lectora e interpretativa de potenciales receptores. Andrés funge como *narratario* a partir de la lectura de la bitácora de Ismael.

Desde el punto de vista del lector, el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido (Garrido, 1997: 89). A este respecto, la Ciudad de México sirve como un canal semiótico por el que podemos situarnos en la espacialidad en *Tiempo lunar*. A su vez, el particular ficcional está envuelto en mitos que también sirven como canales semióticos; cuando el lector lee, ejerce un acto de recepción, de ahí que el lector

tiene el papel más importante dentro del esquema básico autor- texto- lector, y que de él deviene una reconstrucción del texto.

El lector se encarga de reinterpretar mediante imágenes el mundo ficcional presentado, puede reflexionar sobre él e identificarse o no de acuerdo a su propia experiencia, y el único puente que une el universo ficcional y lectores reales, es el control semiótico individual que ejerza en su reinterpretación de lectura.

Al respecto, la particular fuerza ilocutiva de los actos del habla literarios que produce este cambio, se llama fuerza de *autenticación*.¹⁰ Doležel toma este elemento de la Teoría de los actos de habla para explicar que *existir* en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado (Cfr. Doležel, 1999: 47).

En el caso particular del texto narrativo, la fuerza de autenticación es asignada por el narrador. En el texto narrativo no hay discurso del autor, sino que estos discursos del texto son asignadas diversas fuentes ficcionales como los son el narrador y los personajes actantes. El narrador de *Tiempo lunar* es nuestra fuerza autenticadora y funciona como autoridad por ser del género narrativo, este narrador es fiable pues se encuentra en tercera persona, “cualquier cosa emitida desde esta fuente se convierte automáticamente en un existente ficcional” apunta Doležel.

Esta es una manifestación de posibilidad en tanto mi tesis defiende la manifestación de dos mundos posibles en la novela. Ismael funciona como narrador también, por lo que Andrés se vuelve alocutario o narratario, en términos de Filinich. En el caso del relato literario, se habla de narrador; de un locutor que adopta el papel de sujeto de la enunciación; y de un alocutario o narratario al cual el locutor dirige el discurso (Filinich, 1997: 54). En *Tiempo lunar* no existe un “narrador principal” como en la mayoría de los relatos canónicos en los que usualmente existe una sola autoridad para crear un mundo posible.

¹⁰ El grado de autoridad y de constitución de verdad en lo dicho por el hablante lírico, y por tanto de su fiabilidad.

La existencia ficcional depende del acto de autenticación, como he explicado anteriormente; su carácter es determinado por el grado de autoridad de la fuente autenticadora. Y aquí está, en parte, la clave de del reconocimiento de los diferentes modos de existencia ficcional en correlación con los diferentes grados de fuerza autenticadora del texto, y que ésta no está determinada sino manipulada por el acto narrativo autenticador.

En el capítulo II explicaré con detalle esta función intensional (que junto con la *saturación*), propone un acercamiento autenticando y explicando la posibilidad de dos mundos en el texto. Cada constructo dentro de la macro-estructura en *Tiempo lunar* se vuelve, desde diferentes grados, una autenticación. La manifestación de estos mundos posibles se puede observar, en principio, a través de Ismael, por medio de su bitácora y Andrés, quien la lee.

1.3 Función extensional e intensional.

Por otro lado, existen dos términos que pertenecen a Doležel. Los términos *extensión-intensión* parten de concepciones de Descartes y Leibniz que, desde la Lógica, sostienen diferentes postulados en torno al hecho lingüístico: 1. Se juzgan los acontecimientos del mundo, 2. Se analizan las partes del habla en relación al conjunto al que pertenecen, 3. Se establecen diferencias entre razonamientos verbales puros e impuros, y 4. Se homologa en todas las áreas del saber el valor del procedimiento. De estos aportes sólo se toma en cuenta, para el caso, el segundo punto en cuanto al binomio *intensión-extensión* (Cfr. Tissera, 2006: 45).

El término *extensión* es el significado constituyente de un signo lingüístico que lo dirige hacia el mundo. O sea, “la extensión de una expresión es el objeto o el conjunto de objetos a los que la expresión se refiere, los que señala o indica” (Doležel, 1999: 198). Este significado extensional se ve representado por medio de

un metalenguaje y “estaría caracterizado por una correspondencia exacta entre las entidades del mundo y sus designaciones”.

La extensión del texto se refiere al aspecto del significado del texto constituido por la relación de los signos verbales con las entidades extralingüísticas del mundo, y expresado por medio de una paráfrasis regulada. Este término podría ser equiparable, en cuanto a su función, al de *extratextual*. Este enfoque explica la obra desde datos externos: cuestiones sociales, y antropológicas manifiestas en la realidad.

En razón de lo expuesto y para explicar lo extratextual como entidad extralingüística del mundo como referencias histórico-culturales, ideológicas, sociales, filosóficas, religiosas, etcétera. Esta forma nos permite adentrarnos al mundo sociológico contextual y la estética del autor. Las funciones extratextuales en *Tiempo lunar* son conocimientos tales como el nombre de Andrés, la entidad de la Ciudad de México, el nombre que se le da a lo que antes era una refinería que se situaba en la Delegación Azcapotzalco, así como la mención de la Terminal Observatorio que se sitúa en la Delegación Miguel Hidalgo:

“Las anotaciones de Ismael inquietaron a Andrés profundamente. ¿Se habría vuelto loco? El parque del Caracol, la antigua refinería, las calles de Praga y Andrómeda, La terminal Observatorio eran más o menos reconocibles.” (MM¹¹).

Andrés hace referencia a una reproducción de Escher que está colgada en una pared de la casa de Milena:

Sobre la cabeza de Milena, colgado de una pared, Andrés vio un cuadro que llamó su atención. Era una reproducción de Escher titulada Tres Mundos. En ella se veía un estanque donde se reflejaban unos árboles secos que extendían las ramas hacia el cielo. Bajo el agua, perdida entre los reflejos de los árboles, había una salamandra. Unas hojas secas flotaban en la superficie (MM).

¹¹ Cito de esa forma a modo de abreviatura pues es la única obra de Mauricio Molina a la que hago referencia.

Este ejemplo, en especial, es de suma importancia, ya que es la introducción a nuestro tema de la manifestación de los mundos posibles en el texto. Andrés, al ver el cuadro colgado, le dice a Milena:

—Simple y genial, como todo lo de Escher— dijo Milena mirando a los ojos de Andrés—. Lo simple es siempre lo más difícil de concebir. Piensa en la simplicidad de un reflejo en un estanque. Nada más alejado de un motivo profundo. Un reflejo, unas hojas secas, una salamandra bajo el agua: tres elementos bastan para hablarnos de los múltiples niveles que habitamos y de la dificultad para acceder a todos ellos a un tiempo (MM).

A partir de este momento, el lector se puede cuestionar acerca del porqué la explicación de Milena; una voz que enuncia con seguridad una interpretación de la pintura de Escher. Es una invitación, como puertas que se abren, a una probable “pista” de cómo está construido el texto, sobre los diferentes entornos de cada mundo. De este modo, se explica la razón de por qué son dos mundos posibles, dos distintos niveles en el que habitan los personajes de *Tiempo lunar*. Tal vez la delgada línea que separa esos mundos es muy corta; sin embargo, es claro que, como el ejemplo de la pintura de Escher, un pez no puede vivir sin agua, por lo que el mundo que está coexistiendo paralelamente es uno posible *per se*.

En nuestra realidad fáctica existe el artista plástico Escher, y se hace referencia a él en el contexto semántico extensional del texto, sin embargo en el mundo posible de Andrés lo mencionan pero no podemos intuir que ellos conocen al artista desde nuestro mundo si no que se vuelve parte de su sustento en el constructo del mundo; por lo tanto, la interpretación que hace Milena sobre su cuadro, podría ser un ejemplo claro de la función intensional. Podemos citar también cuando Andrés se refiere a “El Fondo Reservado”; lugar que formaba parte de la Biblioteca Nacional:

Era un sello partido por la mitad en el que se alcanzaban a leer, con letras borrosas, las palabras Fondo Reservado. El Fondo Reservado, ubicado en el antiguo centro de la ciudad, era un depósito de libros y documentos anticuados. Aquel edificio era conocido ahora como La Morgue (MM).

Al respecto, este lugar en efecto existe en nuestra realidad fáctica, se trata de un lugar específico destinado dentro del templo de San Agustín ubicado en el centro

de la Ciudad de México, antes Biblioteca Nacional de México. El lugar que Andrés llama “Fondo Reservado” es el que se conoció por “Caja Fuerte”, lugar en el que en el año 1958 se abrió a los investigadores ya que contenía libros raros y manuscritos pertenecientes al archivo histórico. A su vez, el narrador menciona una zona de la ciudad que fácilmente podemos comprobar en la realidad fáctica:

En otro tiempo había sido una laboriosa colonia industrial donde había grandes bodegas y depósitos, por su cercanía con la estación abandonada del ferrocarril era un lugar de cruce (MM).

Estas referencias pertenecen al Campo de referencia externo del cual nosotros, como lectores, tenemos conocimiento. Calles como “Praga” o “Andrómeda” también son citadas en el texto ficcional, perteneciendo éstas a las colonias Benito Juárez y Prado Churubusco respectivamente.

A pesar de que estas representaciones extensionales estén presentes a lo largo de la obra, los particulares ficcionales funcionan independientemente y se rigen bajo leyes autónomas, así como el narrador les da nombres y valores distintos a los que conocemos, juegan un papel importante en la creación de la ficción y sólo por esta distinción se excluye toda posible réplica a nuestro mundo fáctico. Presenta “pistas” que probablemente un *lector implícito*¹² descubra y se decodifiquen todos los vacíos, ausencias, blancos y lagunas que pertenecen al texto pero que son constitutivos del mismo.

La función extensional se corresponde en sentido y significado al término de Harshaw que ya he mencionado: campo de referencia externo, y a su vez, también corresponde a las funciones extratextuales.

¹² Iser atañe el término a la competencia del lector, cómo se recibe la comprensión del texto, se transfieren las estructuras del texto a través de los actos de representación al ámbito de la experiencia del lector.

El lector no necesariamente debe conocer la función extensional¹³ del texto, el marco referencial al que está sujeto el autor es gracias al mundo de su autoreferencialidad, no así en la función intensional. Es interesante esta propuesta por ser un arma de doble filo ya que el *campo de referencia*¹⁴ no es el motivo por el cual se pueda hacer una mejor recepción del texto sino que sólo abogue por la única verdad ficcional que es la gramática del texto. Sin embargo, apunta Doležel, este hecho es contraproducente porque si solamente se tiene que verificar la gramática de esta poética:

limita toda actividad referencial al que el texto está sujeto sin lugar a dudas aunque resulte más lógico que se llegue a una reinterpretación basada en los constructos del mundo ficcional sin tener que recurrir a la imagen que de alguna forma ya existe en la realidad efectiva (Cfr. Doležel, 1999: 25).

Si delimitamos con precisión del por qué tenemos que recurrir a la extensión del texto (lo referencial) por ejemplo, lo que hemos citado en la cuestión de homologar los lugares con los que existen en nuestra realidad fáctica, es porque indica una función extensional, de modo que constituye el significado de un signo lingüístico que nos dirige hacia el mundo. Cabe aclarar que no por ello, reconstruimos el mundo posible tamizado por la función extensional.

El término *intensión* se debe diferenciar del de *intención*, puesto que constituyen nociones distintas (Cfr. Doležel, 1999:197). La función intensional también se corresponde en sentido, al concepto de intratextualidad, y campo de referencia interno que ya fue abordado en páginas atrás. El acceso intratextual se atiende prioritariamente a la obra en sí, a la forma en que se enuncia, la instancia de la que procede el texto en cuanto tal: el narrador. Se pueden analizar los tipos o grados que hay; ya sea la ausencia de toda referencia a éste (objetividad), o la narración

¹³ En el punto 1.3 está explicado este concepto.

¹⁴ Campo de referencia (CR) es un gran universo que contiene una multitud de MR (Marcos de Referencia) entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos, previamente explicado.

marcada por la subjetividad con la presencia, explícita o no, de un yo que reorganiza los acontecimientos o les da valor.

Es importante destacar que hay dos tipos de narrador en *Tiempo lunar* que enriquecen la novela y se pueden explicar, así como la capacidad de la manifestación de los mundos ficcionales existentes en ella.

En esta función intratextual permite recrear en el referente, o sea el texto, captar la realidad representada, sugerida o evocada por los signos lingüísticos con los que el texto está construido. Se trata de observar las capacidades del lenguaje para dar soporte significativo a todas los particulares ficcionales o cosas posibles.

La formación del significado intensional del texto es un suceso más complejo, macroestructural, al igual que lo es la organización de su mundo ficcional. “El autor construye los mundos ficcionales y el lector los reconstruye en y a través de la redacción original del texto (la textura), es decir, como formaciones intensionales” (Doležel, 1999: 203). A su vez, cuando el narrador produce texturas explícitas, se construyen hechos ficcionales (aquí es donde se da valor a la autenticación), mientras que si no existe una textura (textura cero), en la estructura del mundo ficcional se generan huecos; rasgo que es esencial en la formación de los mundos ficcionales.

La función intensional se extiende, o abarca desde la redacción exacta del texto ficcional (la textura) (Doležel, 1999: 241), hasta el mundo ficcional y, a su vez, regula globalmente la textura que afecta a la estructuración del mundo ficcional. Por ejemplo, cuando menciono más arriba un elemento extensional que es el templo de San Agustín ubicado en la Ciudad de México, éste adquiere un sentido intensional cuando, independientemente de la forma del nombre, la descripción precisa no lo hace rígidamente (como simplemente mencionarlo) porque depende de su forma verbal que es variable.

En el caso de los nombres propios es la misma explicación, si a cada persona ficticiales le asigna de manera consistente una de las dos formas posibles de nombrar, la regularidad de la textura divide la constelación de agentes en dos subconjuntos como menciona Doležel; uno que comprende a las personas nombradas rígidamente (por medio de nombres propios), el otro compuesto por las personas que no sean designadas rígidamente (por medio de descripciones precisas).

Tal es el caso de los personajes Andrés, Milena e Ismael, no así el caso del Merodeador, El Cartógrafo o El Guía que son entidades precisas, con una función específica en cuanto a la acción que desempeñan, aunque carezcan de un nombre propio; sin embargo, el punto en el que estas identidades se encuentran con los otros personajes (Andrés, Milena e Ismael), forman parte de los mecanismos por los que los mundos posibles manifestados tienen convergencia, es decir, éstos están funcionando mediante Milena, que es un vehículo entre los mundos unipersonales de Andrés e Ismael.

Existen dos razones relacionadas lógicamente entre sí, para afirmar que se ha alcanzado el dominio del sentido a través de la función intensional:

La textura del texto ficcional determina por completo esta estructuración. Si la denominación de las personas ficticiales siguiese una regularidad diferente, la estructuración intensional del mundo sería diferente. Si no existiera una regularidad de este tipo, no opera la función intensional del nombramiento en el texto ficcional, y el mundo ficcional carece de esta estructuración. Esta dependencia de la estructura del mundo de la forma de la textura es la esencia de nuestra noción de intensión (Doležel, 1999: 205, 206).

La otra razón, menciona Doležel:

[...] estructura intensionalmente de muchas maneras el mismo mundo ficcional por medio de funciones intensionales diferentes [...] Las funciones intensionales nos proporcionan lo que esperamos de ellas: nos dan un acceso indirecto, aunque operacional, a la manifestación más compleja y sutil, la estructuración de los mundos ficticiales, del imperio del sentido (Doležel, 1999: 205, 206).

Dicho de otro modo, las extensiones e intensiones deben diferenciarse de la teoría semántica pues éstas son complementarias en la producción del significado literario. Las extensiones son posibles únicamente a través de las intensiones, y viceversa.

De forma más clara, se puede decir que el autor concibe el mundo ficcional, en primer lugar, como una estructura extensional, inventando la historia, otorgándole nombres a las personas que actúan según sus relaciones y propiedades, situándolas en tiempo y lugar, y luego, a través de la textura escrita concretamente, dar una forma intensional al mundo.

Y partiendo desde el lector, que primero se enfrenta a la estructuración intensional por medio de esa textura, la transforman en representaciones extensionales, de esta manera, reconstruyen las extensiones de la estructura del mundo; la historia, la descripción de los personajes, el tiempo y el espacio; y en ello, el factor estético que da significado a la función intensional, que *per se* logra la parte estética literaria y da sentido al presente análisis.

M (E)	T	M (I)
Caja fuerte	+	Fondo Reservado x
Templo San Agustín	+	Convento semihundido x
Mito Melusina	+	Milena x
Azcapotzalco	+	Refinería abandonada x

A partir de las consideraciones que he explicado sobre las estructuras extensionales e intensionales, podemos trazar una tabla que, con base en el esquema que presenta Doležel, verifique lo siguiente:

M(E) Estructura extensional

M (I) Estructura intensional

T (Textura)

+ Nombre propio

X Descripción precisa

El esquema presentado implica la “transformación” de la extensión a la intensión dentro del juego ficcional de ambos mundos; por un lado, tenemos la estructura que conocemos en nuestra realidad fáctica únicamente tomándolo como referencia; si bien es cierto que no estamos hablando de prototipos reales plasmados en la ficción, contamos con la presencia no de entidades sino lugares, en este caso; con respecto a Milena sólo podemos encontrar esa referencialidad pero no significa que tome todos los elementos ni tenga las mismas funciones del prototipo; se cumple el rasgo de la existencia de huecos o lo incompleto de los mundos ficcionales.

A la teoría de los mundos posibles, incluso en nuestros días, se le concede cierta ambigüedad a medida que las ficciones son más complejas; es decir, si hay discursos narrativos donde intervengan personajes que versen en diferentes tiempos dentro de la ficción y se conjuguen a la par de estructuras narrativas igualmente complejas, prácticamente estamos dando pie a que un mundo posible incluso derive en muchos, tantos que no puedan identificarse fácilmente o queden en la infinidad de la macroestructura.

La ficción, pues, dice una cosa y significa otra; sugiere algo que siempre va más allá de su referente, se trata de un decir indirecto mediatizado por signos y símbolos. En este caso, la semántica de la ficción es el punto de partida por el cual estudiaremos el procedimiento para apoyarnos en la concepción de los mundos posibles.

La teoría de los mundos posibles nace de los estudiosos de la literatura al descubrir su funcionalidad y potencial como una teoría innovadora de la ficcionalidad. Existen dos tesis importantes que se tiene que poner a consideración en tanto los mundos ficcionales son artefactos estéticos en el medio de los textos ficcionales. En primer lugar, trata los aspectos del concepto de mundo ficcional y su comportamiento como mundo posible; en segundo, formulan los rasgos especiales para los mundos ficcionales de la literatura y no los que derivan del modelo de los mundos posibles. Es por ello que, de manera inductiva, abordaré la teoría que enmarca la semántica de la ficción.

Los mundos posibles son artefactos producidos por las actividades estéticas, como la composición, la poesía, la música, la mitología, la narrativa, la pintura, la escultura, el cine, la danza, el teatro, etcétera, ya que son sistemas semióticos -el lenguaje, los sonidos, las formas, los tonos- los que los construyen, por ello son objetos semióticos (Cfr. Doležel, 1999: 32).

Al pensar que existen mundos imaginarios, se acuñó el concepto de mundos posibles inspirado en una teoría específica (teoría de la ficcionalidad) para organizar su funcionalidad. El lo concerniente a la semántica ficcional, abordaré los términos desde su base, así como la explicación de sus postulados y cómo funcionan en *Tiempo lunar*.

1.4 Modelos de mundo y *Tiempo lunar*

La estructura del conjunto referencial es el mundo expresado por un texto. El modelo de mundo contiene instrucciones para fundamentar la estructura del conjunto referencial. Éste consta de elementos semánticos como seres, estados, procesos, acciones e ideas, que son representados lingüísticamente en el texto. Albaladejo nos proporciona tres modelos de mundo de los que el autor previamente determina para generar la *poiesis*, el lector establece el tipo de modelo de mundo determinado por el autor.

El *modelo de mundo I: de lo verdadero*, se caracteriza por estar formado por instrucciones que corresponden a reglas propias de la realidad efectiva. El autor toma una sección de la realidad efectiva, “es un texto semánticamente relativo a lo verdaderamente existente y sucedido, de tal modo que en él, las discordancias con la realidad efectiva han de ser reputadas como falsedades” (Albaladejo, 1992: 52). Este tipo de textos no son ficcionales, por lo que se trata de textos de lengua común, como los periodísticos e históricos.

El *modelo de mundo II, de lo ficcional verosímil*: en este modelo de mundo, el autor construye una serie de instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, sin embargo mantienen una relación de semejanza. La estructura de conjunto referencial

que construye está provista de verosimilitud, es decir, no verdadera en tanto en cuanto es diferente de la realidad efectiva.

Sin embargo, es semejante a ésta en cuanto a que el modelo de mundo puede estar formado por reglas parecidas a la realidad, por lo tanto “es un texto ficcional verosímil, que es independiente de la realidad efectiva al ser una construcción lingüística que establece una realidad particular, pero está vinculado a aquélla dado que es representación de una realidad similar” (Albaladejo, 1992: 53).

El *modelo de mundo III ficcional no verosímil* está formado por instrucciones distintas a la realidad, no son semejantes a ésta, de tal modo que se presentan seres, estados, procesos, acciones e ideas que no son parte de la realidad efectiva, y el texto que representa la estructura de conjunto referencial es de carácter inverosímil.

Es una construcción lingüística que fija una realidad particular que es más autónoma que la que corresponde al modelo de mundo II en tanto no tiene vínculo alguno con la realidad efectiva. Los modelos de mundo de tipo II y III tienen la particularidad de regir mundos ficcionales que proyectan una realidad ficcional con sus instrucciones, por lo que están basados en el *hecho ficcional*¹⁵

A partir de esta concepción de modelos de mundo que propone Albaladejo, podemos definir que el conjunto referencial *Tiempo lunar* pertenece al *modelo de mundo III* puesto que el carácter literario del texto es fantástico. Podría pertenecer al *modelo de mundo II* porque los particulares ficcionales que nos ayudan a ubicar la extensionalidad del texto en tanto el autor propone una construcción de elementos que constituyen claramente un Campo de referencia externa, como es el caso de la mención de lugares específicos en la Ciudad de México o del artista Escher.

¹⁵ Organización semiótica formada por el autor, el receptor, la estructura de conjunto referencial de índole ficcional y el texto ficcional.

Si bien como lectores podemos identificar estos elementos por ejercer la reconstrucción del texto por medio de nuestra competencia, existe una delgada línea que nos permite diferenciar estos elementos que pertenecen, como ya dije, al campo de referencia externo y a la vez al campo de referencia interno; es decir, a la extensión y a la intensión. El autor está ocupando estos elementos para generar verosimilitud para crear una entidad e identidad de caracteres completamente distintos del mundo fáctico, de tal manera que proyecta seres, estados, procesos, acciones, e ideas en la organización del mundo ficcional.

El modelo de mundo es una categoría semántico-extensional, por lo que explica la construcción y el funcionamiento de la ficción. Para dar cuenta de la presencia de instrucciones propias de varios tipos de modelo de mundo en uno, Albaladejo elaboró la ley de máximos semánticos, cuya denominación funciona para el problema arriba mencionado, la cuestión de la pequeña diferencia entre el *modelo de mundo II* y el *modelo de mundo III*: Albaladejo cita 7 secciones, que las nombra a partir de letras, o sea (a, b, c, d, e, f, g).

Estas se dividen en dos partes (a, b, c,) y (d, e, f, g). La primera parte se caracteriza por estar referidas a *modelos de mundo* que constan de instrucciones que son propias de un solo *modelo de mundo*, y la segunda parte se caracteriza por ser relativas a *modelos de mundo* que contienen instrucciones propias de más de un *modelo de mundo*. A saber:

Sección A	Sección B	Sección C	Sección D	Sección E	Sección F	Sección G
Instrucciones propias de M.M. I	Instrucciones propias de M.M. II	Instrucciones propias de M.M. III	Instrucciones propias de M.M. I y II=	Instrucciones propias de M.M. I, II, y III=	Instrucciones propias de M. M. I y III=	Instrucciones propias de M. M. II, y III=
			M. M. II	M. M. III	M. M. III	M. M. III

M.M. = Modelo de mundo.¹⁶

¹⁶ Los tipos de modelos de mundo junto con la ley de máximos semánticos están explicados a detalle.

La segunda parte de la ley de máximos semánticos (la parte sombreada) es la que adscribe las combinaciones heterogéneas de instrucciones a un único tipo determinado de *modelo de mundo*, ya que para cada texto hay un sólo *modelo de mundo*, aunque este pueda contener instrucciones pertenecientes a más de un tipo (Albaladejo, 1992: 56).

En el caso particular de *Tiempo lunar*, la sección G señala que la ley da cuenta de la combinación de instrucciones de índole ficcional verosímil e instrucciones de índole ficcional inverosímil, de la que resulta un *modelo de mundo* tipo III, esto es de carácter ficcional inverosímil.

Tiempo lunar cuenta con elementos ficcionales verosímiles y elementos ficcionales inverosímiles, y globalmente está regida por el *modelo de mundo* tipo III. La ley de máximos semánticos funciona en cuanto los elementos semánticos de la estructura del conjunto de referencia, o sea, los que componen el Campo de referencia interno y externo, se integren y converjan. *Tiempo lunar* converge bajo estos elementos que componen los dos Campos de referencia antes mencionados. Al respecto:

Lo seres, estados, procesos, acciones e ideas que componen las estructuras de conjunto referencial ficcionales no están establecidos extensionalmente como elementos referenciales completos, pues su configuración depende de la plasmación intensional de los mismos, a partir de la fundamentación textual de la ficción; no es posible incluir en el texto ficcional la totalidad de los aspectos y características de dichos elementos ficcionales y, por tanto, aparecen en los textos zonas de indeterminación que forman parte de la intensión, en la constitución esencial de la ficción (Albaladejo, 1992: 69).

Esto es, que la integración de elementos como las sensaciones en donde claramente se describen los detalles:

Dejó que el agua pesada y viscosa se juntara en el hueco de sus manos y se la llevó a la cara. Sintió el líquido espeso y frío escurriendo sobre su piel. El sabor metálico del agua se mezcló con el sabor enérgico del alcohol y del tabaco. [...] El elevador de paredes de cristal, que subía por el exterior del edificio, dejaba ver el anillo de montañas que circundaba el valle como las crestas de una enorme serpiente oscura que rodeaba la ciudad en el atardecer eléctrico (MM).

Al darnos esta descripción concreta perteneciente a un conjunto estructurado intensionalmente, nos vemos en la necesidad de imaginar lo que precisamente el autor nos invita a recrear en nuestra reconstrucción como lectores; genera al instante la construcción de un mundo en el que se están desarrollando las acciones de Andrés y Milena; ya que Ismael, el Cartógrafo, el Merodeador y el Guía son entes que pertenecen a otro mundo posible.

Es importante mencionar que así como el texto es la parte fundamental de la creación de la ilusión de la ficción, pues el mundo representado tiene una presencia como construcción lingüística, esa misma creación tiene una presencia auténtica como mundo autónomo que no depende de referencias de la realidad efectiva, es una presencia instalada en el elemento lingüístico por el que se sostiene el mundo ficcional.

Albaladejo menciona más adelante las restricciones de la ley de máximos semánticos, éstas funcionan en tanto impide la actuación de dicha ley en determinados casos. Sin embargo no hay ninguna restricción para el caso particular de nuestro estudio ya que cumple en su totalidad con lo antes dispuesto.

La ley de máximos semánticos no es más que una forma de organizar y explicar la presencia de elementos semánticos tomados de la realidad efectiva junto a los que son propiamente ficcionales. Delimita el mundo en función de su relación con la realidad.

La determinación del tipo de modelo de mundo es una actividad previa que el autor establece contando con el receptor para el establecimiento de dicho modelo y la subsiguiente constitución de la estructura del conjunto referencial" (Albaladejo, 1992: 52).

Albaladejo propone su ley de máximos semánticos en tanto que modelos de mundo conviven y recrean una imagen de mundo difundida por el texto. Es por ello que a partir de una semántica constructivista, se desarrolle toda una Teoría de los Mundos Posibles en el marco de un modelo de múltiples mundos. Dicho modelo supone el

rechazo de las tradiciones miméticas y pseudomiméticas, señala Garrido, y se niega la concepción de un sólo mundo ya que en este caso habría que aceptar que el resto de los mundos es una copia suya:

En cambio, en cuanto se acepta la existencia de múltiples mundos, ninguno de ellos ha de verse necesariamente como representación de los demás; se trataría de mundos paralelos, sin una relación de jerarquía entre sí. Los mundos ficcionales se han emancipado –como puede comprobarse fácilmente a través de la narrativa contemporánea- de la tutela del mundo fáctico o, lo que es más importante, pueden renunciar a ella cuando convenga (Garrido, 1997: 16).

En primera instancia, al decir que *Tiempo lunar* pertenece al modelo de mundo de tipo III según la propuesta de Albaladejo, nos encontramos ante una pregunta fundamental, si bien la estructura de conjunto referencial en su totalidad nos ofrece un mundo expresado bajo su propia identidad, y globalmente podemos defender este postulado, podemos preguntar, entonces; ¿cuáles son los dos mundos posibles en los que defenderé mi propuesta de investigación?

La parte que defenderé ante la posibilidad de manifestación de los dos *mundos posibles*, es gracias a un ejercicio del análisis de las funciones intensionales que marcan, en definitiva, la propuesta general de la presente tesis. Ambos constructos tienen sus propias reglas, por lo tanto cada uno tiene digamos “vida propia” en la lógica de su mundo. En el capítulo II se abordarán estas funciones intensionales *tales como la interacción y poder, acción y motivación, autenticación diática y la saturación. Mundos diáticos, modalidades narrativas, mundo binario-no binario, así como la semántica intensional* en los mundos unipersonales tanto de Andrés como de Ismael, y el *mundo multipersonal* del conjunto referencial.

Al respecto de los tipos o modelos de mundo, Marie-Laurie Ryan, a su vez, nos explica que “la diferencia entre la no-ficción y la verdadera ficción es que la primera pretende representar la propia realidad (el Mundo de Referencia Textual, o sea el Mundo Real, mientras que la segunda representa un mundo distinto de, pero muy parecido al Mundo Real” (Garrido, 1997: 186). Así es como, dentro de su teoría complementaria de los Mundos Posibles, engloba el carácter de modelo de mundo

como alternativa a la concepción y presentación deliberada como una imagen perfecta de la realidad.

Bajo el mismo contexto de los modelos de mundo, Ryan separa y clasifica mediante relaciones de accesibilidad la posibilidad de delimitar las diferentes formas de los mundos posibles. Divide mediante relaciones irresolubles, que media la evaluación de estas relaciones de accesibilidad del Mundo Real frente al Mundo Real Textual, y que presupone la habilidad del texto:

Cuando se niega el acceso epistémico a estos hechos, el mundo en el centro de los sistemas textuales no consigue solidificarse y las relaciones de accesibilidad se convierten en irresolubles entera o parcialmente. (Ryan, 1997: 194).

Se observan variaciones similares que incluyen tres tipos; el centro vacío; donde explica que el texto limita sus afirmaciones a mundos en la periferia, evitando la representación de un mundo real. El uso de adverbios de posibilidad como “quizá”, “acaso”; o el uso de las conjunciones para dejar en duda cuáles de ellas prueban ser verdaderas en el Mundo Real Textual. El siguiente tipo es el centro desconocido; el texto borra las distinciones entre Mundo Real Textual y los mundos en la periferia (es decir, los mundos privados de los personajes) sin dejar claro quién habla, o impidiendo que el lector identifique el mundo de referencia de las frases. Y la tercera relación; carencia absoluta de autoridad:

el narrador subvierte su autoridad retirando afirmaciones previas que se consideran mentiras, sin dar razones válidas para creer la negativa más que la afirmación original. El discurso del narrador se considera como ‘simplemente discurso’, como un vagabundeo mental incoherente que expresa un mundo interior de percepciones transitorias (Ryan, 1997: 195).

Estas dos últimas relaciones irresolubles nos explican, por un lado, que tanto el *centro desconocido*, como el de la *carencia absoluta de autoridad*. Ismael no es un personaje que aparece “físicamente” en el mundo real textual, sabemos que existe por la relación de amistad que tiene con Andrés, sin embargo el lector sabe de su

existencia por las anotaciones que dejó a modo de bitácora en una libreta que Andrés encuentra.

El mundo de Andrés, el que el narrador nos hace dar cuenta en primera instancia, es un mundo en el que el lector participa de inmediato como cómplice y testigo de las imágenes del Mundo Real Textual. Es importante mencionar que, así como existen la ley de máximos semánticos, ella también parte de centros parcialmente definidos en relación a las leyes por las cuales se construyen los mundos.

“¿Cómo obtenemos una intuición de los principios por los cuales estos mundos están juntos?”, pues básicamente el Mundo Real Textual se aprehende mediante su reflejo en la mente de los personajes.

y aunque no confiamos en los detalles de la reflexión, o no podemos identificar a la mente que reflexiona, asumimos que la imagen mental respeta la configuración básica de la realidad reflejada. Si el punto de vista subjetivo del personaje en lo concerniente al Mundo Real Textual está vinculado al Mundo Real a través de un cierto haz de relaciones, asumimos por una ley de transitividad que las mismas relaciones se mantienen objetivamente entre Mundo Real y Mundo Real Textual (Ryan, 1997: 195).

Esto lo podemos comprobar en tanto le damos más “credibilidad” al mundo de Ismael (que está representado únicamente por medio de las anotaciones que Andrés lee y que, nosotros, como lectores, somos parte del juego de credibilidad puesto que le estamos confirmando más credibilidad al mundo de Andrés. Como lectores, nos arropamos más en torno a un narrador en tercera persona, que uno del carácter de Ismael.

A medida que va tejiendo la historia, el narrador de *Tiempo lunar* nos hace partícipes de un panorama que bien puede estar sujeto a la realidad efectiva. Sin embargo, desde el título ya nos proponemos, como lectores, que la novela presenta un patrón que se determina por un tiempo¹⁷ determinado, lo que da pie a una interpretación a

¹⁷ Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y cuya unidad en el sistema internacional es el segundo (RAE, 2016).

priori que establece ese tiempo que no es otro sino lunar. Así como existe el tiempo de la Tierra, que está regido por los movimientos de los astros como el sol y la luna, y su comportamiento tal; que se le acuñan 365 días con sus respectivas noches, el tiempo de la luna se rige por medio de ciclos, cada ciclo nuevo aparece cada 28 días, es meramente un calendario lunar. A partir de esta concepción o de este criterio que forma parte del mundo real, se puede inferir que incluso la novela se mueva mediante un tiempo propiamente lunar, asimismo con el tema del eclipse lunar, en donde éste tiene una importancia tal que le da sentido al acercamiento de Ismael y le da entrada al mundo posible mediante un “portal” que es Milena.

Ya hemos visto que, para la semántica de la ficción, es muy importante colocar en primer plano las condiciones macroestructurales de las historias pues éstas tienen un lugar y se representan en ciertos tipos de mundos posibles. Aquí la diferencia con respecto a la narratología es del manejo del *mundo narrativo* en contraparte de la historia, pues ésta suele analizarse en fragmentos, diseccionando estructuralmente y aislando sus partes, es por ello que se plantearán términos de salida, que llama Doležel, pero siempre estudiándola desde su interpretación que da lugar a un sentido global acerca de su mundo único compuesto por una estructura única. En el capítulo siguiente se desglosarán las partes que conforman estos mundos narrativos.

Capítulo II

Semántica ficcional de los mundos posibles

Este capítulo explicará los postulados que Doležel acota en su *Heterocósmica* para explicar en qué aspectos se sitúan como mundo posible el mundo ficcional. Posteriormente, se formularán los postulados para perfilar esta condición de la posibilidad. El modelo de mundos posibles se deriva una semántica ficcional, ésta se presenta como una teoría que, explica, a través de sus postulados, cómo funciona esta fusión.

2.1. Establecimiento del mundo posible, perspectivas

Para preparar el terreno del cual partirá mi análisis, y que toma la semántica de los mundos posibles como fundamento teórico, describiré los postulados, que son tres tesis fundamentales para la comprensión de la semántica ficcional que, como ya he dicho, pueden derivarse del modelo de los mundos posibles.

Doležel plantea esta teoría que desarrolló en varios de sus textos de manera que la estructura semántica se configure y potencialice su *ficcionalidad*. Él propone varias tesis que explican en qué aspectos el concepto de mundo ficcional se comporta como *mundo posible*, y que formulan los rasgos que son especiales para los mundos ficcionales de la literatura.

En primer lugar tenemos que: *los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real*, o, de otra forma explica Doležel, *los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles*. “A los mundos ficcionales y a sus componentes, los particulares ficcionales, se les concede una condición ontológica definida, la condición de posibles sin existencia real” (Doležel, 1999: 35).

Esto significa que se les concede una condición de posibles pero no reales. Andrés, el personaje protagonista de *Tiempo lunar*, es un sujeto posible e individual que habita un mundo alternativo, el mundo ficcional del texto de Molina. *Tiempo lunar* es un mundo ficcional posible porque tiene individuos que interactúan entre sí en ese universo del discurso ficcional; los personajes, los lugares y los sucesos sean ontológicamente diferentes a las referencias reales pero sí homogéneos pues es un principio básico del entramado ficcional. Estamos hablando de posibilidad porque dentro de las reglas que plantea la novela de Molina hay una organización tal que da forma al universo narrativo.

El segundo postulado dice que *el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso, o variado al máximo*. Esto se toma en cuenta a partir de lo que ya había mencionado Russell: “Lo posible es más amplio que lo real” (Doležel, 1999: 40), y también tomando en cuenta el aspecto leibniziano sobre la composibilidad: “al igual que existe una infinidad de mundos posibles, existe también una infinidad de leyes, algunas propias de uno; otras propias de otro, y cada individuo posible de un mundo encierra en su noción las leyes de su mundo” (misma obra).

Dentro de la novela, abogo por la presencia o manifestación de dos mundos posibles, y cada uno de ellos pudiera ser ilimitado en tanto no son réplicas ni del mundo real ni entre ellos, es como si cada mundo que existe en Andrés e Ismael tuviera su propio desempeño.

Los *mundos posibles* no pueden ser contradictorios en cuanto a su estructuración concreta y lógica, sin embargo pueden contradecir el mundo real por ser mundos fantásticos, mundos ficcionales análogos o muy alejados de la realidad. A pesar de que se abordan lugares específicos de la Ciudad de México, que si bien constituyen un Campo de referencia externo, se ven afectados dentro de las leyes de su mundo posible, integrándose como particulares ficcionales y no como meros elementos del mundo real pues interactúan dentro del mundo ficcional, por lo tanto hay un quiebre o

un significado diferente que ya forma parte de la *intensionalidad*. Leibniz ya se había adelantado en esa restricción:

se establece una correlación entre el orden del mundo y la composibilidad de los individuos. “Al igual que existe una infinidad de mundos posibles, existen también una infinidad de leyes, algunas propias de uno, otras propias de otro, y cada individuo posible de un mundo encierra en su noción las leyes de su mundo” (Doležel, 1999:41).

Al respecto, se define a la par de *mundo posible* el concepto *mundo ficcional*, que es un pequeño mundo posible modelado por limitaciones globales concretas, que contiene un número finito de individuos que son composibles. Doležel refiere que en una novela histórica, por ejemplo, se respeta el orden del mundo real y los personajes que estén en ella, no se pueden mezclar con personajes que no son parte del mundo real, no son composibles dentro de este orden pues ya entraría en el modelo de mundo ficcional (Cfr. Doležel, 1999: 36).

Si se anula este orden, como ocurre en *Tiempo lunar*, las anomalías que existan dentro del tejido ficcional se explican ante el orden global que tenga; es decir, y como ya he mencionado, la más grande justificación que tiene *Tiempo lunar* de ser una novela “versátil” en muchos sentidos, en términos de que el autor refiera a lugares específicos *ficcionalizados*, es porque le confieren la razón de ser una novela posmoderna sin mencionar el “tono” futurista o apocalíptico en el que versa su textura.

Esta textura obedece a que haya diégesis concretas que uniformen sus leyes dentro de su misma ficción. Por este motivo, Andrés puede dirigirse hacia la terminal Observatorio, y aunque sea un elemento de referencialidad, éste está sujeto al modelo de mundo que pertenece al de Andrés únicamente.

El tercer postulado que propone Doležel, es que *a los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos, o los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real*. Cuando el lector ejerce la lectura, éste se ve en la necesidad de decodificar la información que el texto tiene. Este proceso de información sucede a

través de los canales semióticos, es decir, el modo de accesibilidad, y para ese acceso es necesario atravesar los existentes reales al de los posibles ficticiales.

Esta semántica nos hace dar cuenta de que el material que procede del mundo real tiene que sufrir una transformación sustancial en la frontera entre los dos mundos, el autor es quien construye los mundos posibles y el lector los reconstruye. En esta parte, juega un papel importante la recepción del texto, y es por ese motivo que Iser (en la segunda mitad del siglo XX) propone sus modelos de lector aunados con la primicia básica de que “el texto, que los esfuerzos del escritor compusieron, es un conjunto de instrucciones para el lector de acuerdo con las cuales tiene lugar la reconstrucción del mundo” (Doležel, 1999:44). Asimismo, gracias a la mediación semiótica, un lector real puede observar los mundos ficticiales y hacer de ellos una fuente de experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia.

En este postulado también se defiende y se explica por qué la semántica ficcional no circunda el texto literario omitiéndolo, y a su vez, defiende la postura de éste ante la mediación semiótica en el acceso a estos mundos ficticiales, pues si se aniquila, no se propone una conexión entre los lectores reales y el universo de las ficciones, lo que ocasionará que “el lector esté relegado a una teoría de aislamiento, y esté condenado a llevar el modo más primitivo de existencia; sin alternativas imaginarias posibles” (Garrido, 1997: 84).

Albaladejo también concretiza este punto complementando que

la organización de los *mundos posibles* permite situar ontológicamente, y explicar la realidad ficcional como una construcción referencial formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas que al menos en parte son distintos del mundo real, de manera que contribuye altamente a la elucidación de un componente tan importante de la literatura como es la ficción (Albaladejo, 1992:49).

Bajo el marco de la construcción referencial, es importante mencionar que las obras literarias de carácter fantástico, es necesario que sus propias reglas sean coherentes. Los *mundos posibles* son *mundos ficticiales*, advierte Pavel, y tienen

una fundamentación artística en virtud de la cual les da existencia y de este modo, la literatura se convierte en una obra de arte verbal.

Doležel desarrolla los mundos narrativos dentro de los términos de salida que divide en *mundos narrativos*, éstos funcionan como una propuesta alternativa frente a la teoría narrativa estructural y se hace revisión del discurso narrativo en tanto se dividen en partes los elementos que conforman la macroestructura y no desde una conformación de la historia como un mundo narrativo definido dentro de una tipología de los mundos posibles. Para ello, se divide en cuatro apartados lo que posteriormente se analizarán los *motivos* (Cfr. Doležel, 1999: 59).¹⁸

1. Mundo de los estados M (E); constituido por objetos estáticos con relaciones físicas estacionarias y relaciones fijas. Es una esfera atemporal y cerrada, donde nada sucede y nada cambia. Es el mundo de las ideas eternas y el universo de discurso de la lógica clásica. Del mundo de los estados se derivan los sucesos y las acciones (Cfr. Doležel, 1999: 57).

Para construir un mundo narrativo, se recurre a medios técnicos por los que los personajes tienen cierto perfil. Tal es la duración del día y la noche en un mundo real, así como el que vive Andrés; es una persona con insomnio, que parpadea, que sufre de ansiedad: “Siempre que le ganaba la ansiedad, un gesto automático lo hacía llevarse un cigarrillo a la boca, prender un cerillo y aspirar profundamente, todo en un solo movimiento” (MM).

2. Mundo de la fuerza natural M (FN); la forma efectiva de las leyes de la naturaleza, ocasiona cambios específicos en los estados de mundo llamados sucesos naturales. El mundo de los estados más el mundo de la fuerza natural es un modelo de la naturaleza real. Estos cambios naturales provocan

¹⁸ Según Tomachevski, éste designa la unidad elemental del material temático que no admite un análisis ulterior.

transformaciones en la narración, tal es el caso de la enfermedad o de los fenómenos naturales.

En *Tiempo lunar*, el fenómeno natural principal que detona y ejerce una transformación incluso en el comportamiento de los personajes, es el del eclipse lunar. Éste tiene un efecto sobre el organismo, aparecen sensaciones pesadas: “de súbito un zumbido comenzó a escucharse”(MM). En un principio Andrés pensó que se trataba del canto de los grillos, pero el sonido fue aumentando hasta volverse insoportable.

El suelo vibraba, algo se agitaba entre las plantas, en el lodo, debajo de la tierra. Se sintió mareado. Faltaba el aire. Tropezándose con las raíces y los arbustos, arañándose el rostro con las ramas, haciendo grandes esfuerzos, logró salir de aquella zona húmeda y pesada (MM).

Así es como concluye el primer apartado de *Tiempo lunar*, por lo que suponemos que el eclipse es el causante de estos desvaríos que provocan en Andrés un estado casi de inconsciencia, las sensaciones pesadas hicieron que al día siguiente recordara “como un film en mal estado”, fotos con las fases de la luna durante el eclipse: “secuencias borrosas de las calles desiertas en la madrugada; acercamientos al auto de Ismael con las luces encendidas; la brújula hundida en el agua pegajosa; la chamarra negra como una sombra tirada en el asiento trasero [...]”.

El narrador continúa con la descripción a través de los ojos de Andrés. El lector palpa las sensaciones de éste por medio de una exposición intensional. El lector no está consciente de ello hasta que logra entrar en el juego de la ficción que el narrador expone en tanto se desarrolla el primer apartado; la novela se divide en 13 apartados nombrados de la siguiente manera: “El eclipse”, “La bitácora”, “El lunar”, “El eco de las sirenas”, “El Merodeador”, “La Morgue”, “Subsuelo”, “Hacia el lado oscuro”, “Melusina”, “Los apócrifos”, “Zona vedada”, “Mar interior”, y “Punto de fuga”.

3. Las personas o agentes ficcionales M (P, FN, E); ya sea unipersonal o multipersonal, siendo el primero limitado narrativamente más que el segundo, tienen entidades físicas y mentales, que provocan acciones o sucesos. Básicamente son arquetipos tomados de la realidad, son entes que, cuando existe una interacción entre ellos, se genera un código lingüístico y se transmiten información por medio de actos semióticos.

En este caso, los personajes nombrados son entidades que, si bien algunos no están descritos de manera concreta, participan como entes que desarrollan y desencadenan sucesos. Andrés y Milena, concretamente, son personajes de los que podemos hablar en cuanto a entidad, ya que entre éstos existe diálogo; significa que hay intercambio de códigos en los que existen relaciones de “poder”, y por los que es fácil el acceso ya que es por medio de los actos del habla que se conocen las redes actanciales en términos narratológicos. Andrés tiene una fuerte atracción sexual hacia Milena; sin embargo no es del todo así pues va más allá de esta particularidad. Más adelante lo abordo en el apartado de “Interacción y poder”.

4. Es posible concebir dos variantes en el mundo M (P, FN, E): un mundo unipersonal, donde sólo existe una persona, o un mundo multipersonal, donde dos personas al menos, existen y actúan. La segunda es la más compleja pues existe un intercambio de información por medio de actos semióticos. En este caso, las personas en los mundos generan historias. Para la construcción de historias se requiere la presencia, en el mundo ficcional, de al menos una persona-agente.

Modelo Binario

Antes de partir al desarrollo de las modalidades narrativas, que son las formas en que opera la estructura de conjunto referencial, es importante mencionar la clasificación de la que parte Doležel, para dividir los modelos del texto narrativo: *modelo binario* y *modelo no binario*. El modelo binario es el más simple del texto narrativo, en que la textura es resultado de dos tipos de actos de habla: el acto de

habla en tercera persona que es anónimo, y los actos de habla de los agentes narrativos, que son los personajes; modelo que no aplica a la construcción del mundo narrativo.

El ente narrativo anónimo en tercera persona porta la *autoridad autenticadora*, mientras que los actos de habla de los agentes carecen de esa autoridad. “El hablante debidamente autorizado para autenticar los motivos es el narrador anónimo en tercera persona”.

Afirmar un hecho narrativo nos dice la autenticación del motivo correspondiente. “Como parte del mensaje emitido por el narrador, la frase que expresa el motivo auténtico está sujeta a las restricciones formales, estilísticas, semánticas, etcétera, que determinan la textura de ese mensaje” (en este caso, son las modalidades narrativas las que nos explican a detalle estas restricciones o códigos, de los cuales abordaré más adelante) (Cfr. Doležel, 1997: 104).

Modelo no binario

Si partimos del narrador de *Tiempo lunar*, que enuncia el discurso en tercera persona y de la que podemos confiar enteramente en los valores de verdad,¹⁹ nos surge la duda acerca del otro mundo posible que se manifiesta: por un lado, los hechos narrativos que sabemos que existen en el mundo de Andrés; y por otro, los mencionados para referir el mundo de Ismael, que pertenecen al sistema de mundos *no binarios*.

Éstos se dividen en varias categorías: forma de tercera persona subjetivizada y forma en primera persona. La forma en tercera persona subjetivizada es la más común, ya que presenta rasgos formales de la narración en tercera persona, pero con los rasgos semánticos del discurso de los personajes o agentes. Los mundos

¹⁹ En tanto se correspondan esos valores de verdad en la construcción de la macroestructura. Sin embargo, el concepto de verdad en la ficción está subordinado al concepto de autenticación en tanto no existan contradicciones en los hechos narrativos.

formados por los hechos narrativos no son mundos absolutamente auténticos del narrador en tercera persona, ya que están impregnados por actitudes de los personajes; por lo que hace que sean hechos narrativos no-auténticos.

Había llegado unos minutos antes de lo indicado, por lo que decidió esperar en el auto y tomar un trago de café. Lo había mezclado con whisky para hacer menos fría y tediosa la espera. [...] Algo parecía estar a punto de salir de la oscuridad, algo agazapado en las azoteas de las construcciones en ruinas. Al mirar hacia arriba, hacia la luna creciente y las mudas constelaciones, comprendió el aislamiento en que se hallaba. Si algo me pasa aquí ahora nadie vendrá a buscarme, pensó (MM).

El narrador anónimo en tercera persona utiliza el recurso retórico de símil o comparación, puesto que resulta más auténtico en tanto el lector se puede confiar que corresponde con los hechos narrativos:

Más allá de unas cuantas cuadras la ciudad había desaparecido: las montañas ondulaban a lo lejos como la cresta de una serpiente enorme. La lluvia viscosa caía sobre las calles agitándose como una medusa en el viento y mojaba las avenidas, inundaba el asfalto, derretía los edificios, se iba tragando la ciudad (MM).

Estos son motivos que funcionan como auténticos y no-auténticos a la vez, según Doležel ya que, por un lado, estamos creyendo ante la enunciación de los hechos narrativos por medio de esta tercera persona puesto que es quien nos representa el mundo narrativo formado, sin embargo, si tomamos un discurso de un agente que a su vez, nos indique una comparación o tenga un juicio distinto al que tiene este narrador, podría llegar a carecer de autenticidad o presentar una discordancia en tanto el mundo de creencias sobre el personaje Andrés adquiere un significado diferente, sobre todo por el código epistémico del que parte el personaje.

Modalidades narrativas

Para conocer algunas de las modalidades narrativas que Doležel categoriza, es necesario mencionar que la categoría que abordé en párrafos anteriores; persona, fuerza natural, estado, suceso, acción, interacción, vida mental, etcétera, son las piezas fundamentales que constituyen un mundo narrativo o mundos narrativos. Para

no involucrarnos en la problemática que cada uno de ellos representa, definiré, de manera práctica, cada una de estas modalidades.

Vladimir Propp y A. J. Greimas ya habían definido que la gramática semi-narrativa es como un desarrollo de la gramática modal donde una categoría modal se hace cargo del contenido del mensaje y lo organiza estableciendo un tipo de relación entre los objetos lingüísticos constituyentes (Cfr. Doležel, 1999: 171). En el siguiente esquema, se explica que el sistema modal es manipulable y coloca los elementos en una situación dominante, de manera tal que se pueden crear mundos modalmente homogéneos. En estos mundos se producen las historias básicas, el núcleo de la narratividad a través de la semántica ficcional. Esta potencia narrativa es afectada por la estructuración de las modalidades alética, deóntica, axiológica, y epistémica.

Operadores				
Cuantificadores	Alético	Deóntico	Axiológico	Epistémico
Algunos	posible	permitido	Bueno	conocido
Ninguno	imposible	prohibido	Malo	desconocido
Todos	necesario	obligatorio	indiferente	supuesto

Fuente: Doležel, 1999: 172.

Función alética

La estructuración de la narrativa en los mundos se ve afectada por estas modalidades o códigos; la causalidad, el tiempo y espacio, y la capacidad de acción de las personas son elementos fundamentales en los mundos ficcionales. (Cfr. Doležel, 1999: 171). De esta función, derivan los mundos naturales, los sobrenaturales y los intermedios. Los mundos naturales determinan el carácter de las entidades del mundo, en particulares, la de los agentes/personajes.

Las personas ficcionales del mundo natural son posibles réplicas de seres humanos que tienen caracteres y capacidades que se le pueden adjudicar a personas del mundo real. Los mundos sobrenaturales violan las leyes del mundo real; mundos

imposibles (posibles en la ficción), que físicamente sean imposibles por su misma naturaleza sobrenatural, no significa que no se cuenten entre los mundos posibles.

El criterio modal que distingue los mundos naturales de los sobrenaturales es evitar el “compromiso ontológico y las creencias subjetivas y se obvian los cambios en el conocimiento científico y en la interpretación de las leyes de la naturaleza” (Cfr. Doležel, 1999: 174). Los mundos intermedios difuminan el contraste de los dos mundos anteriores, como los sueños, las alucinaciones, la locura, los estados alterados son experiencias humanas físicamente posibles; naturales, que a la vez personas, objetos y sucesos físicamente imposibles, pueden aparecer en estas estructuras. Andrés experimenta tanto sueños (actividad onírica) como experiencias producto de la ingesta de alcohol independientemente de las alteraciones que ocasiona el fenómeno natural del eclipse pues aunque se adjudique a éste las situaciones extrañas que acontecen en la ciudad, parte de los cambios y percepciones son consecuentes a los vicios de Andrés.

La suma de las capacidades físicas, instrumentales y mentales de una persona constituye su dote alética. Esta dote no está fijada de una vez para siempre; el desarrollo de las nuevas capacidades y/o la pérdida de las existentes.

De Andrés se sabe que es un hombre que vive solo, fuma y bebe whiskey. Es alguien que probablemente tenga un conflicto de existencia, lo que le genera ansiedad. El narrador nos expone estados mentales, procesos, acciones e ideas que pertenecen a este personaje:

Siempre que le ganaba la ansiedad, un gesto automático lo hacía llevarse un cigarrillo a la boca, prender un cerillo y aspirar profundamente, todo en un solo movimiento. [...] Lo intimidaban las mujeres hermosas. Cuando estaba en presencia de alguna, sus palabras y sus gestos le parecían torpes, exagerados, artificiosos (MM).

Función deóntica

Esta función nos asigna las normas que están permitidas, prohibidas y obligadas, comprometen las convenciones aceptadas tácitamente (como las costumbres de una cultura), o bien, reglas, regulaciones y leyes promulgadas tácitamente (Cfr. Doležel, 1999: 179). Ésta genera la tríada de la *caída* (violación de una norma-castigo), la *prueba* (la obligación cumplida- la recompensa), y el *apuro* (conflicto de obligaciones), son las historias contadas una y otra vez desde los mitos, cuentos de hadas y ficción contemporáneas. La estructura deóntica de un mundo ficcional cambia cuando imponen nuevas normas y se modifican las existentes. Las narraciones de esclavitud, opresión y confinamiento ponen en práctica este modelo. En este sentido, el capítulo “La bitácora” narra las reglas, lo que está y no permitido, la regulación sobre por qué la ciudad es un caos, incluso proporciona cifras que nos confiere un grado de limitación en el que podemos observar las causas de la condición de ese mundo posible:

Algunos de esos territorios estaban custodiados por soldados; otros habían sido abandonados al deterioro [...] Las fábricas cerraron; lo mismo sucedió con las oficinas de gobierno. Los militares y al policía tomaron el mando de la ciudad. [...] A principios de siglo la ciudad había llegado a tener treinta millones de habitantes. En menos de veinte años la mancha urbana había reducido su población a unos cuantos cientos de miles (MM).

Función axiológica

Este código transforma las entidades del mundo (objetos, estados, sucesos, acciones, personas) en valores positivos o negativos; es la valoración del mundo por un grupo social, una cultura, un periodo histórico.

Se trata de la adquisición de valores que dependen en gran medida de la estructura de la personalidad, por lo tanto se muestran subjetivas, el que es negativo para una persona, puede ser positivo para otra y viceversa. Existen los personajes, que no solamente tienen valores negativos o positivos, sino existe la indiferencia, o sea, el carácter nihilista. La desvalorización del nihilista afecta en especial a los valores

humanos como el amor y la amistad, y sus acciones son consecuentemente destructivas.

Si bien Andrés no muestra valores de este tipo que nos hagan catalogar su persona y la jerarquía axiológica frente al mundo en el que se presenta, el hecho de que vaya en busca de una “aventura” y siga los pasos de su amigo Ismael, nos está diciendo que se encuentra en un estado de cierta indiferencia frente a su vida y las acciones que realiza.

Dentro de este posible caos que se está mostrando en relación al tiempo-espacio que tanto Ismael como el narrador nos describen, hay una indiferencia y hasta cierto nihilismo (como persona que niega el orden axiológico del mundo) de parte de Andrés, que vive ese caos citadino en sincronía con su pretensión de querer saber algo, develar lo desconocido, Andrés sólo ve su propia sombra y lo que encuentra en los lugares anotados en la bitácora de su amigo Ismael, está en busca de él para poder llenar ese vacío, esa indiferencia que lo lleva a actuar de manera superficial, por ello el Cartógrafo, el Guía, el Merodeador y hasta la misma Milena, funcionan como meras herramientas de las que se vale para generar esa búsqueda de la que no rescatará nada.

Función epistémica

Se define por el conocimiento, la ignorancia y la creencia que existen en el mundo ficcional. El conjunto epistémico subjetivo incluye trozos seleccionados y sintetizados de conocimiento y creencias sociales “interiorizadas”. Es importante rescatar en esta función, que así como pueden darse las historias de detectives que tengan soluciones sencillas, *Tiempo lunar* juega un papel de novela de género policíaco en tanto Andrés hace las veces de detective, sin embargo su papel no nos conduce a una respuesta sencilla, como si tuviera pasos exactos qué seguir para encontrar lo que busca, es más complejo que ello; existe ambigüedad, tiene respuestas

suspendidas, y de vez en cuando el personaje genera al lector cierta angustia por saber qué solución tendrán sus acciones, el fin de ellas.

En la novela, si bien no se menciona algún tipo de religión o creencia de la que pudiéramos hablar, se descubre mediante claros indicios, la extensión que el autor quiere imprimir en la estructuración de los mundos al mencionar deidades:

Vagas por las arterias de la Diosa: las avenidas son serpientes, los edificios cráneos derruidos. Ciudad: deidad carnívora y devoradora, muerta viva, cementerio de neón. Avenidas metamórficas: escamas de asfalto, venas secas, tuberías gorgoteantes. Diosa que habla en un lenguaje de sirenas [...] (MM).

La voz de Ismael funge como hilo conductor durante toda la obra en el sentido que devela, en parte, el mundo mitológico extensión al integrando las vicisitudes de Andrés, el Cartógrafo, el Merodeador, el Guía, y Milena; ésta última representando una confabulación mitológica.

Mundo diádico

A partir de la consideración de los mundos modalmente homogéneos y la combinación que éstos pudieran tener gracias al número ilimitado de mundos ficcionales compuestos, existe la posibilidad de unificar en un mundo ficcional de dos dominios con condiciones modales contrarias: el mundo mitológico y el mundo de los viajes (Cfr. Doležel, 1999: 190).

En el mundo mitológico, “los habitantes del dominio sobrenatural tienen acceso al dominio natural pero, para los humanos, el dominio sobrenatural está, por regla general, fuera de sus límites”. En este caso, Milena que es un personaje que pertenece a un tipo de mundo específico, se debate entre el mundo de Andrés que es totalmente humano, natural o real, y el mundo mitológico no perteneciente a un tiempo-espacio específico.

Al ser este mundo físicamente inaccesible, el dominio sobrenatural está más allá de la cognición humana, pues

aparece como un agujero negro misterioso, oculto y trascendente. Las mentes de los habitantes del mundo natural están obsesivamente atraídas por este misterio; su sed de conocimiento se alimenta de cualquier informe, incluso de los dudosos proporcionado por quienes se llaman a sí mismos informadores (Doležel, 1999: 191).

Milena funciona como vínculo entre el mundo unipersonal de Ismael y el de Andrés. Éste, como pertenece al mundo del dominio natural, da cuenta de eso misterioso, *quasi* sobrenatural que lo llama y que hace que permanezca el interés sobre ella. Milena pertenece a un mito que se fortalece en tanto su mundo se revela en la estructura narrativa; el mito francés, que data del siglo XIII, relata el paradigma de un hada que abandona su mundo feérico para hacer una vida de matrimonio a cambio de una promesa que no se cumple: evitar verla los sábados, pues se daría cuenta que es mitad serpiente de la cintura para abajo:

Andrés tiraba violentamente de los calzones hasta desgarrarlos, haciéndola caer bocabajo sobre la alfombra para mirar el lunar. Ahí estaba aquella escama áspera y secreta que se abría en la suave piel del muslo como el párpado de un reptil alucinante (MM).

Se trata de una nueva semántica del mito de Melusina. Es una intertextualidad que propone una resignificación dentro del mundo posible. Doležel anuncia que, dentro de esta reescritura, existe un protomundo que se basa en las narraciones canónicas y que el nuevo mundo propone esta alternativa nueva que pertenece a la posmodernidad (Cfr. Doležel, 1999: 287).

2.1.1 Perspectiva de Andrés

La mayor parte de los mundos narrativos son multipersonales, esto significa que los agentes o los personajes interactúan, es el campo más fértil para la narración del mundo ficcional y en el que estos agentes están presentes.

Es necesario analizar las cuestiones de acción, motivación, interacción y poder que existen en los personajes para entender la interacción de estos mundos multipersonales, ya que mediante la comparación de los estados iniciales con los vínculos con los otros personajes, el valor que se les da y la evolución que tiene éstos, así como los sucesos extraños que encaminan la novela a un entramado de la manifestación de diferentes mundos posibles.

La presencia del narrador en tercera persona en *Tiempo lunar* es implícita, según la propuesta de varios teóricos, entre ellos, la autora Filinich:

- Función narrativa (destinación) fija y voz (verbalización) ambivalente y desplazada.
- Discurso del narrador mezclado con el discurso del personaje.
- Relatos en tercera persona (YO- él- YO) en discurso indirecto libre, voz del narrador mezclada con la voz del personaje. Relatos en segunda persona (YO- tú- TÚ), voz del narrador y apelación implícita al narratario (Filinich, 1997: 68).

Los personajes son nombrados con el pronombre de tercera persona o con su nombre propio, lo cual acusa la presencia de una voz ajena que relata las palabras del personaje. En estos casos, decimos que hay un narrador implícito con una voz ambivalente, puesto que tanto remite al propio narrador como al personaje.

La configuración del narrador en tercera persona, que enuncia las acciones de Andrés, se ocupa de destinar a otro su discurso y por otra parte, tiene una voz ambivalente que puede mezclarse con la del personaje al punto de crear una entidad ambigua.

Andrés se ve motivado por la grabación de Ismael al decirle que debería de estar en donde está él, puesto que es donde se encuentra el parque del Caracol y donde comienza a aparecer el eclipse:

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

Hasta este punto, que es al inicio de la novela, ya percibimos que el fenómeno del eclipse lunar no le afecta o no tiene un efecto en la vida de Andrés, no así en Ismael, quien en la grabación se puede notar un cambio en la atmósfera y por el grito de Ismael llamando a Andrés, pareciera que está en medio de una turbulencia de la que no puede escapar, en cuanto el eclipse se volvió total, comienzan los acontecimientos “funestos” porque no sabemos hacia dónde fue Ismael realmente.

El narrador retoma el argumento siempre y al cabo del cambio de capítulo, aparece la voz de Ismael como narrador en primera persona configurando su entorno del que nosotros no sabemos a ciencia cierta si darle credibilidad o no, puesto que no es referido por medio del narrador que es quien autentifica y al que le damos el grado de credibilidad aunque la función intensional sea un símil permanente en casi todos los casos de comparación con la atmósfera y el entorno: “Afuera la luz mercurial iluminaba las construcciones apagadas de una calle vacía. Una luna musgosa flotaba en las escasas estrellas” (MM).

Doležel aclara que no es necesaria una conexión entre el mundo unipersonal y el modo narrativo en primera persona, o sea, para saber el mundo multipersonal de Andrés no es necesario que él esté hablando en primera persona sino por medio del narrador en tercera persona estamos conociendo a este agente.

Andrés busca sus propios recursos dependiendo de su entorno, él comienza un viaje en cuanto sabe que su amigo está desaparecido, dado que el eclipse es el pretexto para asociarlo con la desaparición de Ismael, va en busca de él y gracias a la grabación que le deja, va en busca de él al parque Caracol, en donde supuestamente él está al momento que escucha la grabación Andrés, por lo que lo encuentra ahí mismo reconociendo el carro de Ismael que logró distinguir. Andrés descubre con una libreta que tiene anotaciones hechas por Ismael, éstas fueron escritas en forma de bitácora como ya antes he mencionado, y de las que Andrés tiene conocimiento pues son lugares específicos dentro de la ciudad.

Ahora bien, el hecho de que Andrés esté sumergido, digamos, en un mundo multipersonal como más adelante desarrollaremos, tiene la particularidad de ser un ser que vive su experiencia motivado por una intención/acción deseada empleando signos para transmitir información.

Cuando Doležel habla de varias cuestiones que engloban los mundos multipersonales, se refiere particularmente a las obras que está citando para dar ejemplo de estas cuestiones; tal es el caso de los “vínculos frágiles”; estos son importantes en el caso de las estructuras de agentes más complejas, en el caso de *Tiempo lunar* no vemos esas estructuras que nos permitan una manifestación para con el resto de los personajes; es decir, no hay un desarrollo y tampoco pretende enfocarse en la interacción de los personajes, sino que es una novela donde el tiempo-espacio tiene más peso y sentido dando lugar a una poiesis.

Los personajes de *Tiempo lunar* parecen agentes fantasmales en una ciudad donde reina el caos, la misma ciudad que ha pasado por una gran historia prehispánica con matices futuristas que dejan entrever que alguna vez fue una ciudad de resplandor, ahora ha quedado vacía, llena de sombras, sin vegetación, sólo humedad que genera una apariencia de abandono; en ese mismo tenor, la poca gente que hay, a los ojos del narrador, es autómata y pareciera muerta los únicos personajes que en apariencia no son autómatas son los que intervienen con Andrés, y el mismo Ismael.

Este mismo caos que se extiende en la ciudad y en el panorama general del espacio-tiempo, es el ambiente perfecto para la generación de un mundo ficcional dinámico; los enfrentamientos impulsivos e irracionales los personajes es una muestra de ello. En este caso, el narrador no dice que hay una fuerza natural que aparece como ley de la naturaleza que es la aparición del eclipse lunar, y éste ocasiona cambios específicos en los estados del mundo llamados sucesos naturales, este efecto si bien no es un accidente provocado por los agentes, opera conforme a las leyes naturales y “el efecto que causa en las personas es fortuito y afecta a las personas no exteriormente sino a nivel interior” (Doležel, 1999: 97).

La línea enmudeció de pronto. Afuera la luna había desaparecido por completo. El eclipse era total. Pasaron unos instantes de penumbra, hasta que la luna comenzó a emerger de lo oscuro, comprimiendo el tiempo, repitiendo todas sus fases en unos cuantos segundos” (MM)

Hasta este momento, sabemos que el narrador es un testigo que nos acerca a esa verdad de lo que podemos dar crédito ante la representación de este mundo ficcional. Sabemos que existen los eclipses lunares y que tienen una duración corta, sin embargo, el narrador continúa introduciéndonos a la descripción de cómo se encuentra la ciudad:

A esas horas las calles se habían dilatado, las avenidas despobladas parecían gigantescas, más propias para vehículos enormes que para su pequeño automóvil, perdido entre las construcciones fantasmales e inertes como un insecto en una maqueta desproporcionada y grotesca. [...] Desde hacía años grandes regiones de la ciudad habían sido evacuadas por órdenes superiores. Se aludían múltiples razones nunca completamente aclaradas: contaminación, inundaciones, peligro de derrumbes, epidemias. [...] Lo que había sido el corazón del país se convirtió en un tumor del que nadie quería o podía hacerse responsable. [...] Nadie pensaba que algo raro estaba sucediendo en la ciudad: relatos de ahogados encontrados en calles desiertas con los pulmones llenos de un agua verdosa, como de charco; descripciones de cadáveres hallados dentro de automóviles oxidados... (MM).

Aquí el narrador nos está exponiendo de manera concreta qué es lo que ha pasado en la ciudad, en lo que se ha convertido; el caos que ahonda en la calles, la soledad de ellas y los habitantes desaparecidos, aunque nos aclara que todavía vagan mendigos o gente que fue contra la orden de abandonar la ciudad y dejarla desierta, sólo muy pocos decidieron quedarse habitándola, entre ellos Andrés, Milena y los personajes como el Cartógrafo, el Merodeador y el Guía. Hasta este punto, encontramos, en el detalle de la descripción del narrador, una situación parecida a la que podría ser un apocalipsis; la ciudad roída, ya no hay vida alrededor, todo se ha apagado y pareciera como si un evento fuera el que desató esta imagen de la ciudad; ha sido el eclipse. Unos quieren permanecer en esa zona vedada que es habitada por quienes pertenecen a ese tiempo que en realidad es otro tiempo; otro mundo.

La primera intención de Andrés al querer descifrar el lugar donde se encuentra Ismael es mediante Milena; una chica que se convierte en una especie de tótem que se convierte en un parteaguas en el momento en que se devela la figura mítica, no tanto el significado de Melusina previamente abordado sino la semántica del mito, el eterno retorno y lo ritual. Gracias a una fotografía que Andrés ha encontrado dentro de sus anotaciones, él identifica a esta mujer y a partir de ahí se fija en una pequeña mancha blanca; un lunar que ella tiene en el muslo izquierdo. “Había que empezar por alguna parte”, es como si Ismael hubiera dejado esa pista intencionalmente para encontrarse a Milena.

A partir de esta búsqueda, los escritos de Ismael se van mostrando simultáneamente, como si la historia del héroe comenzara a ser relatada dentro de su objetivo. Andrés vuelve al parque donde más tarde encontraría a Milena.

En esa espera, encuentra a un jardinero que le dice no saber para qué trabaja en un jardín muerto donde ya nada crece. Sin embargo, ante toda esa humedad que se ha descrito con anterioridad, hay gusanos e insectos, sapos y culebras que aparecieron en el “lodo muerto” y emergía hierba en ese fango “como la cabellera de una medusa”, como el renacimiento o el génesis de algo que se aproxima:

El agua espesa, gelatinosa, muerta, subía por las puertas de madera, atravesaba los portones de las vecindades. La crecida se lo iba tragando todo. [...] El Zócalo era ya una enorme laguna. Aunque era de noche, se alcanzaban a ver peces saltando en el agua que subía a borbotones por los respiraderos subterráneos, por las entradas del metro: agua verde que acarrea objetos anegados (MM).

Por otro lado, en el mundo unipersonal de Andrés se puede observar que él se atiene a lo existente; no lo construye sino que sus acciones se ven limitadas, por lo tanto se crea un mundo narrativo sin dramatismo y, derivado de ello, él es un personaje que habita esa zona vedada pero que no es parte del otro mundo posible que se enuncia en la narración porque está latente y que él trata de descubrir por medio de las pistas.

2.1.2 Perspectiva de Ismael

Así como el mundo unipersonal de Andrés que presenta rasgos definidos y limitados; el de Ismael de igual forma se estructura de manera similar, aunque éste no aparezca “físicamente” ante los ojos de Andrés o Milena, muestra rasgos propios del llamado mundo unipersonal. El mundo unipersonal es una

estructura precaria y artificial que padece una severa restricción pues sólo admite una persona. El aislamiento de una persona de las demás, revela las características rudimentarias de la acción y de la vida mental” (Cfr. Doležel, 1999: 65).

Sería de menor complejidad si Andrés fuera el único personaje actante de *Tiempo lunar*, pero sabemos que no lo es puesto que aparecen varios personajes que juntos realzan el entorno de éste, en el sentido de darle forma y sentido a su existencia.

Doležel menciona ejemplos en donde sólo existe un personaje y sólo existe una cuestión de la que se realizaría un análisis propiamente de un mundo unipersonal: ¿qué le sucedería a un ser humano abandonado durante un tiempo considerable a un aislamiento completo? Aunque los personajes no aparezcan y tengan una presencia invisible, es el fin de una concepción unipersonal.

La situación del narrador en segunda persona, que es el caso de Ismael, se observa con claridad por la delimitación que Filinich menciona con respecto al tipo de comunicación narrativa que existe en este personaje:

La segunda persona, presente en las desinencias verbales y en el pronombre personal, por una parte, designa al personaje, en tanto actor de los hechos que se narran, y por otra, representa implícitamente la situación comunicativa, señalando al narrador y al narratario. Designa al personaje (como instancia del nivel de la historia) pues los enunciados, al poseer carácter asertivo, configuran el universo de ficción; y desplaza la situación comunicativa (del nivel de la narración al nivel de la historia) (Filinich, 1997:66).

Al respecto, Ismael funge como narrador y Andrés como narratario (en esta relación se pierde el mundo unipersonal pues es conector de ambos) en tanto se vuelve

alocutario de los escritos de Ismael y porque “se trata de la representación de un diálogo interior en la conciencia desdoblada de un personaje” (Cfr. Filinich, 1997:66); dirige su discurso hacia él y, por otro lado, nosotros fungimos como narratarios desde el punto de vista externo; desde la comunicación narrativa, no del de la historia como la instancia que explica Filinich.

En la organización de la bitácora de Ismael, aparecen los lugares con los que distingue su paso por el otro mundo posible, el que habita ahora Ismael. Habla de cada uno de ellos como acotando lo más importante que encontró o lo que tuvo más relevancia para él.

En Mar de la Serpiente hay un primer vistazo al mundo posible descubierto por Ismael, donde él ya entró y detalla, mientras acontece el eclipse, y observa la luna delatada ahogándose en el agua. Este símil usado para referenciar la luna reflejada en el espejo del agua: “la luna divaga entre las nubes de cobalto” (MM), nos muestra cierto grado de movimiento provocado por el aire.

“Sólo quedan dioses oxidados y sirenas patrullando lo escombros” (MM): los dioses mencionados pareciera formar parte de ese vistazo a lo que no está relacionado con el mundo fáctico pues habla de deidades humanas, como presenciando figuras antiguas que tuvieron vida y que ahora, tras la existencia de la ciudad y el hombre, ha quedado atrás, la ciudad se ha convertido en un caos.

“Milena, mi luna, a través de la ebriedad te estoy buscando” (MM). El juego de palabras parte de un juego lingüístico de sílabas derivado del nombre mitológico Melusina (Milena/mi luna/Melusina), y con la búsqueda, a través de la ebriedad de Ismael a Milena, nos podemos dar cuenta que el alcohol es un factor que invita a la pesquisa de una realidad paralela, como querer huir del propio mundo fáctico para integrarse a otro a través del portal llamado Milena.

“Estoy viendo tu foto: eco de un disparo que te convirtió en fantasma. Te vi en sueños y supe que no volvería a encontrarte mas que en un borroso planeta poblado por fantasmas” (MM) Ismael perdió a Milena y ahora, viendo su foto, recuerda que ya solamente puede verla en sueños pues él también, así como Andrés, descubrió su lunar y se volvió loco por la curiosidad y, al igual que el mito, él sabía que ya no podía volver a verla; pasa por la misma situación que Andrés, no respeta lo que Milena había pedido y se vuelve una historia repetitiva, cíclica.

El misterio del Merodeador forma parte de ese atravesar el mundo, el trance de uno hacia otro; es un tipo de portal hacia el mundo posible que habita Ismael. Mientras que Andrés no lo reconoce pero le ve ciertas veces como si fuera un fantasma, en realidad es un ser que habita la nada y el todo de ambos mundos posibles: “él representa una especie de fósil viviente, el residuo de un universo en extinción [...] Vive en un museo, entre fósiles y meteoros y huesos petrificados” (MM).

A la vez que Ismael describe este personaje, más adelante en la novela, el narrador en tercera persona menciona y acota varios rasgos que podemos identificar en Andrés, por lo que se piensa que el que está describiendo en realidad se trata de él como merodeador, como una representación de lo que fue el propio Ismael en algún tiempo: “El Otro que había sido en otro tiempo lo había enterrado justo ahí como un mensaje, una garantía para el próximo regreso. Recuerdo herrumboso de una vida ya pasada” (MM).

En tanto Ismael acota en su bitácora lo dicho, en el mismo Lago del Sueño, Ismael acota: “Después de darle cuerda volvió a dejarlo en su lugar. Algún día volvería por él. Nadie lo vio enterrado nuevamente, nadie salir de la casa, nadie encender el automóvil. Nadie recordaría aquella tarde” (MM), son pistas que nos indican que se trata de un sueño.

De igual forma, más adelante en la novela, ya por concluirla, Andrés es el protagonista de este sueño que sabe Ismael que lo soñará, pues pasará o al menos

intentará pasar a través de este mundo posible y pareciera advertirle en tanto Andrés comienza su búsqueda infructuosa.

Ismael nunca tiene presencia “física”, sin embargo, sabemos que es el amigo desaparecido de Andrés, y desde el otro lado del espejo, sabemos que Ismael está presente en ese mismo mundo pero en otra “dimensión”. Ismael se enfrenta a un mundo desconocido para él mismo, al principio muestra características de sorpresa y extrañeza pues es como si no reconociera las nuevas reglas del mundo al que se está enfrentando, no así al comienzo del capítulo “El lunar”:

Nombrar las calles, darles sentido, inventarlas para poder perderse en ellas: imaginar las construcciones desmanteladas, las voces, los rumores, los ladridos ajenos al anochecer; buscar las sombras atrapadas en las grietas de los muros, las siluetas impresas bajo las escamas del asfalto; nombrar las calles para mantenerlas con vida unos instantes [...] nombrarlas hasta perderte en ellas, como si vagaras por una ciudad desconocida (MM).

Esta parte me remitió al referente del artista Escher en su cuadro *Relatividad*, donde claramente se puede apreciar un entrecruzamiento de escaleras que van en diferentes direcciones, aparte del referente de la réplica que Milena tiene en su departamento, que es otra obra de Escher, tanto el título de esta como la otra imagen, son especialmente reveladoras en cuanto a las características de los mundos posibles.

Al respecto, pareciera que Ismael está adentrándose en un mundo nuevo, quizás ya no lo percibe desconocido sino que se comienza a adaptar a su forma. Ismael juega con imágenes usando el recurso de la metáfora o el símil descubriendo lo que encuentra a su alrededor:

El hielo seco de la luna flota entre las nubes, consumiéndose despacio en la tinta azul del cielo de la tarde. Pájaros negros cruzan el horizonte como pedradas. Charcos quietos: fragmentos de un espejo hecho pedazos. Todo se organiza de un modo mágico y secreto. [...] Ocultos debajo de las piedras, en las grietas de los muros, los grillos imitan el tic tac de los relojes. Las siluetas empiezan a jugar a los fantasmas, las montañas se convierten en serpientes (MM).

El ambiente descrito es un lugar que casi no tiene otros elementos urbanos como los que Andrés vive; son configuraciones distintas. Se encuentra en un ambiente despoblado, intacto, él reconoce y compara con lo que ya conoce del mundo “urbano”:

Grupo de putas en las calles, en los pliegues de las avenidas, en las orillas de los parques, emergiendo de lo oscuro, haciendo brillar sus cigarros desde lejos: señales desdeñosas de luciérnagas urbanas. [...] los clientes actúan rápido una vez que eligen a sus putas. Tú en cambio pasas despacio, merodeas la zona si responder a su llamado (MM).

Ismael se introduce a un mundo que pareciera ser el cotidiano identificable por el referente inmediato a la realidad fáctica, sin embargo, por muy mundana que parezca la escena, Ismael la convierte en una metáfora, ese mundo alterno que él está descubriendo es a través de sensores, reconstruye imágenes y las describe con un conjunto intensionalmente descrito a partir de la extensión, “ya que la función intensional transfiere la regularidad global de la asignación de nombres, imponiendo en el mundo una estructuración intensional concreta” (Doležel, 1999: 204).

Tú en cambio pasas despacio, merodeas la zona sin responder a su llamado. [...] Escuchas música para no dejarte seducir por sus voces: de ese canto, de ese encanto, hay que mantenerse a distancia para experimentar el desencanto, la fascinación de la lejanía (MM).

Poco a poco Ismael reconoce su entorno, ya sabe cómo lograr una participación en las reglas del juego que propone este nuevo mundo que descubre, es por ello que ya narra en segunda persona del singular, como dando las instrucciones que se “deben seguir” para emprender un viaje como el de Ismael.

Más allá del referente de Ulises (el héroe de *La iliada* y *La odisea*) como una función extensional, en la que el lector está reconstruyendo a través de la textura. Las acciones de Ismael en su mundo unipersonal se limita a las acciones iterativas de caminar, observar, vagar por las calles.

Ismael se sabe solo, su estado de ánimo no varía mucho, hasta este punto observamos que no tiene urgencias inmediatas, se ocupa solamente de registrar todo en cuanto lo observa, no tiene necesidad de “equipar” su mundo como lo hace Andrés por ejemplo, pues a pesar de que éste existe en un mundo multipersonal, no se atiene a lo que hay, sino que va en busca de esas otras pistas para descubrir su propio mundo.

Al respecto y tomando en cuenta los postulados de los mundos ficcionales que elabora Doležel y que he abordado en el anterior capítulo, éstos nos ayudan a entender la tesis de la semántica ficcional en tanto podemos averiguar hasta qué punto el mundo de Ismael funciona como mundo posible. “El mundo posible de Ismael son conjuntos de estados de cosas posibles sin existencia real”: El mundo de Ismael es autorreferencial y él representa a un individuo que pertenece al mundo posible que se devela mediante las descripciones de su bitácora.

La semántica en la que se maneja, otorga legitimidad dada su proveniencia extensional. Ismael pareciera extraído de un mundo actual/real (del mismo modo Andrés); sin embargo, éstos tienen particularidades ficcionales, se pueden considerar diferentes a las personas, a los lugares y sucesos, por eso esta semántica de los mundos posibles funciona como una explicación a este alejamiento del mundo real.

“El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso, o variado al máximo”. Este segundo postulado nos abre el panorama sobre los mundos ficcionales, ya que estos no se piensan vacíos o contradictorios, sino que abarcan un abanico de posibilidades en tanto no es una imitación de la realidad, es por ello que el mundo de Ismael se autentifica, no aboga por la veracidad ni la verosimilitud:

Incertidumbre. ¿Hacia dónde ir? Gente moviéndose despacio, muchedumbre de rostros sin cara agolpándose bajo la luz fría de los reflectores, helicópteros de vigilancia que sobrevuelan las ruinas a baja altura: libélulas sobre la ciudad anegada en agua muerta. Muros agrietados, inscripciones fósiles, signos ilegibles [...] (MM).

Poco a poco trazamos el hilo conductor de la narración de Ismael. Cada vez que interviene dentro de la narración (perteneciente al mundo de Andrés), tomamos elementos que se recobran en tanto aprecia un caos y a la vez la génesis de algo. Recordemos que él parte de una desaparición sorpresiva de la que Andrés da cuenta, y en cada intervención, para nosotros significa un paso nuevo descubierto por él, de modo que este mundo posible se le revela a Ismael, y a la par a nosotros, los lectores.

A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos, o los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real es el tercer postulado explicado en el capítulo anterior de igual forma. Dentro de éste existe la idea de accesibilidad que opera entre las personas reales y los mundos ficcionales. Para materializar este postulado, es necesario comprender que mediante la decodificación de los canales semióticos que nos brinda la textura, se pueden atravesar los elementos dados que pertenecen al mundo material del mundo real para atravesar y comprender el mundo ficcional.

Al respecto, ya hemos abordado el tema de la aparición de Escher mediante la representación de un cuadro que tiene Milena en su sala; *Tres mundos*, la misma Milena que es extraída, en parte, del mito de Melusina; la Ciudad de México desmantelada; un caos que nos conduce hacia distintas vertientes. En fin, son varios canales semióticos por los que podemos acceder a los mundos propuestos y que este material debe ser cambiado radicalmente para ello:

La ciudad te mira imprecisa y fantasmal reflejada en el cristal de la ventana, te mira como una mujer rodeada de humo y de misterio, temerosa de que se revelen las huellas de la edad, las cicatrices secretas, los vestigios de la enfermedad y el vicio. Ruinas, calles inertes, las dos de la mañana. Estás solo, con la botella en mano, divagando, simplemente ahí, a punto de desaparecer, sin más certeza que la soledad, el hastío, el sueño [...] (MM).

Ismael induce sus escritos de tal forma que al lector genere confusión; a partir de esta descripción, el extrañamiento o la actitud sorpresiva del personaje ya no es evidente sino por el contrario, hay una intención en su narrativa para con Andrés,

como si Ismael estuviera observando desde afuera el mundo posible de Andrés y juzgara el estado anímico y mental de éste. Esto lo podemos deducir por el estado del narrador principal de *Tiempo lunar* que refleja la parte emocional de Andrés que se desdobra a través de la misma percepción del narrador.

De pronto te descubres vagando por calles sin nombres, entre botes volcados de basura y charcos ciegos que reflejan inmutables el mercurio de la noche. Miras las paredes tatuadas de signos y restos fosilizados de carteles extrañamente arcaicos, borrosos y anacrónicos, como los murmullos de los muertos. [...] Nadie te ve caminar por las calles vacías y los charcos ciegos. Las paredes se niegan a soportar tu sombra, nadie ve cómo te pierdes en la oscuridad buscando el eco de tus propios pasos (MM).

De pronto Ismael se convierte en un narrador y no simplemente en alguien que conoce un mundo “nuevo”, a pesar de que parezca que se encuentra en otra dimensión, nos guía a través de este mismo viaje de reconocimiento hacia los pasos de Andrés. Ismael es un ente testigo de su mundo ahora y repasa el andar de su amigo, que está vagando por la misma ciudad descrita. Es por ello que se vuelven inquisidoras sus palabras en tanto retrata el panorama desde una postura “omnisciente” para con Andrés, aunque no necesariamente es así puesto que el mundo de Ismael funciona independientemente, por ello es unipersonal; tiene reglas propias, estos mundos diferentes tienen que ser semánticamente heterogéneos a fin de que sus estructuras como agentes, acciones y lugares tengan un escenario propio, es decir, que se defina por sus propias características sin que depende uno del otro.

El mundo de Ismael fluctúa en esta dualidad. Garrido Domínguez ha señalado que puede haber conexión entre estos dos dominios, y que existe una relación jerárquica entre ellos. Es así como el mundo de Ismael parece estar conectado con el de Andrés, pues éste es visto a través de los ojos de Andrés y del narrador del texto principal de *Tiempo lunar*.

Ismael recurre a la técnica de nombrar las cosas, describirlas, por medio del uso de palabras distintas para describir un suceso, un estado, una acción y una interacción

para con los demás personajes. Hay una falta de homogeneidad semántica por esta misma razón; Ismael puede entrar fácilmente al mundo de Andrés pero no viceversa ya que, mediante la función diádica (explicada anteriormente), se considera esta posibilidad y entonces el dinamismo que existe entre el mundo posible unipersonal de Ismael y la perspectiva de Andrés cambia en tanto avanza la textura:

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

Ismael se convierte en una especie de profeta extendiendo su sabiduría a Andrés hacia “el buen camino”, como una metamorfosis necesaria que tiene que vivir quien esté leyendo los escritos de Ismael, en este caso, su amigo. Al mismo tiempo, el narrador principal nos describe las sensaciones y observaciones que Andrés tiene, que ahora son mostradas o descubiertas a la par de lo que narra Ismael.

Tengo que borrar las huellas que me condujeron, en horas inciertas, a lugares que nadie debió pisar: a una calle muerta que conservaba extraños vestigios depositados por el tiempo, a la habitación tapiada por un edificio en ruinas custodiada por un muerto, a un callejón lodoso cerca de la vieja refinería. [...] Esos sitios habitados por sombras, esas construcciones fantasmales llenas de objetos olvidados jamás debieron descubrirse: hoyos negros, agujeros que conducen al vacío. Desafortunado el que encuentre la forma de entrar de entrar en esas zonas. Vi los restos de los que llegaron hasta ahí, vi sus vehículos oxidarse bajo las constelaciones irreales, conocí a la mujer que inició todo esto. Sé que no volveré a verla jamás (MM).

Este es el penúltimo escrito de Ismael, y en él, recapitulamos el Ismael que se muestra en un principio, pero ya no con la sorpresa de lo vivido, sino como una conclusión a la que llegó al transitar por esa ciudad desconocida, ese mundo posible que le fue mostrado. Ismael ya no habla con alegorías, deja de describir semánticamente el mundo, para regresar aun estado “apegado” a lo factual, se explica a sí mismo.

Gracias a los escritos de Ismael, podemos decir que el lector entra al mundo de Andrés no solamente por el narrador en tercera persona que nos dicta sus acciones, sino que gracias a la persuasión que se lee en Ismael, damos cuenta de las reacciones de Andrés.

El último escrito de Ismael devela una estructura que pertenece a una revelación mítica de un anacronismo que pasea entre el pasado y el futuro. Aunado con las pistas del renacimiento o el resurgimiento de una cultura antigua proveniente del caos o de un apocalipsis, él reconstruye el espacio y el tiempo desde el que está narrando.

Cuando menciona “deidad” en femenino, lo entendemos como parte de esta conformación mitológica de la que se desprenden múltiples imágenes representativas; “las arterias de la Diosa”, “escamas de asfalto”, “zona muerta habitada por dioses que apestan a gasolina y escupen fuego. Deidades casuales”, etcétera...aludiendo todo a un ensamble de cuestiones relacionadas a los orígenes de la gran Ciudad de México partiendo desde que el agua abarcó gran parte de ella, cubriendo todo lo que encuentra a su paso porque como cualquier ciclo, éste se reinventa, encontramos los prototipos míticos que instan la memoria y el reencuentro con los ancestros.

El hecho de que existan intertextos como los ya mencionados, sirven para reforzar la idea de la creación, no parte de una sola historia en relación a un mito sino retoma varios elementos de mitos occidentales en los que su cauce explica la generación, los arquetipos que crean; destruyen, y vuelven a crear, pues es la explicación de todo ritual.

En relación con lo dicho, Milena desempeña no un mundo unipersonal sino un puente o un vínculo entre el mundo de Andrés y el de Ismael; encierra una precariedad de información en tanto se observa desde lo que se sabe de ese

personaje pues en el narrador, damos cuenta de su ficción; por lo que se puede intuir el origen de este personaje en tanto funciona como enlace.

El hecho de colocar a Milena como vínculo conector conlleva a categorizarla en este apartado y no mostrar su mundo unipersonal, ya que hay más recursos para entender su ficción en tanto está involucrada con el intertexto mitológico. No así Andrés, que fue más útil analizar su ficción desde una perspectiva multipersonal, ya que carece de autonomía ficcional pues está sujeto a las ficciones de los demás personajes; Milena es la piedra angular en el siguiente desglose.

El origen de Milena es desconocido. Al principio del segundo capítulo ella aparece en la fotografía que Ismael había dejado en su bitácora y que Andrés reconoció. El narrador comenta que Andrés tenía que encontrar a Ismael gracias a que “era una deuda de amigos”, eso implica que hubo una probable traición de parte de Andrés y que ahora, por ello, pudiera sentirse responsable de su desaparición.

Andrés la había estado esperando en el parque Caracol cuando ella apareció. La búsqueda de su amigo comenzó con Milena. El narrador logra percibir sensaciones, olores, texturas que conocemos en el plano real, pues más allá de las comparaciones que haga o mencione percepciones que evidencian a este tipo de narrador (como el aliento alcohólico del jardinero con quien interactúa Andrés, o como “la maraña de hierba que parecía palpar y emergía del lodo como la cabellera de una medusa” (MM), el narrador está estrechamente ligado a Andrés, podría decirse que sirve de ojos para que nosotros seamos como lectores seamos partícipes de esa búsqueda y de la incompreensión del origen de Milena, el destino de Ismael y los otros personajes que tampoco pertenecen a un modelo de mundo I que propone Albaladejo que se basa en la correspondencia de reglas que pertenecen al mundo real como el mundo unipersonal de Andrés.

Más allá del sometimiento que muestra la escena, es importante destacar que Andrés presume que todo comenzó desde la fotografía que había aparecido en la

bitácora, donde ella aparecía mostrando el lunar. Él presume que ella tuvo que ver en la desaparición de Ismael y, por lo tanto, de todo el juego de espía que estaba ejerciendo. El narrador, entonces, se convierte en testigo de ritual que se cumple; sangre y semen conjugados para “echar un vistazo” en el más allá que era inaccesible.

Desde el capítulo “Melusina” se muestra la referencia inmediata correspondiente a la leyenda francesa medieval ya antes mencionada. Milena recrea a Melusina mediante el significado del lunar en el muslo; este vínculo resignifica el valor de lo extraño y lo prohibido en ella; la curiosidad de Andrés por ver el lunar de Milena provoca un abuso en ella, transgrede la indicación que ella le pide de no buscarla pero, incitado por esa advertencia, ejerce una irrupción y es violada.

Al final, el narrador acota que Andrés había tenido acceso a las indicaciones de la bitácora; al “archipiélago del tiempo” que había descubierto su amigo. Un lugar del que solamente se tiene acceso por medio de las indicaciones y los mapas. A “ese mundo” pertenecía, en parte, Milena pues era algo que desconocía por completo, Andrés nunca pudo entrar completamente a ese mundo aunque los portales estaban ahí.

2.1.3 Reforzadores semánticos de los constructos posibles

Acción/motivación

Para entender la presencia de un agente ficcional en un mundo narrativo que va más allá de la propuesta narratológica tradicional, no se contempla la separación de la historia del personaje, sino que estas acciones están subordinadas, pueden ser transitivas o intransitivas. En el mundo unipersonal se pueden observar estas características con mayor exactitud, con mayor énfasis pues no permite que la interacción confunda las condiciones de las acciones necesarias (Cfr. Doležel, 1999: 90).

Al respecto, Andrés es un personaje que actúa mediante impulsos; eso lo apreciamos en el momento en que fuma y bebe por su constante necesidad de tranquilizar la ansiedad, y por la decisión de emprender la búsqueda de su amigo, y si queremos ser más escrupulosos, podríamos mencionar que no tiene alguna actividad “productiva” en la que podamos deducir que es un hombre ocupado o que tiene otras actividades, por el contrario, ese tiempo que dedica a la búsqueda de Ismael, no significa más que darle sentido a su propia existencia, este agente es capaz de realizar acciones transitivas²⁰ ya que sus acciones tienen consecuencias; la más importante, es que emprende una aventura, una búsqueda de la que no encontrará nada.

Por otro lado, en el momento en que escucha las grabaciones de Ismael entrecortadas, y ante un fenómeno natural que se está presentado, se imposibilita totalmente convirtiéndose en acción intransitiva puesto que no está dependiendo de él, el hecho de que decida ir en dirección hacia esa búsqueda, provoca que esa acción sea productiva pues se vuelve un cambio radical en ese sinsentido de su existencia:

Las acciones creativas crean artefactos, objetos que sobreviven al acto y existen independientemente del agente que los produjo. [...] Las acciones tienen lugar en el tiempo, y es posible hacer una distinción entre las acciones momentáneas que requieren un mínimo intervalo de tiempo, y acciones durativas que ocupan un periodo más o menos largo. [...] Cuando se requiere una secuencia de actos o actividades diversas o de ambos a la vez para llevar a cabo una tarea, como edificar una casa o armar una tienda, hablamos de macroacción (macroactividad) (Doležel, 1999:92).

Andrés escucha claramente la voz de Ismael en la grabación que le dejó al teléfono, en ese momento comienza un eclipse de luna. A partir de ahí, la voz de Ismael dejó de escucharse y ecos de otras voces se escuchaban. Mientras se pierde su voz, Ismael menciona que “están pasando cosas raras...estrellas

²⁰ Doležel explica que el agente realiza acciones transitivas al causar cambios en el mundo, al mudar objetos, al alterar su forma, al transformar un objeto en otro, etc., ésta es asimétrica ya que el objeto afectado por una acción no puede afectar a la persona a través de una reacción.

dilatadas...constelaciones extrañas...falta el aire...”, lo cual nos hace pensar que por algún conducto se encontró fuera de la Tierra.

El narrador menciona el paso del eclipse, y a partir de ese acontecimiento, la narración se torna distinta. Ismael se está adentrando a un mundo nuevo, desconocido, por el que a través de Milena conocerá, al menos, en un solo día.²¹

El hecho de que Andrés ingiera bebidas alcohólicas y fume marihuana, de igual forma lo observamos como un acto intencional al percibir que, probablemente inconsciente, tiene deseos de evadir su realidad, permanecer en un estado narcótico en el que deje por completo su rutina como ser individual y que prefiere emprender una búsqueda por otro tipo de motivaciones.²²

la intención en y para la acción orienta al agente hacia el futuro, le dirige para que avance de un estado inicial dado a un estado final anticipado. Puesto que está orientada hacia el futuro, la intencionalidad hace que la acción se oriente hacia un fin (Doležel, 1999: 94).

En cuanto a las emociones, Doležel apunta que es el ámbito psicológico en el que la semántica ficcional se vuelve más donadora que receptora, pues las emociones son humanas, no son productos de la ficción, por lo tanto son cruciales ante la experiencia de un mundo interpersonal; sin embargo, en el mundo multipersonal es donde se cimientan y tienen un lugar importante dado que se presentan entre las relaciones colectivas.

Respecto a las emociones que Andrés muestra, se aprecia la ausencia de ellas en tanto no están acompañadas de estímulos fisiológicos como la acción de reír, llorar, etc., y las acotaciones del narrador no precisan tampoco indicios o muestras de ellas, por lo que cabe decir que hay una ausencia de emoción que es la apatía o una “emoción cero” a lo largo de la novela, por lo que se crea un entorno un tanto seco y

²¹ La bitácora en la que por primera vez aparece la voz de Ismael, nos dice las horas en las que estuvo en cada lugar, por lo que se deduce que en poco más de un día aconteció su búsqueda.

²² La motivación entendida como la elección, la persistencia y la intensidad de las actividades que decide el agente-persona.

de indiferencia incluso con las emociones cero que, de igual forma, existen en Milena.

De igual forma, no solamente las emociones que se aprecian en la interacción de los agentes son inconsistentes o son “cero” sino que existen también las muestras de afecto o los indicios corporales que transmiten, con precisión, los personajes Andrés y Milena. Estos sucesos expresivos son intencionados aunque se pueden representar como si fueran falsos, esta “delgada línea” entre la situación carnal que viven estos agentes una primera vez, contrasta con la segunda vez que tienen un encuentro sexual, pues la segunda vez prácticamente es una violación, es decir, no existe consentimiento por parte de Milena.

Respecto a este hecho, no se trata sencillamente de una acción motivada por una acción sino que detrás de esta violación existe una fuerza extraña llamada *acrasia*²³ que no permite que el efecto motivador se dé de manera positiva frente a los intereses de Andrés; obtener información de Milena para encontrar a Ismael, cuando éste ya había tenido un contacto con Milena (al principio de la novela lo menciona, pues dentro de los objetos que encontró Andrés había una fotografía de ella mostrando el lunar que tiene en un muslo) e implicaba que ya había sucedido algo entre ellos. Andrés muestra atracción por Milena.

Pareciera que ella fue la manzana de la discordia en algún momento pues esa “deuda de amigos” estaba pendiente. Andrés desea ir en busca de su amigo Ismael, recurre a Milena pensando que ella podría ayudar a resolver las pistas que ha dejado su amigo, sin embargo, el hecho de sentir una atracción profunda por ella, desencadena esta *acrasia* y la pasión en la motivación del agente Andrés se ve anulada y afectada por la manifestación de su actitud irracional, por lo que coloca en un conflicto en la motivación como si fuera un autosabotaje o un autoengaño en tanto no procura la búsqueda de Ismael convirtiéndose en infructuosa:

²³ Incontinencia o debilidad de la voluntad, explica Doležel.

La generación espontánea de los sucesos mentales aparece como la operación de una fuerza mental no intencionada que abrumba la mente de la persona con pensamientos obsesivos, imágenes mentales automáticas y asociaciones, ensueños fantásticos, manifestaciones del fluir de la conciencia. (Doležal, 1999: 116)

Al respecto, Andrés vive constantemente un estado pasivo-activo en el que, bajo la influencia del alcohol, nos deja entrever que su conducta está ligada al impulso de la bebida alcohólica y a la confusión del estado real consciente con la actividad onírica.

La compatibilidad de las emociones acrecienta el poder motivador. La vida de Andrés está repleta de emociones ambivalentes o mezcladas que no permiten una fluidez en su quehacer y estas tensiones dan lugar a un conflicto en su motivación y esto genera un retraso en su actuar. Esto lo podemos observar en la conversación que mantiene Andrés con el Cartógrafo, quien pareciera tener un entendimiento filosófico dando explicación a la inquietud que Andrés le ha mostrado en tanto él sabe interpretar los mapas.

Se dirige hacia él para obtener alguna pista sobre los mapas de referencia de dónde pudiera estar Ismael, sin embargo, no la obtiene pues parece no entender lo que el Cartógrafo explica:

[...] Un mapa puede llevarlo a una zona sagrada, puede formar parte de un saber oculto. Vagar por la ciudad bien puede ser una suerte de viaje cósmico: cada acto se sitúa en las fronteras de lo conocido. El itinerario de su amigo podría formar parte de una especie de ritual. [...] la posibilidad de que exista una especie de ecuación en lugar de estar compuesta por números, signos e incógnitas, lo estuviera de objetos, personas y situaciones [...] (MM).

Posterior a esta explicación, Andrés le pregunta sobre los diversos lugares de la luna y qué pueden significar, en tanto que el Cartógrafo explica, desde una interpretación mitológico-cosmogónica, el origen de la Ciudad de México (leyenda de Tenochtitlan): “El nombre antiguo de la ciudad significa El Lugar en el Ombligo de la Luna. Los mitos más antiguos refieren que la luna surgió del fondo del lago donde estaba asentada la ciudad”.

Parece que al Cartógrafo le queda más claro el panorama que se está viviendo en la ciudad; la desaparición de los habitantes, los ahogados, y otras cosas inexplicables que han estado ocurriendo en la ciudad, le da una explicación vinculada al ciclo lunar y el eclipse; fenómeno natural que desata las desapariciones esporádicas de acuerdo a los patrones lunares específicos:

La luna es la representación más cabal del Eterno Retorno y en cierto sentido representa, también, su negación: nace y se diluye periódicamente. Pero también, durante los eclipses, desaparece. Los eclipses destruyen la regularidad e instauran otro tiempo, provocan la incertidumbre, un atisbo del caos: un eclipse es un estado de excepción [...] (MM).

Esta incertidumbre que da el fenómeno del eclipse lunar es la misma incertidumbre de los hechos que acontecieron durante esta oscuridad que se crea; cosas inexplicables pueden suceder y, sin embargo, no siempre pueden ser verificables pues “llamamos «hechos» a lo que podemos verificar y constatar, pero los hechos hacen lo que pueden: ese es el juego de las apariencias” (MM).

Interacción/poder

La comunicación es un intercambio de actos semióticos, y como parte de una interacción entre agentes, ésta puede ser recíproca. Las historias en los mundos multipersonales, como es el caso del mundo multipersonal de Andrés, están impulsadas por su comunicación e interacción física.

Dentro de la *interacción motivadora*, Doležel supone las representaciones sociales y su forma cognitiva mediante un conocimiento socialmente basado en “etiquetas, códigos culturales, universos simbólicos, entorno semántico o semiótico y sistemas ontológicos”, para dividir estos grupos de manera funcional dentro de esta ficcionalidad, es necesario que el entorno semántico-semiótico se distinga de la representación del mundo desconocido de *Tiempo lunar* y su eje funcional como mundo posible.

En la novela existen dos grupos de agentes que podemos distinguir; en uno están los agentes: Andrés, el jardinero, el Cartógrafo y Milena. En el otro grupo se encuentra el Merodeador, Ismael y también el Cartógrafo y Milena.

Los agentes del primer grupo pertenecen a un mundo “real” del que no se observa ninguna situación que tenga que ver con fenómenos sobrenaturales, esta conciencia colectiva está basada en códigos culturales de la propia naturaleza del mundo real en el que suceden los eventos, como la ida al parque Caracol, la visita al departamento de Milena, Andrés usando el carro de Ismael o subiéndose al metro; y que éstos pertenecen a un entorno semántico o semiótico más relacionados al mundo real como lo conocemos, por eso es que se pueden dividir en dos grupos: “nosotros” y “ellos”. Cuando menciono “nosotros” es por esta división entre la identificación que tenemos como lectores para con Andrés, puesto que está sujeto a las leyes que rigen un mundo parecido al real.

El segundo grupo lo representan los agentes que están vinculados a ese mundo desconocido, al mundo donde se dirigió Ismael por medio de mapas antiguos y marcas; al que está, en parte, Milena inmersa, pues ella pertenece a los dos grupos y por lo tanto a los dos mundos.

Ambos se cohesionan en emociones colectivas, por ejemplo, el hecho de que Andrés esté preocupado por la ausencia de su amigo y hace partícipe a Milena en ello puesto que ya había tenido contacto con él y, de igual forma, dentro de las pistas que dejó Ismael en la bitácora y el trazo de los mapas que siguió, suma al Cartógrafo y se hace de herramientas y acertijos que resultan no familiares como, por ejemplo; la familiaridad con la que el Cartógrafo expone su lógica y explicación frente a las desapariciones:

—Somos extraños en el mundo, mi amigo— [...] Buscamos explicaciones humanas en fenómenos que no lo son y que nada tienen que ver con el hombre, salvo accidentalmente [...] Estas desapariciones, esos ahogados, como tantas otras cosas inexplicables, seguirán ocurriendo, siempre a escala muy reducida, esporádicamente, de acuerdo a patrones específico, lunares (MM).

El viejo continúa argumentando que sólo es posible explicar aquello que nos concierne directamente, que solamente puede “ser enunciado por nuestras herramientas de conocimiento” y que únicamente nuestros cinco sentidos pueden percibir. “Buscamos infructuosamente establecer islotes de orden en un océano de entropía y caos”.

El *poder* funge por medio de una persona (quien lo ostenta) y controla las intenciones y acciones de otra, el subordinado. Éste se aplica a través de actos semióticos y de persuasión. Tal es el caso del juego de poderes que existe entre Andrés y Milena; cada uno se mueve desde sus principales intereses; los dos se sitúan ante el papel de dominantes y dominados a la par.

Al principio de la novela, cuando Andrés coincide con Milena, pues éste le pide ayuda para buscar a su amigo Ismael, aparentemente Andrés toma el control de la situación y accedía a Milena en tanto se vuelve obsesión el lunar en su muslo.

El erotismo que permea en Andrés nos invita a pensar en el vacío de su existencia, lo planteado acerca de lo fortuito, la futilidad, los encuentros vacíos y el ego exacerbado del que ya había citado Doležel (1999: 143). Del mismo modo se entiende que esta atracción/pulsión que siente por Milena es producto de un interés no tanto carnal sino en la significación de entrar en eso desconocido, que incluso parte de esa búsqueda frenética impulsada por la misma dualidad de Milena que existe en el mundo posible de Andrés así como en el de Ismael.

En los dos primeros encuentros sexuales a los que Milena accedió, Andrés buscaba el lunar de su muslo sin hallarlo, salvo en la tercera vez que hubo un encuentro sexual, del que Milena se opuso, pero finalmente el dominio de Andrés se impuso para lograr su cometido: ver el lunar de Milena. Esto viene de la mano con el *erotismo* que también forma parte de esta dualidad interacción/poder que plantea el autor checo:

Todos los factores motivadores del mundo multipersonal —impulsos, relaciones emocionales y cognitivas, las representaciones sociales, el poder— están involucrados en la acción erótica (Doležel, 1999: 157).

En este sentido, la tensión que existe entre Milena y Andrés fluctúa entre el agente dominador y el subordinado. Andrés vive un punto crucial respecto a su relación con ella y ésta se vuelve un tanto estereotipada primeramente por el instinto carnal, una vez iniciada la pulsión o el deseo despierto en ambos hasta el punto de su culminación.

El tercer encuentro sexual que tienen devela claramente un arrebató y un acto de desesperación de Andrés por querer ver el lunar de Milena, sin embargo, este arrebató va de menor a mayor cuando el ímpetu de Andrés se acrecienta en tanto Milena comienza a negarse y refutar el contacto con él:

—¿Qué haces aquí? Te dije que no me buscaras, que yo te llamaría...
—Milena, te he estado buscando durante días. Encontré a Ismael. Está muerto. He visto cosas muy extrañas... Tienes que decirme qué tienes que ver con todo esto...
—¿De qué hablas? Yo no sé nada — [...] (MM).

A pesar del estereotipo de la fantasía que quiere ser consumada, Andrés busca en Milena un “más allá” que le permita develar una explicación frente a todas las preguntas que se ha hecho, y que probablemente Milena sepa algunas de las respuestas. Inquieto, la cuestiona sobre su relación Ismael y comienza el factor poder, que es el más determinante y motivador dentro del mundo multipersonal, en este caso, es la “constelación más sencilla, la de dos agentes” como apunta Doležel. Asimismo, Doležel menciona tres categorías dentro del factor poder; una de ellas explica el cuadro narrativo en tanto es uno de los puntos clímax de la novela:

La persona X intenta dominar a la persona Y interfiriendo en las intenciones de X; se obtiene una constelación de quien influye y de quien es influido. Si el influido acepta la imposición de poder, se convierte en un agente subordinado; la constelación y el modo de acción siguen entonces, el modelo de acción esbozado anteriormente.²⁴ Si, no obstante, el influido reacciona protegiendo la categoría de independencia y quien

²⁴ Modelo del *accidente* en la acción; la persona realiza una acción a fin de transformar un estado inicial en un estado final proyectado.

influye persiste en sus intentos de dominación, el conflicto es inevitable (Doležel, 1999: 161).

En este caso, y cuando ya se sabe que Ismael está muerto, Andrés ejerce el agente o persona X, se invierten así los papeles entre Milena y él; comienza un juego de poderes en el que ahora ella se convierte en un ser vulnerable y subordinado. Él ya no necesita la persuasión con la que estuvo procurando antes las pistas adecuadas o esperando algún secreto revelado en tanto el lunar aparecía intermitente:

Milena se revolvía en el suelo, sobre la alfombra, tratando de escapar inútilmente, insultándolo: estás loco, mientras Andrés tiraba violentamente de los calzones hasta desgarrarlos, haciéndola caer bocabajo sobre la alfombra para mirar el lunar. Ahí estaba aquella escama áspera y secreta que se abría en la suave piel del muslo como el párpado de un reptil alucinante (MM).

En este punto se recurre, de nueva cuenta, a la intencionalidad dentro de la teoría de la acción/motivación que el autor checo plantea y que se ha abordado anteriormente. Andrés ejerce sobre Milena un acto que va en contra su consentimiento, sin embargo, esta intención lo orienta hacia un fin, una reacción que desató la motivación que le daba la persistencia del encuentro con el lunar en su muslo.

Andrés descubre que Ismael, en realidad, estaba muerto. Ya había acabado esa búsqueda infructuosa, ya no habría dónde más recurrir una vez terminado el ciclo, el ritual.

Autenticación diádica y saturación

El mundo de Ismael puede autenticar por medio del narratario o alocutario que es Andrés pues el mundo o la narración de Ismael funciona como narrador.

Las entidades presentadas por el discurso del narrador anónimo de tercera persona se autentifica *eo ipso* como hechos ficcionales, mientras que no lo son aquellas presentadas por el discurso de las personas ficcionales (Doležel, 1999: 214).

Andrés se encuentra con esa misma inquietud de saber qué está viendo Ismael y cómo es su entorno. Él está, digamos, a la expectativa, como narratario, al igual que nosotros lectores, de manera que somos partícipes con Andrés de descubrir, por medio de la construcción narrativa de la bitácora, el mundo ficcional de Ismael. Por lo tanto, tanto la narración de la bitácora como la de la tercera persona que enuncia los diálogos de los personajes son narraciones autorizadas pues designan la fuente primordial de los hechos ficcionales.

Este ente que narra es más complejo de lo que parece, no es un simple personaje, que incluso nunca aparece sino se sabe de él gracias a la bitácora que Andrés halló escrita en su libreta. Sabemos de Ismael por el hallazgo de Andrés, sabemos del hallazgo de Andrés porque el narrador en tercera persona lo coloca como hecho narrativo. En la edición que cito en el presente análisis, para distinguir la voz de Ismael, la tipografía es con cursivas, lo que hace resaltar su intervención. Escribe en su bitácora una serie de lugares que ya he mencionado antes y que corresponden a las partes de la luna también ya mencionadas. Ismael cambia libremente de primera persona a la narración en segunda persona: “Mar de la Serpiente: a través de la mirada, con los ojos oxidados del fastidio, vi las construcciones irreales, la luna dilatada ahogándose en el agua [...]” (MM).

En esta parte se observa la intervención de Ismael, que es la primera vez que Andrés la lee y en ella se observa el uso de la primera persona; en ésta, la credibilidad puede ser de mayor intención ya que al referirse en esta persona, Andrés decreta que Ismael ha anotado una experiencia que vivió en algún tiempo pasado:

“[...] Vi los restos de los que llegaron hasta ahí, vi sus vehículos oxidarse bajo las constelaciones irreales, conocí a la mujer que inició todo esto. Sé que no volveré a verla jamás” (MM).

Solamente la primera parte de la bitácora que lee Andrés, y la última, Ismael habla en primera persona, convirtiéndose así en testigo de sus propias experiencias. Ismael juega con la idea de la autenticación en tanto pasa por las dos focalizaciones (la enunciación en primera persona y en tercera); el narrador en tercera persona es

inconsistente en sus posiciones o afirmaciones, destruyendo así su credibilidad. Ismael continua este viaje, por el que nos guía a través de los pasos de Andrés, poco a poco deja de hablar en primera persona, para convertirse en una especie de guía:

De pronto te descubres vagando por las calles sin nombre, entre botes volcados de basura y charcos ciegos que reflejan inmutables el mercurio de la noche [...] '¿En dónde estoy?', te preguntas instintivamente, como si hubieras hallado la frase en algún lugar distante y remoto de la memoria.

Nadie te ve caminar por las calles vacías y los charcos ciegos. Las paredes se niegan a soportar tu sombra, nadie ve cómo te pierdes en la oscuridad buscando el eco de tus propios pasos [...] (MM).

Hasta este punto, nos damos cuenta de lo complejo que puede llegar a ser la perspectiva de Ismael, porque no sólo funge como un mundo posible dentro de su propia estructura narrativa, sino que ahora narra de una forma tan familiar con ese mundo posible, que esa misma autoridad muestra una estructura semántica que pertenece a un mundo híbrido, ambiguo, indeterminado entre la existencia y la no-existencia ficcional.

Como bien menciona Doležel: “¿acaso no es posible construir mundos semióticos suspendidos entre la existencia y la no-existencia?”. Ismael es un claro ejemplo, pues su mundo se autentifica por sí mismo.

Los mundos ficcionales son una clase especial de posibles pues se les concede existencia ficcional, y cada uno de éstos tiene la habilidad de otorgársela por medio de procedimientos o mecanismo propios. En la literatura (que es un sistema semiótico), el texto ficcional es explicado por medio del procedimiento de autentificación.²⁵ El creador del texto es el autor; no obstante,

su textura, sus rasgos formales, semánticos e ilocutivos están determinados por la oposición entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes. Esta oposición provoca una tensión dentro del texto narrativo que, en definitiva, da lugar a una gama de discursos narrativos que varían de lo estrictamente objetivo a lo puramente subjetivo (Doležel, 1999: 212).

²⁵ La diferencia fundamental entre la semántica mimética y la de los mundos posibles es la teoría de la autentificación (Cfr. Doležel, 1999:214).

En *Tiempo lunar* se observa un narrador, hasta cierto punto, apegado a la cotidianidad del tiempo y espacio en el que nos involucra, usa determinados adjetivos calificativos que designan apariencias, formas, sabores, sonidos:

“Las voces luces del exterior se veían distorsionadas, como en una lente mal enfocada o como se verían a través de los ojos de un miope”, “El sabor metálico del agua se mezcló con el sabor enérgico del alcohol y el tabaco”, “La voz de Ismael se perdía a veces por completo” (MM).

Este tipo de acotaciones del narrador crea una diversidad ilocutiva ya que se vuelve semánticamente relevante pues su propósito principal es construir la existencia ficcional como un fenómeno intensional:

Más que una llamada telefónica parecía una señal de otro planeta”, “[...] dejaba ver el anillo de montañas que circundaba el valle como las crestas de una serpiente enorme oscura que rodeaba la ciudad en el atardecer eléctrico (MM).

A partir de la premisa: “existir ficcionalmente significa existir en modos, rangos y grados distintos”, la semántica de la ficcionalidad vincula la diversidad de los discursos narrativos con los modelos de existencia ficcional. Cuando se habla de una autenticación nos preguntamos ¿quiénes son los hablantes “debidamente autorizados” para autenticar los performativos literarios?

Dentro de los diferentes tipos de autenticaciones que nos proporciona una comprensión en este mecanismo de creación de ficciones, están: autenticación diádica y la graduada. *Tiempo lunar* obedece a la diádica, en la que, “bajo la textura narrativa básica, combina dos tipos de discurso: la narración de un narrador anónimo e impersonal, y el estilo directo de la persona o de las personas ficcionales” (Cfr. Doležel, 1999: 213). A propósito, si consideramos que Ismael no aparece en “persona”, nunca mantiene una conversación con otro agente y solamente tenemos registro de su presencia por medio de los escritos que ha dejado, se piensa que esa autenticación es porque el mundo en el que está, las cosas suceden de una

determinada forma, las situaciones que él observa se convierten en su realidad, es un mundo en el que nosotros como lectores no podemos entrar puesto que nos dejamos guiar por Andrés, nos convertimos en el testigo del método de espionaje que está poniendo en práctica. Si bien Ismael no funge como el narrador principal, se puede percibir cierta autoridad dentro de la descripción que hace sin generar duda en el lector puesto que está narrando lo que observa, es decir, se basa en una valoración de verdad (en el mundo donde se encuentra ese agente) y el narrador no nos desmiente dichas observaciones:

Asoma entonces el tiempo inanimado, el discurso desvariante de las horas, el olvido puro. Dejas de ser lo que eras antes, te transformas. Te conviertes en imagen inasible, espejo roto, silencio desmembrado. Es la fiebre, te repites vagamente: es la fiebre. Y te borras..

[...]

Esos sitios habitados por sombras, esas construcciones fantasmales llenas de objetos olvidados jamás debieron descubrirse: hoyos negros, agujeros que conducen al vacío.

[...]

Vagas por las arterias de la Diosa: las avenidas son serpientes, los edificios cráneos derruidos. Ciudad: deidad carnívora y devoradora, muerta viva, cementerio de neón. Avenidas metamórficas: escamas de asfalto, venas secas, tuberías gorgoteantes.

[...]

Zona vedada, zona muerta habitada por dioses que apestan a gasolina y escupen fuego en los estacionamientos abandonados. Dioses ebrios que caminan sin sentido, sin saber que son dioses. Deidades casuales. Aquí no hay nadie, sólo sombras y reflejos y fantasmas. Ciudad de ahogados que viven la misma eterna vida repetida (MM).

Este argumento del agente o persona ficcional no tiene la característica de ser o de autenticarse como hecho ficcional por sí mismo, ya que el “narrador autorizado” es quien tiene la facultad de construir ese hecho ficcional pues éste corrige o confirma la opinión de Ismael. En tanto el narrador asigne un valor de verdad y correspondan con los hechos del mundo ficcional, se puede hablar de una autenticación diádica.

“Era como si una deidad oscura habitara el lugar e hiciera todo aquel despliegue de sonidos acuáticos para manifestarse ante él” (MM) lo introduce el discurso del narrador anónimo en tercera persona, y “Vagas por las arterias de la Diosa: las

avenidas son serpientes”, el agente ficcional. Explica Doležel en su *Heterocósmica*, que el origen de toda autoridad de autenticación de la narración se da por la convención y que es la base que tiene cualquier otra autoridad performativa.

En este sentido, lo más importante es que las afirmaciones del narrador tengan correspondencia con los hechos ficcionales y no que haya una concordancia. Los testigos ficcionales son tan convincentes como los reales si sus explicaciones son coherentes y las aceptan los otros agentes de sus mundos.

En este caso, Ismael se vuelve un testigo ficcional en tanto no aparece físicamente junto con los otros habitantes del mismo mundo de Andrés o Milena, pero sabemos que es o fue habitante del mismo mundo pues son amigos. Es importante mencionar que el papel del Cartógrafo es quien le da razón o le da explicación y lógica en los hechos que hicieron que Ismael desapareciera. Por lo que, en parte, ese lazo conector entre los agentes ficcionales se da a partir del Cartógrafo. Pareciera como si éste tuviera un entendimiento total a la par del narrador en tercera persona o del narrador autorizado.

Cabe destacar, y para darle mayor panorama a la cuestión del narrador autorizado, hay un capítulo llamado “Los apócrifos”. En él aborda, de forma explicativa, el origen de estos huecos en el espacio-tiempo que se han formado gracias a los temblores, las ruinas, catástrofes ecológicas, etc. Nos está abordando una cuestión de índole científica en lo que respecta a nuestro mundo real, es por ello que, a partir de esta consideración, vamos relacionando, como lectores, lo dicho por el Cartógrafo frente a lo que el narrador explica.

Este capítulo funciona como un gran paréntesis y frente al lector funciona como un avistamiento de reflexión frente a la lógica de lo ilógico:

Acaso los huecos conducen a un universo paralelo, a un pliegue de lo real, a una singularidad en la que las leyes naturales que nos rigen no son las mismas. Serían islotes. En un mundo así el tiempo, al igual que el espacio, serían necesariamente discontinuos, interrupciones, errores en el Eterno Retorno [...] Siempre hemos creído

que el Eterno Retorno se da cíclicamente, sucesivamente. Esta idea, totalmente antrópica, se debe a que tendemos a pensar en la realidad como si fuera homogénea y siempre relacionada con la experiencia humana (MM).

Apócrifo supone lo que es falso, lo supuesto o lo fingido y, por tanto, lo que no tiene comprobación ni veracidad, por lo que el significado del capítulo *per se* nos está diciendo que en los mismos apócrifos también encontramos estos huecos que, a medida que el mundo posible de Ismael se explica, el lector reconstruye o llena los huecos que éste genera al tener información desde nuestra imaginación y los mundos completos que conocemos. A fin de cuentas, lo implícito en la textura está hecha por huecos y hechos, debido a la ausencia o presencia de información en ella.

El Cartógrafo es un ser sabio, es quien explica a Andrés la relatividad del universo y de su vida, da explicación a lo inexplicable pero mostrando que hay otras realidades, otros mundos posibles y, por lo tanto, la vida que él está viviendo no es la única:

-Usted no entiende nada, ¿no es así? Estas desapariciones, esos ahogados, como tantas otras cosas inexplicables, seguirán ocurriendo, siempre a escala muy reducida, esporádicamente, de acuerdo a patrones específicos, lunares. Su amigo desapareció durante un eclipse, ¿no es así? [...] (MM).

Al respecto, Martínez Bonati propone un primer y segundo plano para diferenciar el mundo real del ficcional (Doležel, 1999:269); a su vez, la estructuración del mundo ficcional tiene una estratificación propia, un plano determinado y el plano vago; en éste es donde se generan los huecos o las ambigüedades de las que el lector se vale para completar estos mundos posibles. La saturación supone que lo implícito de la textura conlleve a la reconstrucción creativa del lector en tanto no tenga prejuicios.

Al concluir la novela observamos que se trata de un sueño y ese podría ser un pretexto engañoso cuando por sí sola se explicaría así sin poder argumentar otra cosa mas que ello, pero significaría caer en un supuesto ambiguo. Todo sueño podría ser la reconstrucción de un mundo posible, ¿Acaso la mente humana es capaz de tener actividad onírica que trata de cosas “imposibles”? La materia prima es la imaginación y la creatividad. Si lo traducimos en literatura, estamos

enfrentándonos a la construcción de una *poiesis* que se rige por sí misma y que, mediante su textura, se organicen las macroestructuras narrativas para que sea un producto literario.

Conclusión

Todo acto de narrar historias o literatura, propiamente, supone una ficción. Y en este ejercicio creativo existen varias teorías que interpreta, supone y cuestiona el entretendido de las diégesis. Dentro de estas teorías de la ficcionalidad, encontramos más complejo el analizar las ficciones que las mismas diégesis; esto es debido a que la ficción revela la radical imposibilidad de acceder a nosotros mismos de un modo directo “sólo la ficción nos permite mirarnos en el espejo de nuestras posibilidades y encontrarnos con nosotros mismos a través de un camino lleno de rodeos” (Iser, 1990:43-65).

Una lectura mimética de la novela analizada podría ser el camino más fácil hacia una interpretación mediatizada por referentes externos, no generaría mayor expectación que la dada y el problema de la semántica de la ficción no nos resolvería las cuestiones que se trataron en los pasados capítulos; es por ello que estando en el entendido de que se abordó a través de la teoría de los mundos posibles, podemos hurgar más y tener mayor herramientas ocupadas para desempeñar un análisis en la ficcionalidad de la literatura.

Lo más importante del presente desarrollo versa sobre una interpretación, sostenida por una teoría que en la actualidad es muy vasta para explicar literatura contemporánea en tanto las ficciones se han vuelto más complejas y muestra un reto no sólo en una postura cognitiva, sino se convierte en una invitación a viajar a través de esta teoría que propone y actualiza la semántica de su propia ficcionalidad.

Tiempo lunar es una novela contemporánea que pone de manifiesto la teoría de los mundos posibles desde el enfoque de la semántica de la ficción. En ella existe una

construcción organizada con un marco que en apariencia pudiera ser confuso por la ciencia ficción que ella representa; sin embargo, dentro de este entramado existe una realidad autónoma que no se vincula al mundo real y es por ello que, desprendiéndose de esta delgada línea, se puede sustentar una teoría que no está pegada a la tradición mimética.

Si el autor quisiera escribir una continuación de la novela pero tratando como mundos separados el de Andrés y el de Ismael; tendría las herramientas básicas para construir una nueva saga en donde cada mundo tenga sus propias reglas, suponiendo que toma las ya imaginadas, categorizadas y tipificadas en la textura; el mundo de Andrés narrado por el narrador; y el mundo de Ismael que se autentifica por sí mismo; es decir, el hecho de haber dejado su bitácora, patenta su mundo posible.

Como he mencionado, se vuelve más íntegra la creación de ficciones que la de inventar historias, es por ello que la literatura contemporánea alcanza un grado de invención elevado de éstas y somete a la literatura a ser examinada no solo desde la estructura narrativa sino a partir de la cimentación de constructos. Estos constructos son autónomos, funcionan bajo sus propias leyes y pertenecen a lo posible en tanto haya congruencia en esas normas.

Tiempo lunar precisa dos mundos porque en uno se encuentra Andrés, el protagonista, el hombre que juega un papel detectivesco, un prototipo de antihéroe²⁶ que está en busca de algo que lo pueda llevar al mundo de Ismael. El narrador en tercera persona todo el tiempo autentifica el mundo de Andrés. Sus descripciones, aunque a veces son metafóricas, permiten recrear una atmósfera en la que se integre a la par el mundo de Ismael, como si el narrador estuviera observando ambos mundos a la par pero se limita a narrar lo iterativo de las acciones de Andrés que comprende, a su vez, los actos semióticos. Él habita la “zona vedada” que es la

²⁶Personaje destacado o protagonista de una obra de ficción cuyascaracterísticas y comportamientos no corresponden a los del héroe tradicional (RAE, consultado en noviembre de 2016).

“ciudad en ruinas” que está “en crisis”. Lo entrecorrimo por la inclinación apocalíptica con la que se narra a la vez que en ese inter, nos da cuenta de que algo está pasando., la ciudad está volviendo a lo que era antes. Hay un resurgimiento de especies de animales que habitaban el México antiguo y que ahora están reapareciendo en tanto la crisis permea. Recordemos que este término atrae el cambio, funciona como un parte aguas pues es un trance en el que se acaba un periodo y comienza otro, y es gracias al eclipse lunar que éste se da. Este mundo se conjuga con lo existente de la ciudad que está quedando en ruinas. Literalmente la ciudad se ve afectada por la reaparición de objetos, situaciones, animales y plantas que pertenecieron a otra época, por lo tanto son esas ruinas las que comienza Andrés a visualizar sin entender por qué.

Nosotros, como receptores del texto, podemos interpretar que la secuencia de búsqueda de su amigo nos está acercando a su encuentro. Somos cómplices de las etapas por las que pasa Andrés, por los episodios eróticos que tiene con Milena y por sus vicios. El que también el narrador en tercera persona nos detalle el panorama (tiempo/especio) en el que se desarrolla la novela nos está marcando los portales por los que se puede entrar a ese segundo mundo posible que se manifiesta en la novela.

El cartógrafo intuye que el mapa que hizo Ismael es como un ritual y da una explicación amplia a Andrés, como si fuera un sabio platicando con un aprendiz. Este personaje funciona como un mediador, así como el Merodeador y Milena; quienes fungen como portales entre ambos mundos. Los objetos semióticos son todos aquellos de los que nosotros podemos usar para recrear una interpretación, es por ese hecho que podemos percibir la transformación de Milena en el mito de Melusina. Ese lunar blanco que logra ver Andrés en ella es un avistamiento a esa búsqueda frenética que lo invade; más allá de la curiosidad es completar ese ritual que resignifica el mito, le otorga una nueva interpretación.

Por otro lado, el mundo de Ismael tiene una textura mayor en tanto las descripciones de la bitácora de Ismael, esto es porque afecta directamente a la construcción de su mundo ficcional que le dan forma y proporciona la estructura del mundo intensional.

Si bien sabemos que la imaginación es la materia prima para la construcción de estos mundos ficcionales, debido a la extracción del material de referencia del mundo real, éstas también influyen profundamente en nuestra comprensión de la realidad. Como lectores podemos pensar en establecer las fronteras entre estas dos posibilidades: distinguir lo real de lo ficcional, dependiendo, en tanto, de nuestro objeto estético —por ello justifico este trabajo.

Los textos están hechos por autores reales (escritores, narradores) que utilizan el recurso del lenguaje real, por eso es que los lectores, como alocutarios o narratarios somos el papel desde el punto de vista de la comunicación narrativa. La ficción es un medio para la creación donde los escritores están en completa disposición para lectores receptivos a pesar de que éstos se encuentren en diferentes posiciones geográficas, históricas y culturales: hay una invitación a escuchar el lenguaje universal, como la música, de la palabra, la construcción de historias que es el fruto del sinfín de la imaginación.

Referencias Bibliográficas

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo metafantástico?” *Mester*, Vol. XIX, Núm. 2, Columbia University, 1990.

Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus. Madrid, 1992.

Aristóteles. *Poética*. Gredos, Madrid, 1974.

Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE. México, 2001.

Beuchot, Mauricio. *Elementos de semiótica*. 3ra ed. Surge. México, 2001.

Cruz Polo, Evelin. *Presencia y relevancia del factor policiaco, en la novela fantástica de Mauricio Molina*. Tesis de maestría para la Universidad Autónoma del Estado de México.

Diccionario de la RAE (consultado online, febrero 2016).

Doležel, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Arco/libros. Madrid, 1999.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial. España, 2000.

Even-Zohar, Itamar. Jauss, Hans Robert y otros. “Fenomenología y pragmática del realismo literario” y “Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria” en Darío Villanueva (comp.) *Avances en la teoría de la literatura*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1994.

Filinich, Isabel. *La voz y la mirada*. BUAP/Plaza y Valdés, México, 1997.

Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la ficción literaria*. Arcos/libros. Madrid, 1997.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Síntesis. Madrid, 1996.

- Garrido, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, 3ra ed. Síntesis. Madrid, 2004.
- Molina, Mauricio. *Tiempo lunar*. Punto de lectura, México, 2005.
- Meltinski, Eleazar. *El mito*. Akal. Madrid, 2001.
- Mordones, José María. *El retorno del mito*. Síntesis, México, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI. México, 2001.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Síntesis. Madrid, 1993.
- Reisz, Susana. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" en *Lexis:III*. 2, 1979.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 6a ed. Siglo XXI. México, 2007.
- Rollo, May. *La necesidad del mito; la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Paidós. Barcelona, 1998.
- Wolfgang, Iser. *El acto de leer*. Taurus, Madrid, 1987.