

Figuras de la interrupción en la narrativa de Mario Bellatin

Cristian Cámara Outes
(Rusia)

Resumen: En este trabajo estudiamos la narrativa del escritor mexicano Mario Bellatin como ejemplo de asimilación radical de la potente tradición de la narrativa vanguardista hispanoamericana. Proponemos que un término válido para el análisis de la narrativa experimental podría ser el de «interrupción», del que distinguimos varias posibilidades o «figuras». Finalmente nos enfocamos en el análisis de las relaciones entre fotografía y escritura en la novela *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*.

1. Prefacio a la interrupción

La narrativa de M. Bellatin, un solo vistazo nos lo demuestra, abunda en juegos de intertextualidad, metaficcionalidad, fragmentarismo, en procedimientos de hibridación y mezcla de lenguajes artísticos, en transgresiones de la continuidad narrativa, de la articulación lógica de la fábula y de la estabilidad y organicidad de la obra literaria. Todo ello, entre otras cosas, la emplaza en una genealogía problemática de textos —cuya nómina y caracteres esenciales permanecen en parte como objeto de discusión— que tendría como hilo conductor el cuestionamiento de una antigua idea acerca de la forma artística: la de que ésta era esencialmente transitiva, la de que era un mensaje más o menos jeroglífico o transparente que debía revelar algún tipo de detrás o contenido o significado sólo accesible en su esfera de actuación.

En esta comunicación nos proponemos plantear la idea de que un término valioso, dentro de esta poética de la narrativa excéntrica, en el estudio de los procedimientos experimentales de la modernidad, podría ser el de la *interrupción*. El término de interrupción podría fungir como el eje de una poética que quisiera reexaminar las prácticas literarias de vanguardia, o al menos de cierta línea de tales prácticas en la que el ensimismamiento autorreferencial sobre los propios elementos formales y procesos estructuradores no sólo pretendía interrumpir su lógica referencial-mimética sino también, y con mayor violencia, la vinculación o intimidad de la forma con respecto a su sentido.

La interrupción hace referencia a una multiplicidad de aspectos y operaciones que es posible verificar en las novelas de Bellatin, y de manera general designa un paradigma alternativo respecto del molde realista-mimético que se desprende de las descripciones de la narratología académica. Tanto la noción de «trama» (*mythos*), en Aristóteles, como las modernas descripciones en torno a la articulación entre los planos de la «historia» y el «discurso», en la narratología estructuralista, resguardan el rasgo central de la *continuidad* como componente esencial de la estructura y la semántica de la narración. Para Paul Ricoeur, la continuidad designa de hecho el modo en que esta efectúa esa «reconciliación de las disonancias» que persiste como clave a través de todas las transformaciones históricas del género novelesco. En un primer momento, pues, o como gesto inicial, el término de la interrupción se opone a tales descripciones, y busca permitir una comprensión alternativa acerca del trayecto histórico y la esencia de las formas novelescas. En los interesantes términos de Julián Jiménez Heffernan, intenta dilucidar el carácter «monstruoso» de buena parte de los productos narrativos más interesantes de los últimos dos siglos, y resiste a lo que este crítico ha denominado

la *inoculación de la forma*: «la inoculación de la forma "alma, idea, unidad" sobre el cuerpo teratológico de la novela es el gesto matricial de una profunda tergiversación hermenéutica» (J. Jiménez Heffernan, 2007, p. 15). Al faltar el anclaje vertebrador de la trama, teleológica, totalizante, la inmanencia discursiva se torna en fluencia desencantada e informe, «violentamente anómica, rizomática, plural» (Id., 15), que obliga a atraer a primer término los rasgos del arabesco, la parábasis, el fragmentarismo, la digresión, la metatextualidad, etc., considerados en su exclusivo juego de superficie fuera de cualquier horizonte de reconciliación final.

La novela tradicional, en efecto, no desdeñaba incluir interrupciones en su curso. Era un sistema de fallas integradas, un trazado de fisuras que, sin embargo, trabajaban por la construcción de un espacio continuo y finalmente homogéneo. La analepsis y prolepsis, los desfases, las inequivalencias, las distorsiones, polivocalidad y polifocalidad estaban redimidas en la constitución de un organismo estético complejo el cual, en gran medida, se investía en ellas de efectividad poética. Era una interrupción incorporada a la continuidad-conexión. La interrupción deja de ser entonces interrupción en un sentido fuerte, se convierte en un elemento subordinado, participa de la mera complicación ornamental de la trama. La interrupción se borra, aparece solo para borrarse como tal, y para que sobre esta borradura pueda venir a comparecer y alojarse el diseño esquemático global de la trama narrativa. La trama narrativa superficial, nivel de configuración inmanente-sintáctico, constituye en este régimen transcriptivo el necesario vector de vehiculación de las dimensiones semánticas intencionales (matriz estructural de base) y extensionales (referenciales miméticas) exigidas desde su esencia genológica y estética (ver T. Albaladejo Mayordomo, 1993).

Desde los planteamientos elaborados por la crítica estructural y lingüística, pues, la interrupción sólo ha podido aprehenderse en este sentido de borradura. Aun más: el instrumental desarrollado por la narratología al uso tiende a neutralizar y rechazar la interrupción allí donde aparece, y ello de modo necesario y axiomático, a consecuencia de los planteamientos globales amplios, filosóficos, estéticos y semióticos, a los que no puede dejar de acudir para fundamentar su esencialismo metalingüístico. Sin embargo, la historia de las formas novelescas no es sólo la historia de los modos en que éstas han efectuado la borradura de su origen interruptivo, y de ese modo han eludido la confrontación con la negatividad que alojaban. En el *Tristram Shandy*, y desde entonces en toda novela experimental, desautomatizadora, que se mantenga próxima a su origen, la interrupción vuelve a emerger, se convierte en ocasiones en el principio constructivo mismo, absolutamente riguroso, que sustituye al de la continuidad de la trama.

La propuesta particular de este trabajo es la de que el término de la interrupción puede servir para arrojar luz sobre la esencia operativa de este segundo paradigma. Su conclusión inevitable es la de que la novela, a partir de los rasgos centrales de ilimitada reflexividad, polimorfismo, carencia de determinaciones y ataduras y extrema plurivocidad estructural, entre otros ya advertidos por el joven F. Schlegel, es el agente de una reconfiguración trascendental de la idea misma de literatura. La forma de la novela es esencialmente interruptiva en el sentido de que colapsa y destruye las regulaciones genéricas estables, y a fortiori, en un gesto de claras raíces románticas cualquier demarcación analítica de la especificidad de lo literario, que se desliza en ella a no ser otra cosa que cuestionamiento incesante de su propia forma.

Según Viktor Sklovski, la *desautomatización de la forma* como definición del arte incluye en éste, como un momento esencial suyo, la salida fuera del arte, el arte solo es tal si transgrede su propia esencia. Al revés de lo que considera la denominada

poética lingüística desde Roman Jakobson hasta los más recientes y sofisticados desarrollos de la lingüística textual, para Sklovski el término de *literariedad* (literaturnost) no define una esencia sistematizable, ni es conceptuable en los módulos hipostatizados de una retórica del «lenguaje desviado». Por el contrario, ésta está más bien implicada en un devenir inconsumable de sucesivas transgresiones y contrastes que significan el desleimiento central de cualquier determinación subyacente, sea ésta de tipo gramatical o idealista. Sólo en tanto que interrupción puede la literatura comenzar a enunciarse, y sólo existe como tal en el breve instante en que todavía se da a leer como forma interrumpida, antes de coagularse en obra cerrada, en forma rígida y automatizada, que entonces deja de ofrecer acceso a lo real como devenir o, según el término que emplea Sklovski, como «irrealizado» (V. Sklovski, 2007, p. 60).

A la desautomatización morfológica, o de contraste meramente interformal, que describe el desarrollo diacrónico de las formas artísticas en los términos de un «combate» o un constante desvío o quiebre que no persigue ninguna finalidad trascendente, debe añadirse pues como necesario arraigo la desautomatización ontológica. Lo que el arte revela, según el formalismo ruso, a partir de la transgresión o extrañamiento incesantes de sus propios medios lingüísticos, es pues la extrañeza de lo real mismo, en su movimiento todavía resistente o refractario al significado, y a todas las dimensiones y categorías que éste encanta. Lo que la interrupción de la novela dice, es que lo real no es continuidad o conexión (causalidad, finalidad, trama, verdad), sino que lo real mismo es en cierto sentido interrupción.

La interrupción no tendría una definición accesible, no sería definible como tal, y de hecho no sería legible de suyo, pues en cierto modo habría comenzado siempre por retirarse, de acuerdo con la economía vertiginosa y excesiva diseñada para ella por las conceptualizaciones del formalismo ruso en torno a la desautomatización. La interrupción no es aprehensible como un tropo particular, ni como un género literario entre otros, ni como un rasgo formal estilístico, ni como un procedimiento o principio constructivo caracterizador de una determinada tendencia poética. Es lo que define, en determinadas obras literarias, de manera distante pero incisiva, la conciencia que éstas albergan de una separación completamente inicial, de un desgarramiento ontológico primitivo y profundo, y que intentan exponer en una multitud de maneras catastróficas.

La interrupción no ha dejado de obtener una plasmación formal múltiple, caleidoscópica. La interrupción se ha podido expresar o producir en tanto que un género literario, el poema en prosa fragmentario, específicamente moderno y nacido a partir del colapso de las regulaciones tipológicas normativas del clasicismo, como ocurre en determinados objetos textuales ilocalizables de Oliverio Girondo o Julio Cortázar, o se ha podido expresar como procedimiento metaficcional, como paréntesis catastrófico, en tanto que procedimiento literario de cisión generalizada, como ocurre con Pablo Palacio o con el gran Macedonio Fernández cuando afirma: «soy el inventor del paréntesis de un solo palito»; o ha cobrado cauce a partir de la traducción, de la puesta en relación entre diferentes lenguajes artísticos, en tanto que éstos no confluían sintéticamente sino que venían a interrumpirse en la obra; o finalmente, se ha expresado siempre, en un grado u otro, como interrupción de la obra, como «desobra», afirmando una diversa ontología artística en la cual la obra, como vértice esencial e ineludible de la estructura de la representación, ya no representa punto de llegada o consumación alguno, sino el momento de la detención, traición, infidelidad o falseamiento de su movimiento productivo más propio, radicalmente extraño a toda fijeza y cerrazón. Todos estos fenómenos pertenecen a niveles de consideración muy distintos, que exigirían movilizar

un caudal de aparatos críticos diversos, pero sin embargo, en las más de las ocasiones se imbrican e intersectan en las obras particulares, pues ocurre que en primer lugar la interrupción exigía refractarse múltiplemente, que no habría un único modo de la interrupción.

Este es finalmente el motivo por el cual nos hemos decidido a tratar en esta breve comunicación la obra de Mario Bellatin. Verdaderamente se trata de un escritor muy poco conocido no sólo en Rusia sino también en España y posiblemente en México, que merecería más atención por parte del público lector exigente y de la crítica. Pero sobre todo podemos encontrar en sus textos la desembocadura brillante de un conjunto de gestos formales que enlazan muy directamente con la apabullante tradición de la narrativa vanguardista hispanoamericana, y constituyen una potente revitalización de esta herencia en un sentido perturbador e inquietante, es decir, completamente ajeno a las tendencias dominantes en la actualidad de domesticación centripeta y conservadora de este legado.

2. La interrupción como traducción

Mario Bellatin es un escritor ciertamente prolífico, con cerca de una treintena de obras publicadas desde la aparición de su primera novela, *Efecto invernadero*, en 1992. Desafortunadamente, es imposible dedicar atención detallada a todos los procedimientos interruptivos que aparecen en sus textos. Mencionaremos tan solo algunos de los más destacados, antes de enfocarnos en la cuestión de las relaciones entre la imagen fotográfica y la escritura en la obra Shiki Nagaoka, una nariz de ficción.

En obras como *La escuela del dolor humano de Sechuán* o *Lecciones para una liebre muerta*, es posible observar un funcionamiento textual, emparentado con el de Felisberto Hernández de *El cuaderno sin tapas*, en el que la proliferación narrativa obstruye y arruina la aplicabilidad de la reducción semiótica en los planos de la «historia» y el «discurso», como la aplican A. J. Greimas o G. Genette, supuestamente partiendo de la teoría del *sjuzhet* de V. Sklovski. A partir de estas estrategias de desvío y esguince narrativo, en estos textos la crítica ha identificado una cierta poética de lo obscuro, que sitúa al cuerpo como instancia de ilegibilidad, resistencia y anomalía frente a las codificaciones e imposiciones de sentido. En obras como *El canon perpetuo* o *El jardín de la señora Murakami*, encontramos con toda claridad un procedimiento muy característico de Bellatin, que podríamos resumir como la utilización de sinécdoques narrativas excéntricas. Nos referimos al empleo constante de determinadas repeticiones, rimas, redundancias, paralelismos, que sin embargo no apuntan en su configuración centripeta a ninguna misteriosa clave de interpretación final, sino a una enigmatología claramente irrisoria, que falsea y tergiversa las pistas, y nos fuerza a cuestionarnos las maneras en las que construimos los significados, a la vez que apunta en definitiva a un misterio vacío, que insiste de manera exclusiva al misterio como misterio de la forma. En una obra como *Jacobo el mutante* podemos encontrar la práctica metaficcional y de especularidad narrativa llevada a sus extremos más aberrantes, como paréntesis ciertamente catastrófico para la unidad y estabilidad del texto. Los niveles, cruces, desniveles, intersecciones de todo tipo se acumulan y llegan a hacer imposible la recuperación de un nivel de diégesis cero. De acuerdo con las precisiones de la ironía romántica, esta energética textual torna la superficie novelesca en un ámbito radicalmente fronterizo y liminar, y de esta manera contribuye en la socavación de la dicotomía básica de verdad y ficción, indispensable para la

configuración de la epistemología occidental desde Platon. En obras como *Flores o Perros héroes*, finalmente, podríamos analizar el funcionamiento de la interrupción como fragmentarismo, en la medida en que interrumpe las regulaciones genéricas exigidas por la teoría literaria, las cuales siempre se apoyan, «a las claras o subrepticamente, con visiones trascendentes de lo literario» (M. Gomes, 1999, p. 35)

La inscripción, el paréntesis o el fragmento, por tanto, son algunas de las que hemos denominado figuras de la interrupción. Para nuestra comunicación hemos decidido tratar con un poco más de detenimiento la obra *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, que se refiere de manera destacada al ámbito de las relaciones interartísticas, y de manera especial a las relaciones entre imagen y escritura. Hemos denominado a esta figura como «traducción».

En tanto que traducción, la interrupción hace mención a las mezclas transgresivas entre diferentes lenguajes artísticos, en los diversos modos en que éstas se pueden producir, siempre y cuando que se aprecie una verdadera relación interruptiva, es decir, que un arte interrumpa a la otra, en cierto modo conservando su diferencia (lo intraducible suyo), y no cuando ambas tiendan en su coalescencia a la fusión o síntesis.

En el conjunto de las prácticas artísticas modernas, a partir de la consecución de un tal estatuto inscriptivo, los procedimientos de traducción, imantación o interrogación mutua entre los lenguajes artísticos han sido constantes y extraordinariamente fecundos. Constituyen uno de los motores de la aventura de las artes y son índice, allí donde comparecen, de una elevada conciencia crítico-estética con respecto a las posibilidades y límites de los materiales de trabajo que manipula el artista, como es por ejemplo el caso en la narrativa modernista hispanoamericana, en novelas tan destacadas para la configuración del canon hispanoamericano como *De sobrenatural*, *Lucía Jiménez*, o *Ídolos rotos*.

La escritura de Bellatin ha reflexionado de manera constante acerca de sus relaciones y límites con la imagen fotográfica. Según Palaverisch, en novelas como *Jacobo el mutante*, *Perros héroes* o *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, las ilustraciones fotográficas se emplean, de manera paradójica, como uno de los modos para poner en crisis el contrato mimético y cuestionar la referencialidad: «la imagen se presenta no como una prueba por excelencia de la referencialidad y la (re)producción del significado, sino como el sitio en el cual lo real está siempre ausente» (D. Palaverisch, 2005, p. 21). En nuestra opinión, el texto en el que esto ocurre de una manera más profunda y grávida de consecuencias es el último de ellos, *Shiki Nagaoka* (SN). La imagen es en varios niveles el contenido obsesionante del tema, aquello que se interroga para intentar descifrar la esencia de la literatura y, finalmente, aquello de lo que se obtiene esta esencia en términos de una cierta relación con lo intraducible.

SN es una de las novelas de ambiente japonés del autor. Incurre también en multitud de juegos metaficcionales. El relato marco que en principio se presenta como nivel diegético cero, la narración propiamente dicha, es un fingido estudio académico sobre un escritor japonés apócrifo de mediados del siglo veinte. Uno de los primeros libros de Shiki, quizá el ensayo teórico más importante para la comprensión de su obra literaria, se titula *Tratado de la lengua vigilada*:

Cuando cumplió quince años, Shiki Nagaoka comenzó a estudiar lenguas extranjeras. En un periodo asombrosamente corto, logró dominarlas con una destreza admirable. Empezó a redactar entonces sus textos literarios en inglés o francés, para luego pasarlos a su lengua materna. De ese modo consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción. Años más tarde, logró poner por escrito las ideas que

sustentaron ese ejercicio. En su ensayo, *Tratado de la lengua vigilada*, aparecido tardíamente en el año de 1962 en Fuguya Press, afirma que únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia de lo literario que, de ninguna manera como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje (2005, 216).

La esencia de lo literario, desde un principio, no está en el lenguaje, sino en la traducción. En este primer caso, en la traducción entre dos lenguas distintas. El título del ensayo de Shiki podría hacernos pensar en una afirmación extraordinaria de G. Bachelard sobre Lautremont: «Por primera vez, la lengua materna es objeto de una extraña sospecha. Por primera vez, la lengua es vigilada» (G. Bachelard, 1997, p. 59). La vigilancia sobre la propia lengua se plantea como una tarea característica de la literatura moderna («por primera vez»). A partir de cierto momento, lo que la literatura ha buscado es extrañar el lenguaje, suspender su familiaridad, volverlo ajeno, para que así pueda reverberar en él lo propiamente intraducible y que no puede acoger. Para Shiki la esencia de la literatura de ninguna manera está en el lenguaje, «como algunos estudiosos afirman». De hecho, parecería como si la lengua natural se instituyese sobre un cierto olvido. La lengua literaria quiere revertir este olvido, restituirse a las fuerzas y tensiones que constituyen a aquella en su raíz, y que son en definitiva homólogas al devenir de lo real. La traducción debe interrumpir la propia lengua, extrañarla, y sólo así conseguirá revelar lo intraducible suyo.

Si nuestra lectura es correcta, el contraste entre escritura e imagen debe ser situado en esta misma estructura interruptiva. Este nuevo contraste permite a Shiki incluso profundizarla: la traducción de la imagen, tarea que en adelante se impone a su escritura, por ciertas cualidades particulares de aquélla, dejara de exponer lo intraducible de un lenguaje particular, accederá a la experiencia de un intraducible más acendrado. De modo bastante interesante, la fascinación por la traducción y la fascinación por la fotografía se dan sucesivamente en su obra, es la traducción entre lenguajes lo que habrá orientado a Shiki acerca de las posibilidades de la imagen como modo de forzar la escritura. El proyecto de Shiki se convierte en el de experimentar con los límites de la escritura, tal y como éstos son revelados a partir del contraste con la imagen, y de hecho con un tipo de imágenes particular. Cuando trabaja en su libro *Fotos y palabras*, aquéllas que le interesan de un modo especial son las de contenido más nimio y banal. Gracias al kiosco de revelado que instala después de su expulsión de un templo budista,

Por las manos de Shiki Nagaoka pasaron infinidad de fotografías. Con el tiempo empezó a sentir deseos de examinar, una a una, las impresiones antes de entregarlas a los clientes. Al cabo de un año de revisar cada una de ellas, pensó en escribir un libro cuyo tema se relacionara precisamente con el gran número de fotografías que vio pasar delante de sus ojos. Demoró algunos años tratando de justificar artísticamente este proyecto. Halló cierta clave que no lo convenció del todo, pero que le pareció un buen comienzo, indagando en el sentido original de los populares *tankas*, poemas atávicos sumamente parcos (...).

Cuando revisó las fotos de Tanizaki Junichiro, quedó sorprendido. Estaba acostumbrado a ver escenas de la vida cotidiana o imágenes campestres de los alrededores. Pero Tanizaki Junichiro había retratado una infinidad de cuartos de baño. Los había de diferentes formas, épocas y procedencias. Desde los clásicos al aire libre de las primeras casas que se recuerdan en la zona, hasta modernos habitáculos dotados de servicio automático de agua a varias temperaturas y losetas blancas en las paredes (...).

Esas fotos deslumbraron a Shiki Nagaoka. Creyó descubrir en ellas la explicación de buena parte de su trabajo. La obsesión por aquellos baños y la profusión de detalles

captados, tenían que ver con el uso de la foto como un elemento de manipulación de la realidad (223-4).

Frente a la literatura, y de modo particular frente a la novela, la imagen fotográfica tiene una relación particular con la *haecceidad*, la negatividad pura del «esto» y el instante. Se trata de algo muy conocido: la fotografía captaría el aquí y ahora, la instancia de las cosas en el momento, en la cual arraigaría su fundamental condición aurática. La fotografía salva a las cosas, ofrece de ellas una iluminación profana, pero sólo en tanto que pasajeras y huidizas. Son iluminadas no al conservarlas en su plenitud, sino al ser retenidas en cierto modo en el instante de su despedida. Es esta instancia lo que la escritura no puede lograr, lo inaferrable suyo, y lo que tiene que empezar por excluir o seducir por métodos oblicuos o interpuestos. La imagen fotográfica se aproxima al carácter de «epifanía de lo sensible» que, según R. Barthes caracteriza a la poesía tradicional japonesa, orientada a la captación de la vibración inmediatez de las cosas: «se percibe el estar ahí de la lluvia, su ausencia de sentido, de interpretabilidad» (R. Barthes, 2005, p. 121). Esta vibración es lo que le está vedado a la escritura, en sí misma convención y mediación, atravesada de antemano por el sentido y la presencia. En este sentido, las relaciones entre lenguajes artísticos distintos parecen haber transformado radicalmente la función que les asignaba G. E. Lessing. Ahora cada lenguaje artístico debe exponer al otro a su indecibilidad.

En la pavorosa aventura espiritual de Shiki (semejante en algunos sentidos a la de S. Mallarmé, si aceptamos las lecturas antihegelianas de su obra), es posible encontrar todavía una última etapa. El último libro de Shiki Nagaoka se precia de haber dado alcance a lo intraducible: «En sus últimos años, Shiki Nagaoka escribió un libro que para muchos es fundamental. Lamentablemente, no existe en ninguna lengua conocida» (228). Este libro es la culminación de la pavorosa aventura espiritual de Shiki, la desembocadura extrema del trayecto iniciado con las traducciones entre lenguas y proseguido o profundizado con las traducciones entre imagen y escritura. De este libro de dificultad indecible se sabe que gravita en torno a las relaciones entre la escritura y lo sensible –tomado éste en el punto de mayor deyección y desgracia: «Cuando la hermana preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la escritura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje» (232). Shiki cree haber escuchado esta verdad en la imagen: la verdad de lo sensible es la impertinencia. Para acceder a esta impertinencia la escritura convencional, los géneros y los modos que a cada vez hemos siempre heredado no sirven, hay que vigilarla, torturarla, interrumpirla, forzarla a decir otra cosa que lo que dice o más bien forzarla a decir lo que no puede decir. El último libro de Shiki, trasunto o remedo del *Finnegans Wake*, del *Karavane* Hugo Ball, de la *Ur Sonata* de Schwitters, quizá de los caligramas o la poesía concreta, se relaciona con todas las prácticas literarias que han concebido la poesía como creatividad lingüística autónoma, exterior o anterior al lenguaje como logos. Este libro (si puede ser un libro), al que se desemboca después de haber puesto a la escritura en una relación esencial con la traducción, ya no pertenece pues al lenguaje. Permanece en la exterioridad del lenguaje, lo retiene a éste en un cierto umbral imposible. La imagen, al interrumpir la escritura, lo que ha demostrado es la necesidad rigurosa de esta «distancia», de esta salida fuera del lenguaje para cumplir con aquello a lo que, desde un primer momento, había querido rendir fidelidad.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. Albaladejo Mayordomo, T., 1993: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
2. Bachelard, G., 1997: *Lautremont*, México DF, s. XXI.
3. Barthes, R., 2005: *La preparación de la novela*, Barcelona, Paidós.
4. Bellatín, M., 2005: *Obra reunida*, México DF, Alfaguara.
5. Gomes, M., 1999: *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Barañain, EUNSA.
6. Jiménez Heffernan, J., 2007: *De mostración*, Madrid, Abada.
7. Palaverisch, D., 2005: «Introducción», en Bellatín, M.: *Obras reunidas*, México DF, Alfaguara.
8. Sklovski, V., 2007: «El arte como procedimiento», en Todorov, T. (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México DF, s. XXI.