



ISSN : 2350-0743

www.ijramr.com



International Journal of Recent Advances in Multidisciplinary Research

Vol. 04, Issue 10, pp.2874-2878, October, 2017

REVIEW ARTICLE

CONSIDERACIONES DEL LECTOR IMPLÍCITO EN HARUKI MURAKAMI Y MARIO BELLATIN

Gloria Vergara and *Hansol Cho

South Korea

ARTICLE INFO

Article History:

Received 26th July, 2017

Received in revised form

19th August, 2017

Accepted 22nd September, 2017

Published online 30th October, 2017

Keywords:

Implied Reader,
Murakami, Bellatin.

ABSTRACT

In this article, we approach the concept of implied reader by Wolfgang Iser to converse with *Kafka on the Shore* by the Japanese writer Haruki Murakami and *Lessons for a Dead Hare* by the Peruvian-Mexican writer Mario Bellatin. We are interested in reflecting about the mechanisms that the empirical reader performs as soon as the roles of the implied reader are assumed in these indeterminate works, provoking multiple empty spaces.

INTRODUCTION

En el presente artículo abordamos el concepto de lector implícito de Wolfgang Iser para dialogar con *Kafka en la orilla*, del escritor japonés Haruki Murakami, y *Lecciones para una liebre muerta*, del peruano-mexicano Mario Bellatin. Nos interesa reflexionar sobre los mecanismos que realiza el lector empírico al asumir los roles del lector implícito, en estas obras contemporáneas, indeterminadas y provocadoras de múltiples espacios vacíos. Hoy día ya no es posible el estudio de la obra de arte literaria sin considerar la actividad del lector, afirma Wolfgang Iser, en su teoría del efecto estético. Nacido en Alemania en 1926, Iser desarrolló, al igual que Hans Robert Jauss, nuevos presupuestos teóricos que enriquecieron los estudios literarios en la Escuela de Constanza. La década de los 60 del siglo XX resulta significativa, pues confluyen la neohermenéutica de Hans George Gadamer y Paul Ricoeur, con la estética de la recepción. Ambas teorías comparten la base fenomenológica de Husserl. Por otro lado, Iser retoma para la elaboración de su propuesta, la hermenéutica del polaco Roman Ingarden, quien desde 1930 ya consideraba la actividad lectora en la concretización de la obra de arte literaria, partiendo de una ontología fenomenológica a la luz del concepto de intencionalidad, que retomó de su maestro Husserl. Así, la «indeterminación» y los «espacios vacíos», que Ingarden desarrolló en *La obra de arte literaria* y en *La comprensión de la obra de arte literaria*, son fundamentales para entender el «lector implícito» que Iser aporta a la teoría literaria; pues según Ingarden, la obra es una estructura esquemática que tiene su origen en los actos creativos de su

autor y depende, para su realización de la actividad co-creadora del lector, quien va llenando los espacios vacíos, aunque como dice Ingarden, la concretización es todavía indeterminada. Iser no enfatiza su deuda con Ingarden; sin embargo, a partir de sus ideas propone la categoría de «lector implícito» y la existencia de dos polos en el estudio de la obra de arte: el polo artístico y el polo estético. De esta forma reconoce en *El acto de leer* lo que Ingarden había iniciado:

En algún pasaje me he confrontado con Ingarden —sin embargo, menos con el fin de criticarle, sino, más bien, para aclarar, mediante la crítica, cómo debería abordarse de manera distinta el problema de interés común—. Con ello soy consciente de que Ingarden, en su investigación de cómo concretar la obra de arte literaria, sólo ha creado el nivel de discusión, lo que permite —aun cuando sólo sea en oposición a él— ganar otras perspectivas del tema que él ha vislumbrado (Iser, 1987: 14)

Los tipos de «lector»

Según Iser, en el acto de la lectura se da una problemática cuando queremos hablar de algún acuerdo entre autor y lector; algo aporta cada uno para que la obra se realice como tal. Pero el concepto de lector que él desarrolla es diferente a lo que se había planteado en la historia de la crítica literaria hasta mediados del siglo XX, pues las consideraciones oscilaban entre el lector ideal y lector de época. Para Iser, “el lector ideal encarna una imposibilidad estructural de comunicación” (1987: 57); si existiera, tendría la misma información que el autor y podría conocer totalmente sus intenciones. Por otro lado, el lector de época, caracterizado por un código cultural determinado y orientado hacia los testimonios de los lectores

*Corresponding author: Hansol Cho
South Korea

particulares, nos llevaría a una suerte de psicologismo como el que atacaba Ingarden al decir que la obra no puede ser idéntica a las concretizaciones del lector.

Otra propuesta que revisa Iser es el archilector de Michael Riffaterre, que “describe un «grupo de infomadores» [...] convergiendo en los «pasajes nodales del texto» a fin de atestiguar un «hecho estilístico»” (59). Pero según el teórico del efecto estético, el archilector sería como una varita mágica que descifra el texto por completo.

El «lector informado» de Stanley Fish también es examinado por Iser. Según Fish, el lector informado es aquel que: 1) tiene competencia de la lengua con la que el texto está construido, 2) posee el completo “conocimiento semántico” de un oyente maduro: grupos léxicos, probabilidades de combinación, modismos, dialectos profesionales, etc., y 3) posee competencia literaria (en Iser, 1987: 60). Pero además de las competencias lingüística, semántica y literaria, el lector informado debe “observar sus reacciones en el proceso de actualización para que sean controlables” (60). Fish se basó en la gramática generativa transformacional para realizar su propuesta; sin embargo—afirma Iser—, esta base se convierte en una limitante para su teoría y nos muestra que es necesario ir más allá de esta plataforma lingüística al momento de hablar de la reelaboración de los textos por parte del lector. Así, tanto Riffaterre como Fish, dejan ver la necesidad de rebasar la plataforma lingüística para hablar del lector, según Iser.

El «lector pretendido» de Erwin Wolff, “puede ser una ilustración del lector idealizado [que muestra] tanto interpretaciones de la época por parte del público, así como también las pretensiones del autor” (Iser, 1987: 62). Sin embargo, desde el punto de vista de Iser es necesario “diferenciar entre ficción del lector y rol del lector. La ficción del lector queda marcada en el texto a través de un determinado repertorio de señales pero no está aislado ni independiente de otras perspectivas situadas en el texto: narrador, personajes, acciones” (63). El rol del lector se da gracias a las múltiples perspectivas del texto y ocurre cuando el lector empírico asume su papel en el momento de la lectura. Es por esto que podemos hablar del dinamismo del concepto iseriano.

El lector implícito de Iser

El lector implícito “no posee existencia real, [...] no está anclado en un sustrato empírico, sino [que] se funda en [...] el texto mismo” (1987: 64). Es una estructura cóncava que apela al lector empírico cuando éste toma su rol en la lectura. Según Iser, al ser el texto literario una oferta de roles, el lector implícito deja ver “las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste promueve” (64). De esta forma, “el rol de lector se determina como estructura del texto y como estructura del acto” (64). El lector empírico entra en la estructura del texto que le hace tomar puntos de vista; pero a su vez, construye la idea del mundo a partir de las múltiples perspectivas que integra en el momento de la lectura. Las perspectivas textuales adquieren así el carácter de instrucciones, dice Iser, y el lector empírico hace con ellas un contexto referencial. Esto origina el carácter afectivo del texto: el lector, por decirlo así, toma posesión de la estructura del texto y se da un horizonte de

sentido en el acto de la lectura. Pero este horizonte, “sólo es presentable en cuanto no es dado explícitamente [...] sólo puede hacerse presente en la conciencia representativa del receptor” (66). Es entonces que la obra obtiene sentido, pues el lector y el texto son ahora como las dos caras de una moneda que se unen en un todo orgánico, como hace notar Shi, en su artículo “Review of Wolfgang Iser and his reception theory”, publicado en 2013.

En la entrevista “Wolfgang Iser y la teoría del acto de leer”, realizada por Sungho Lee, Iser explica la interacción texto-lector y el papel del lector implícito:

Sungho Lee: En el proceso de la interacción entre el lector y el texto, algunos aspectos del texto se vuelven activos y otros se quedan sin activar. Usted introdujo el lector implícito para explicar esto. ¿Podría hablar del papel efectivo del lector implícito más concretamente?

Iser: Claro que sí. La reacción del lector es una explosión que empieza cuando el texto llega al corazón del lector. Sin embargo, ese proceso se regula por la historicidad, la socialidad y la cultura que limitan la perspectiva del lector. Por lo tanto, la razón por la que algunos aspectos de la estructura del texto se activan y otros se quedan sin activación es este límite. El lector puede aceptar varios elementos del texto de manera opcional o la totalidad. En este sentido, el lector implícito que propuse no es un personaje descrito en el texto, sino un papel opcional que se cumple por el lector.

Sungho Lee: Entonces, ¿ese papel es lo que el escritor intenta en el texto?

Iser: Pues, eso no significa necesariamente lo que el escritor intenta en el texto, pero podemos decir que la potencialidad que le hace al lector ejecutar ese papel existe en el texto. De cualquier modo, la obra literaria es una constitución que el escritor compone opcionalmente según su situación, y podemos saber si el lector lo intenta o no, sólo con la aceptabilidad del texto. Por esta razón, este papel que el lector consigue opcionalmente, se vuelve el punto esencial de la reacción del lector.

Sungho Lee: En tal caso, ¿cree que el papel del lector implícito se extiende de acuerdo con el género literario? Por ejemplo, ¿su papel no se extenderá más cuando lee un poema que cuando lee una novela?

Iser: Así es. En el caso de la novela la información que ofrece es más concreta, y el papel del lector se reduce. Por otra parte, cuando lee un poema, la información es más abstracta, y el papel del lector es más amplio naturalmente. Por supuesto que esto no se aplica generalmente. Por ejemplo, en la prosa cuando se lee una obra literaria mística, el papel opcional se extiende más (Iser, Sungho Lee, et. al. 1989: 179-180).¹ El lector implícito surge de la indeterminación de la obra. Dependiendo del grado en que ésta se dé, la noción del lector implícito jugará un papel de mayor o menor impacto en la recepción. En la literatura contemporánea es mucho

¹Traducción del coreano: Hansol Cho.

más visible, debido a la gran indeterminación que no se daba en las obras realistas o naturalistas de siglos pasados. Hoy las propuestas estéticas no buscan mostrar la realidad tal como es; más bien quieren desmontar los escenarios tradicionales de la descripción, provocando claramente la participación del lector empírico en la construcción de una realidad que se antoja incomprensible.

Veamos cómo ocurre esto en *Kafka en la orilla* del escritor japonés Haruki Murakami y *Lecciones para una liebre muerta* del peruano-mexicano Mario Bellatín. Creemos que las obras de Murakami y de Bellatín son buenos ejemplos para analizar la propuesta de Iser, porque nos muestran mundos simultáneos, ambiguos, que reclaman la creatividad del lector.

Haruki Murakami

Kafka en la orilla, de Murakami, se divide en dos partes: los capítulos impares relatan la historia de Kafka Tamura, y los capítulos pares narran la vida trágica de Nakata Satoru. Poco a poco las historias se van entreverando de tal suerte que dejan confundido al lector con los paralelismos de los personajes que es orillado a construir. En los relatos impares, Kafka huye debido a que su padre predijo, de alguna manera, que viviría la tragedia de Edipo. Pero Kafka, a pesar de su huida, busca a su madre y hermana, quienes se fueron cuando él era niño. En Takamatsu, encontró refugio, gracias a bibliotecarios Oshima ya la señorita Saeki, quien aparece, en una nebulosa posibilidad, como la madre.

- Y, en esa hipótesis, yo sería tu madre.
- Sí— digo. Usted vivió con mi padre, me tuvo a mí y, luego, me abandonó. El verano que yo acababa de cumplir cuatro años.
- ¿Ésta es tu hipótesis?
- Asiento.
- Es por eso por lo que me preguntaste ayer si tenía hijos.
- Asiento.
- Y yo te dije que no podía responderte a eso. Que no podía darte un sí o un no.
- Sí.
- Así pues, tu hipótesis todavía se mantiene.

Asiento una vez más. (Murakami, 2002: 445).

En la historia de Murakami, Kafka, quien, por supuesto, nos hace imaginar al escritor referido, se quedó en Takamatsu, hasta que un día la policía empieza a investigarlo por el asesinato de su padre, ocurrido en Nakano. Por otro lado, los capítulos pares de la obra de Murakami nos relatan que Nakata Satoru, anciano discapacitado a causa de un accidente ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial, se dedica a rescatar gatos perdidos en su barrio. En una de sus búsquedas se encontró con el asesino de gatos, Johnnie Walker. Éste le pidió a Nakata que lo matara, y Nakata lo mató para proteger a los gatos. Koichi Tamura, padre de Kafka, es un reconocido escultor, asesinado en su casa. La novela sugiere que Nakata es el sospechoso; sin embargo, en la estructura par, Nakata ese día mató a Johnnie Walker, aunque lo que se publicó en el periódico hablaba de Koichi Tamura y no de Johnnie Walker. Aquí surge la confusión de las dos personas que se identifican en el cruce temporal de las historias.

Y allí había un hombre alto y delgado que llevaba un sombrero negro de copa. Estaba sentado en una silla giratoria de cuero y mantenía las piernas cruzadas frente a él. Vestía una estrecha levita de manga larga de color rojo intenso, un chaleco negro debajo, y calzaba unas botas altas negras. Los pantalones eran blancos como la nieve y ceñidísimos. Parecían unos calzoncillos largos. Alzó una mano y se la llevó al ala del sombrero. Como cuando se saluda a una dama. Con la mano izquierda sostenía un bastón negro con un puño redondo de oro. Por la forma del sombrero debía de ser el «cazador de gatos» de quien hablaba Kawamura (Murakami, 2002:195).

Johnnie Walker es un personaje cruel que secuestra a los gatos, come sus corazones y guarda sus cabezas en el refrigerador. Su nombre es tomado de una marca de whisky escocés. Su apariencia es similar al hombre que aparece en el logotipo de la marca, pero no hay muchos datos sobre él, excepto su estilo de ropa y la idea de quees irreal. Debido a esto, se convierte en la figura de un personaje indeterminado, de manera que el lector tiene que interpretarlo con información que trae de su propia experiencia. Pero más allá de esto, sabemos que la razón por la que Johnnie Walker mata a los gatos y come sus corazones, es para coleccionar sus almas, con las que se puede hacer una flauta. Científicamente, el alma no existe, y el argumento de Johnnie parece racional. Entendemos que es un personaje obsesionado, aunque como lectores vemos que sus acciones no tienen lógica. Esto provoca de nuevo, en nuestra recepción, una serie de espacios vacíos y negaciones que nos confrontan como lectores. Johnnie Walker corresponde a Koichi Tamura en cierta manera; esto vuelve ambigua la muerte de Johnnie. Ambos fueron asesinados el mismo día. Pero si solo una persona murió en el barrio de Nakano, las dos personas deberían ser la misma. Johnnie Walker es un asesino de gatos y Koichi Tamura es un conocido escultor. Aunque ambas personas son totalmente distintas a simple vista, con un análisis detallado, podemos saber que son similares, y este hecho aumenta la confusión.

En el párrafo en el que Johnnie Walker mató a un gato, él es un hombre brutal, no hace ningún caso de otras cosas, salvo de sí mismo:

Acto seguido tomó el escalpelo con la mano derecha y, sin previo aviso, rajó con decisión, de un corte vertical, el vientre del gato. Sucedió en un instante. El vientre se partió en dos y las rojas vísceras se desparramaron por fuera. [...] Pero él no pareció reparar en ella siquiera y, sin dejar de silbar “¡Aibó! ¡Aibó!”, introdujo la mano dentro del cuerpecillo del gato y, con un escalpelo de pequeño tamaño, le cortó el corazón con mano experta y lo extrajo. [...] Mascaba sin decir palabra, saboreándolo con parsimonia (Murakami, 2002:225-226).

A diferencia de Walker, Koichi Tamura es un escultor cuyas obras son originales, provocativas, sin concesiones, llenas de fuerza. Sin embargo, como lo dice Kafka, es una persona que “esparce a su alrededor el poso que le queda tras extraer todo eso de sus obras que crea, y con ello ensucia a todos cuantos le rodean, los destruye.” (Murakami, 2002: 313). Igual que Johnnie Walker, no tiene escrúpulos en utilizar cualquier medio para conseguir su objetivo, o sea destruye las cosas bellas, saca sus almas de ellas, y crea una obra perfecta, llena

de pecado. Nakata, que se derrumbó sangriento, después de que había matado a Johnnie Walker, se despierta y se da cuenta de que no tiene ni las manos ni la ropa manchadas de sangre. Por otro lado, Kafka estaba aletargado sin saber la causa; luego se despierta con la camisa empapada de sangre. Mientras piensa que quizá ha lastimado a alguien, se sorprende por la noticia de su padre, Koichi Tamura, porque cree que lo ha matado en su sueño. Johnnie Walker, Nakata, Koichi Tamura y Kafka Tamura, parecen cuatro personas conectadas, pero es difícil de aclararlo. En la novela, el tiempo y el espacio se cambian sin cesar, y las imágenes de Johnnie Walker y Koichi Tamura son mezcladas. Esto se convierte en un obstáculo durante la lectura. Pero una vez asumiendo el rol creativo, el lector entra en la historia y decide la «verdadera» identidad de los personajes. Aquí no importa si es verdad que Koichi Tamura y Johnnie Walker son la misma persona. Lo más importante es la función de esa hipótesis y lo que provoca en el lector. Este fenómeno es común en la literatura posmoderna. La ambigüedad y la indeterminación de las novelas amplían el horizonte de significación y provocan que los lectores participen activamente en ellas. Frente a las obras literarias que ponían énfasis en el punto de vista del escritor y el lector limitaba su actividad pasivamente, en la literatura del siglo XXI la creación del autor no es más que la mitad de la obra, y la otra mitad se completa por la imaginación y la comprensión del lector.

Haruki Murakami [...] anula la realidad partiendo de ella misma. [...] Despega de nuestro mundo y, sin abandonarlo nunca del todo, lo tergiversa, creando uno nuevo en el que predominan lo ambiguo y lo inexplicable. [...] Murakami tiene la capacidad, además, de reírse de lo absurdo del sistema actual y desbarata todo lo que damos por hecho. Así, el lector queda suspendido en una suerte de limbo al leer sus obras, sin saber qué es real y qué no lo es, aprendiendo a pensar por sí mismo. (López, 2012).

Así cada lector termina definiendo su propia historia. El autor deja huellas, como si fueran migajas de pan o piedrecillas de algún cuento popular de los hermanos Grimm, que nos guían en la novela. Sólo que aquí no sabemos si el camino trazado llegará a la casa de la bruja o a la de los niños perdidos. Esto lo decide el lector, pues Murakami no da respuestas, sólo deja entrever diversas hipótesis. No da solución a las preguntas; el lector sólo encuentra respuestas que él mismo construye a partir de su entrada en la estructura cóncava de la obra.

El caso de Mario Bellatin

Mario Bellatin, de padres peruanos, nacido en México, 1960, nos entrega, en *Lecciones para una liebre muerta*, una serie de historias que se hilvanan con la de un autor en busca de un espacio tranquilo para concentrarse en su labor creativa. El abuelo quechua, los recuerdos de la niñez, *Macaca* y las historias fantásticas de los ritos funerarios de Perú, así como el hijo que tiene sueños trágicos, el amigo travesti que le inspira una de sus novelas, la hermana literata, los mellizos abandonados y rescatados por un pescador, el poeta ciego y el zapatero que hacía calzado de piel de rata, o los internacionales nómadas que organizaban pleitos de perros, son algunos de los personajes que se entrecruzan en el mundo transtextual de la novela. De esto se desprende la aparición de espacios sórdidos y sorprendentes como el taller de ortopedia, los hospitales, el

cuarto del niño enfermo en donde celebraban los cumpleaños o la habitación del poeta ciego, lleno de fotografías desde el techo hasta el piso, así como los bares sádico-masoquistas a los que iba la amiga del fotógrafo, quien también era ciega. Pero sobresalen por su relación en el punto de vista que estamos siguiendo, la mano metálica del escritor-traductor y la máquina de escribir. Esto marca un guiño al lector para que entre en las concavidades sorprendentes de la escritura. Diversas voces y puntos de vista van conformando las historias a partir de siete apartados, cuyos títulos aparentan funcionar como epígrafes o citas de la misma obra. Así, desde la estructura de la obra, el lector tiene que ir desenredando las historias a través de los fragmentos para luego atar cabos y reconstruir el mundo incierto y borroso, en donde podemos distinguir un escritor que puede ser el traductor, que a su vez puede ser el poeta ciego, el fotógrafo y Mario Bellatin. En este juego de concatenaciones, la transtextualidad aparece como un recurso en el que la estructura del lector implícito nos involucra de tal forma que leemos lo que el escritor-lector-traductor está leyendo a su vez, o traduciendo mientras escribe su novela. Él mismo confiesa que cuando escribe, copia páginas enteras hasta sentir que la escritura del otro es la suya. Nos refiere a autores como Elías Canetti, Franz Kafka, Thomas Mann, Margo Glantz y Sergio Pitol. Pero estas referencias, al igual que en Murakami, no nos limitan al reconocimiento de otros autores, sino que trastocan su obra, al imagen al convertirlos en escritores personajes.

Así, los personajes de Bellatin aluden a aspectos metaliterarios para armar sus encrucijadas narrativas. En *Lecciones para una liebre muerta*, el escritor-personaje quiere descubrir las estrategias de Sergio Pitol, pues vive en el edificio en el que sucedió un asesinato que narra éste. El escritor-narrador puede ser visto entonces como un lector empírico representado, que «encarna» en el lector implícito de Pitol e imagina el asesinato, trayendo, a su vez, la referencia de otra obra leída:

Vivo en la colonia roma en ciudad de México, la misma donde está ubicado el edificio en el que ocurre un asesinato que se narra en uno de los libros principales de Sergio Pitol. De vez en cuando aparece en mi cabeza la plaza río de Janeiro, lugar del crimen, pero también el balcón donde el escritor William Burroughs solía celebrar intensas reuniones hasta que mató de un tiro a su mujer. En momentos así imagino mi comedor rodeado de agentes policiales armados. (30-31).

Como podemos ver, la concretización del personaje de Bellatin marca el juego de las múltiples referencias a las que nos puede llevar la lectura transtextual y genera nuevos espacios vacíos que en un momento determinado dejamos de seguir, pues es imposible que nos adentremos en cada una de las perspectivas que se abren en la estructura del lector implícito.

Otro hecho significativo que refiere la indeterminación transtextual en la novela es la aparición de la escritora judío-mexicana, Margo Glantz, quien crea a un golem para salvar a su perra *Lola* de la obsesión de una mujer que siempre lleva bolsas con hígados crudos a la puerta de su casa. Luego, la escritora es acusada por los destrozos que causa su golem. También ocurre que Bellatin, siendo su propio personaje en la novela, clona a Glantz para hacer un performance en París, retorciendo así la historia en una especie de churriguerismo transtextual.

Una prueba más de la narración transtextual que abre un sin fin de espacios vacíos, es la referencia a la vida del poeta peruano César Moro, quien aparece en el último apartado de la novela. La casa del poeta está en un peñasco, frente al mar, en un acantilado. Se habla de su muerte, de su amistad con el poeta mexicano Xavier Villaurrutia. Aquí, la estructura del lector implícito provoca que en el acto de la referencialidad vayamos del mar del poeta peruano al simbolismo del mar en los poemas de Villaurrutia.

Y, por último, en esta línea referencial no podemos dejar de lado la mención a la novela *Salón de belleza*, del propio Bellatin, quien según lo enunciado en la novela que ahora estudiamos, se inspira en las pláticas de su amigo filósofo travesti para escribirla. Mario Bellatin, personaje, habla de su obra, de la recepción, de la intención del autor: “El libro *salón de belleza* quizá tenga su sentido final en el interés del escritor en responderse ciertas preguntas sobre las posibles relaciones entre belleza y muerte” (132). Esto se le ocurre mientras traduce *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata:

Si bien es cierto que había leído la novela algunos años atrás, esa segunda incursión pareció dejarlo perplejo. Como muchos deben saber, en el libro se describe una exclusiva casa de citas que otorga servicio sólo a ancianos con cierto prestigio social. Esos clientes duermen al lado de jóvenes que han sido narcotizadas previamente para que ignoren con quién pasaron la noche. Los ancianos no pueden, esto es parte de las restricciones, ni siquiera intentar tener relaciones sexuales con las durmientes. Toda la novela, en realidad un tratado sobre los tristes lazos que existen entre la juventud y la vejez, transcurre en cinco noches. El narrador no necesita más que una discreta casa en los suburbios y un discurso un tanto monocorde para construir una metáfora de la existencia (117).

Y en esta línea del moridero simbólico, brota la imagen de García Márquez con su obra *Memoria de mis putas tristes*. Pero en la obra de Bellatin aparece también un poeta ciego anciano que nos recuerda a Borges. Se casa con una mujer con la que no intima; mantiene su celibato. Sin embargo, su mujer se da cuenta de que la enfermera que lo cuida en realidad intenta tener relaciones con él y se desquita con el poeta, dándole golpes en la cabeza. Por otro lado, el anciano ciego sugiere que los niños se casen entre sí para revertir las malformaciones como la que padecen los mellizos Kuhn. Después sabemos que el poeta ciego tiene su laboratorio y que pega sus fotografías en las paredes, el techo y el piso. También nos enteramos de que vive en la casa del escritor y que comete negocios ilícitos, mientras el otro radica en USA, desarrollando un proyecto literario. Finalmente nos damos cuenta de que el anciano ciego es quemado por los niños de una extraña organización de seres con malformaciones que fundó él mismo. Así, el tema de los artistas se fusiona con las historias de los mellizos con malformaciones y éste con las tradiciones quechuas en una serie de concatenaciones que parece interminable.

Este es el mundo fragmentario, indeterminado al que nos enfrenta Bellatin. Una historia sirve para desenterrar otra que sube a la superficie en cuanto vamos armando el rompecabezas. Bajo el gran juego de la transtextualidad, yace

la historia de los mellizos abandonados y del escritor con una mano corta, producto de la talidomida que involucra a la bioreferencia del mismo Bellatin. Bajo el título de *Lecciones para una liebre muerta*, queda latente asimismo la obra de Joseph Beuys. Las historias pues, se remontan a un origen distinto cada vez que el lector trata de asirlas, de concretizarlas y los textos referidos se escabullen, se transforman en un rizoma imaginativo interminable.

Palabras finales

A partir de la teoría del efecto y del lector implícito como parte de la estructura de la obra, logramos percibir el diálogo que se entabla entre los mundos simultáneos, borrosos, confusos de la literatura del siglo XXI en autores como Murakami y Bellatin. Mundos con más de un final; abiertos, indefinidos, en los que el lector queda atrapado entre las múltiples referencias de autores y obras que son retomados y trastocados desde la literatura, la música, la pintura o la filosofía. Autores que se vuelven personajes junto con los lectores, que afloran desde la estructura del lector implícito para sorprendernos en una necesidad indagatoria de establecer paralelismos y relaciones. En estos mundos ya no encontramos respuestas a la verosimilitud como construcción de una verdad literaria. Lo que vale es la malicia imaginativa. Ahora el aspecto lúdico del autor y del lector que también es creador, traductor, personaje, se impone como una prioridad en la estructura del lector implícito.

REFERENCES

- Bellatin, Mario, 2005. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño Sandoval, A. 2010. “Paraíso perdido y contracultura de la imaginación de Haruki Murakami”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 44. □
- González Gonzalo, A.J. 2010. Magia y vida. La narrativa fantástica de Haruki Murakami. *Saigón*, 14, 63-69. □
- Haruki, M. 2006. *Kafka en la orilla* (Lourdes Porta, trad.). México: Tusquets.
- http://www.losfilologos.com/esdrujula/04_2012/04-Realidad-magia-y-literatura-en-Haruki-Murakami.html
- Ingarden, R. 1998. *La obra de arte literaria*. Madrid: Taurus / UIA.
- Ingarden, R. 2005. *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: UIA.
- Iser, W. 1987. *El lector implícito*. Madrid: Taurus.
- Iser, W., Sungho Lee, Yusun Lee, Sangbae Park, Sung-gon Kim. 1989. "Wolfgang Iser y la teoría del acto de leer", *Literatura universal de hoy*, 19, 156-184. Tr. del coreano: Hansol Cho.
- Libedinsky, J. 2007. Haruki Murakami: “Escribo cosas raras, muy raras”. Entrevista en *La Nación*. Septiembre 2007.
- López Cortés, Natalia, 2012. “Realidad, magia y literatura en Haruki Murakami”. *Esdrújula*. Revista de filología. 4/12.
- Shi, Y. 2013. “Review of Wolfgang Iser and his reception theory”. *Theory and practice in language studies*, vol. 3, No. 6, pp. 982-986, June 2013. Academy Publisher. Finlandia.