

## La narración perturbadora en *Tan cerca de la vida* (2011) de Santiago Roncagliolo<sup>1</sup>

Perturbatory Narration in *Tan cerca de la vida* (2011) by Santiago Roncagliolo

KARA TOBER

*Alemania*

kara.tober@gmx.de

(Recibido: 06-07-2019;  
aceptado: 20-08-2019)

Resumen. La novela *Tan cerca de la vida* (2011), del autor peruano Santiago Roncagliolo, combina elementos de la literatura de ciencia ficción con técnicas narrativas inteligentes y elaboradas. A partir del nuevo concepto narratológico, llamado *narración perturbadora*, que desarrolla Sabine Schlickers en *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial* (2017), este artículo primero define las tres estrategias narrativas perturbadoras para después aplicarlas a pasajes escogidos de la novela de Roncagliolo. Este análisis investiga en qué medida y con qué efectos estas estrategias son empleadas, además de comparar las dos versiones diferentes del final de la novela (2010 y 2011) y los distintos efectos que este cambio origina. Se muestra que la novela combina las tres estrategias perturbadoras a nivel del contenido como a nivel del discurso, lo que perturba en gran medida al lector y le otorga mayor complejidad a la novela.

Palabras clave: *ciencia ficción; narración perturbadora; tecnología; novela; paradoja.*

Abstract. The novel *Tan cerca de la vida* (2011), written by the Peruvian author Santiago Roncagliolo, combines certain elements of science-fiction literature with intelligent and elaborated narrative techniques. Parting from the new concept called *perturbatory narration*, which Sabine Schlickers develops in “*La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*” (2017), this article first defines the three disturbing strategies and afterwards applies them on chosen passages of Roncagliolo’s novel. This analysis inquires to which extent and with which effects the strategies are used, in addition to comparing the two versions of the ending of the novel (2010 and 2011) and the consequences that this change originates. It is shown that the novel combines the three disturbing strategies regarding the content as well as the narrative situation, which disturbs the reader to a great extent and adds a high complexity to the novel.

Keywords: *science-fiction; perturbatory narration; technology; novel; paradox*

<sup>1</sup> Para citar este artículo: Tober, Kara (2020). La narración perturbadora en *Tan cerca de la vida* (2011) de Santiago Roncagliolo. *Alabe* 21. [[www.revistaalabe.com](http://www.revistaalabe.com)]  
DOI: 10.15645/Alabe2020.21.2

## Introducción

Este trabajo presenta un análisis narratológico de la novela *Tan cerca de la vida* (2011) del autor peruano Santiago Roncagliolo. Es un análisis literario inmanente que recurre a métodos y teorías tradicionales de la ciencia literaria, pero que mayoritariamente se realiza a base del nuevo concepto narratológico *narración perturbadora* de Sabine Schlickers<sup>2</sup>. Este concepto abarca las estrategias enigmática, engañosa y paradójica. El trabajo quiere mostrar cómo y dónde las tres estrategias son empleadas en *Tan cerca de la vida* y en qué manera perturban al lector<sup>3</sup>.

Después de introducir la información básica sobre el autor y su obra, se caracterizará brevemente el género de la ciencia ficción con sus características y elementos típicos para situar la novela dentro del género. Luego sigue una sinopsis de la trama de *Tan cerca de la vida* para ayudar a contextualizar los fragmentos escogidos en el análisis y presentar los personajes y temas centrales. Después de un breve análisis narratológico, se resumirán los rasgos más importantes de las tres estrategias mencionadas arriba y después se aplicarán a la obra en capítulos o fragmentos ejemplares. Así, se verá en qué medida las estrategias aparecen en la novela y cómo engañan al lector de manera más o menos sutil. El último aspecto es la intertextualidad<sup>4</sup>, ya que la obra se basa en varias películas, como el mismo autor comenta. Además, se compararán las dos versiones finales de la obra<sup>5</sup> en diferentes aspectos, porque tienen gran influencia en la concepción de la obra.

<sup>2</sup> En *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial* (2017), Schlickers desarrolla un concepto narratológico nuevo pero marcado por el estructuralismo. Incluye tres estrategias perturbadoras (enigmática, engañosa y paradójica) y es aplicado a textos literarios y filmicos.

<sup>3</sup> En lo siguiente, “el lector” siempre se refiere al lector real que lee un texto en un nivel extratextual, es decir en un nivel posicionado fuera del texto; en cambio, “el lector implícito” se refiere al lector no real, que es el destinatario imaginado por el autor durante el acto de escribir. Este lector implícito se encuentra ya a nivel intratextual, es decir dentro del texto (Genette, 1998: 291s.).

<sup>4</sup> El término “intertextualidad” se refiere a la relación que una obra tiene con otros textos que pueden ser literarios, filmicos, etc. Es uno de los cinco tipos de transtextualidad que Genette diferencia en su obra *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982). Se trata de la copresencia de dos o más textos o la presencia de un texto en otro, p.e. como cita, plagio o alusión (Pfister, 1985: 17). En el caso explícito de *Tan cerca de la vida*, se verán mayoritariamente citas directas de títulos de películas y semejanzas en la trama.

<sup>5</sup> Este trabajo principalmente se basa en la edición de Santillana Ediciones Generales de 2011 y la compara con la de Alfaguara de 2010.

## Información básica sobre el autor y la crítica de la obra

Santiago Rafael Roncagliolo Lohmann nació en Lima en 1975 y en 1977 la familia tuvo que exiliarse a México. A finales de los años ochenta, en medio del conflicto entre el Estado y Sendero Luminoso, volvieron a Lima. Estudió Letras en la Universidad Católica de Lima y en 2000 se trasladó a España. En 2006 ganó el *Premio Alfaguara* con *Abril Rojo*, con que llamó la atención internacional. Esta novela destaca dentro del género de la novela criminal en Perú porque la mayoría de los autores peruanos no son conocidos en Europa y el género no está muy distribuido. Otras publicaciones ficcionales son *Pudor* (2005) y *Memorias de una dama* (2009). En 2007 se publicaron además dos obras no ficcionales: *Jet Lag* y *La cuarta espada: La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (Wieser, 2010: 221s.).

Roncagliolo enuncia en una charla publicada por la *Red Literaria Peruana* en 2011 sobre su libro *Tan cerca de la vida* que este trata tanto de la batalla contra la tecnología, que conoce de su propia vida, como de relaciones humanas pixeladas, es decir de la dificultad de entrar en contacto y tener una relación, como pasa en el caso de los dos protagonistas (Roncagliolo, 2011a). En otra entrevista de 2010 con *Casa de América*, dice que esto pasa a muchas personas en el tiempo actual, que hay más comunicación pero que las personas se tocan menos y que esta comunicación además solo se realiza a través de pantallas. Añade que muchas veces uno no sabe qué está ocurriendo en la mente de las personas y que sin saber esto, no se puede distinguir una máquina de un ser humano. Dice también que es una historia de amor, y por esto a la vez una de terror o de miedo. En cuanto a la intertextualidad, menciona *Matrix*, *Blade Runner* y películas de terror japonesas (Ágreda, 2010). Los comentarios de Roncagliolo hacen ver la novela más bien como una obra de temas humanos y diarios que como una novela cuyo enfoque está en los temas de la ciencia ficción, a lo que alude la apariencia muy extensiva de tecnología y de referencias a películas de ciencia ficción.

Las críticas hasta ahora publicadas concuerdan en la relación obvia con las películas mencionadas arriba y en que el motivo principal es el de la soledad y la incapacidad de comunicarse. Javier Ágreda, crítico literario, piensa que *Tan cerca de la vida* es una lectura interesante, aunque dice que Roncagliolo, como en otras obras, “descuida lo más propiamente literario” (Ágreda, 2010), como el trabajo del lenguaje o la profundización en temas importantes (Ágreda, 2010). El blog “Literatura Prospectiva”, proyecto de la Asociación Cultural Xatafi y escrito por un autor y dos profesores, habla mayoritariamente de los elementos de ciencia ficción en la obra y del buen uso de estos. En un examen presentado por Marissa Gálvez Cuen y Rosa María Burrola Encinas se analizó la identidad ciborg en *Tan cerca de la vida* y otro libro de ciencia ficción mexicano. En esto, destaca el cuestionamiento sobre la identidad del protagonista como elemento importante en la obra de Roncagliolo (Burrola Encinas y Gálvez Cuen, 2017: 158). Un estudio literario que se concentra en aspectos relacionados con la narración perturbadora publicado recientemente se incluye en la monografía narratológica de Schlickers (2017), en la que se basa este trabajo y cuyo análisis se verá más adelante.

## Sinopsis de *Tan cerca de la vida*

*Tan cerca de la vida* tiene lugar en Tokio en el siglo XXI. Empieza con la llegada del protagonista Max al aeropuerto de Tokio. El lector implícito se entera de que Max se siente enfermo y extraño y que está en este estado desde hace unos meses, desde que ocurrió un accidente en que se ahogó su hija. Max viene a Tokio por una convención de tecnología en que participa como analista de logística. En la inauguración conoce al presidente de la corporación Géminis, Marius Kreutz, quien habla muy bien del trabajo de Max y le da mucha importancia, aunque Max hasta ahí se había sentido casi invisible en el trabajo. Max tiene una esposa, Anaís, con la que habla varias veces por teléfono, pero con la que no conversa mucho. Además, tiene la sospecha de que ella tiene un amante y que está con alguien en la casa. A menudo, Max tiene recuerdos impulsivos que se desarrollan en frases cortas como “¿Papá, tú me quieres?”. Varias veces se encuentra con una niña muy silenciosa en el ascensor y trata de hablar con ella. La niña le dice que está muerta y que los muertos no hablan. Además, empieza a oír un ruido que no puede clasificar y solo él lo puede oír. Max empieza una relación con la camarera Mai, que es muda, durante la convención. Un día Ryukichi, nuevo amigo y colega, le cuenta algo que descubrió. Se trata de material biológico, es decir cadáveres, que usa Géminis y que trafica globalmente. Max confronta a Kreutz con el tema y este le asegura que solo son órganos y células. Además, cuenta que los primeros módulos no podían hablar pero que están hechos para ser una perfecta compañía y adaptarse a los gustos del cliente. Max piensa inmediatamente en Mai y pide a Ryukichi que la siga. Descubre que Mai fue una cantante famosa que se suicidó y al investigar a Max encuentra a alguien con su mismo nombre que mató a su hija, le sacó los ojos con una navaja de afeitar y la dejó en la piscina. Además, mató a su esposa de manera terrible y luego desapareció. Max vuelve a hablar con Kreutz, quien admite que usan los cuerpos y cerebros de suicidas para generar los módulos, y Max se entera de que él y Mai son unos de ellos. Al final de la historia Max y Mai salen juntos del hotel y el narrador<sup>6</sup> revela su identidad. Es alguien que cuenta una historia a los módulos para que tengan un pasado y una memoria.

## La literatura de ciencia ficción

Para situar la novela de Roncagliolo en el género de la literatura de ciencia ficción, es importante tanto definir el género y conocer sus rasgos constitutivos y las características de la mayoría de sus obras como mencionar algunos de los elementos típicos que también se encuentran en *Tan cerca de la vida*.

<sup>6</sup> El término “narrador” se refiere a la voz narrativa dentro del texto, es decir a la instancia que narra la historia (Genette, 1998: 151-153).

El *Oxford English Dictionary* dice que la ciencia ficción es una ficción imaginativa “based on postulated scientific discoveries or spectacular environmental changes, frequently set in the future or on other planets and involving space or time travel” (citado en Roberts, 2006: 3s.). Añade, además, que el término no se usó hasta 1920 (Roberts, 2006: 4). Roberts subraya que encontrar una definición de ciencia ficción es bastante difícil, ya que no hay acuerdo respecto a qué distingue la ciencia ficción de otros géneros fantásticos o imaginativos (Roberts, 2006: 1). De la definición del *Oxford English Dictionary* se puede extraer que, aunque la ciencia ficción es literatura ficcional, existe cierta intención de construir una realidad literaria verosímil. Por eso, hay que diferenciar la literatura de ciencia ficción de la literatura fantástica pues, aunque la ciencia ficción es literatura fantástica, no toda literatura fantástica es ciencia ficción (Roberts 2006: 4). Una distinción crucial es que en la literatura de ciencia ficción hay un énfasis en la ciencia que explica lo que sucede en vez de generar un mundo literario mitológico o inimaginable (Roberts, 2006: 5). Generalmente, es difícil definir el género de la ciencia ficción por el amplio uso de este término, aunque hay ciertos rasgos con que una obra puede ser calificada como literatura de ciencia ficción.

Roberts incluye tres definiciones en su explicación del género. La primera, de Darko Suvin (1979 y 1988), combina dos aspectos bastante contrarios de la ciencia ficción: el encuentro con algo extraño (*estrangement*) y con la cognición, es decir que lo extraño esté validado por principios lógicos y cognitivos para poder comprenderlo. Además, debe existir un mundo alternativo al mundo extratextual (el mundo real fuera del texto) que sin embargo tiene que ser posible (Roberts, 2006: 8s). La segunda definición de Robert Scholes (1975) también incluye la condición de un mundo narrado discontinuo respecto al mundo real, pero no pone tanto énfasis en la ciencia por sí. Sin embargo, admite que para la ciencia ficción los conocimientos científicos del siglo pasado son aceptados como puntos de partida y que así se trata de una exploración ficcional de situaciones humanas hechas posibles por la ciencia actual (Roberts, 2006: 10). La tercera definición, de Damien Broderick (1995), es una definición que desarrolla y profundiza el *estrangement* de Suvin y el concepto de Scholes, pero a la vez introduce aspectos nuevos, como la clasificación de la ciencia ficción como un género popular y el uso de íconos aceptados (Roberts, 2006: 11). La perspectiva de Broderick resulta ser también una crítica de la ciencia ficción que él presenta como un género que no tiene énfasis en el estilo ni en una estética literaria, sino en la trama y los objetos o temas (Roberts, 2006: 12).

Un aspecto interesante en cuanto al género de la ciencia ficción es que actualmente la percepción de la ciencia ficción ha cambiado mucho, ya que el mundo ficcional inventado se acerca más al mundo extratextual y así produce menos efecto de diferencia (James, 2004: 64). Esto se ve por ejemplo en uno de los temas y símbolos importantes y frecuentes en la literatura de ciencia ficción y en *Tan cerca de la vida*, que son los robots o replicantes. Estos no solo representan la mezcla de la tecnología con los humanos (Roberts, 2006: 118), sino también producen discusiones éticas debido al hecho de que una máquina tiene aspecto y comportamiento humano. Estas discusiones en cuanto a su

valor comparado con un ser humano y vivo, lo que es tema en algunos textos de ciencia ficción, también se puede transferir al mundo real. Hoy ya hay humanos dependientes de partes mecánicas insertas en sus cuerpos o humanos creados en un laboratorio en vez de nacer naturalmente (James, 2003: 167). Son discusiones éticas que hay tanto en la literatura como en el mundo extratextual, lo que hace muy interesante la relación entre estas dos instancias.

Según las definiciones y características mencionadas arriba, *Tan cerca de la vida* encaja en muchos aspectos en el género de ciencia ficción. Es un mundo narrado verosímil, pero con elementos claramente nuevos y futurísticos. Además, los protagonistas son replicantes, lo que es un tema principal en muchos textos de ciencia ficción. Sin embargo, los elementos típicos de la literatura de ciencia ficción no están en el foco, sino se cuenta sobre todo la historia de un hombre perdido en un mundo extraño y altamente tecnológico. Es decir, es más bien una novela que se ocupa de temas psicológicos y sociales, situados en el contexto futurístico de la literatura de ciencia ficción.

### Análisis de la novela

Para evitar confusiones, es importante tener en cuenta que existen dos versiones de la obra, cuyos fines son diferentes. Una de ellas termina con Max y Mai saliendo juntos del hotel para empezar juntos una nueva vida. En la otra, sigue la revelación de la identidad del narrador. Ambas versiones presentan un final abierto, solo que el segundo final está más extendido y explica de cierta manera la situación narrativa. En todas las partes de análisis que siguen me referiré a la segunda versión con el final extendido. Sin embargo, al final compararé las dos versiones para ver cómo un final diferente puede cambiar el entendimiento de ciertas partes de la novela. Relacionado con este aspecto, también me referiré al análisis de Schlickers (2017), en que se analiza la otra versión final.

La narración en *Tan cerca de la vida* es cronológica, excepto los recuerdos impulsivos del protagonista Max que interrumpen varias veces el discurso con una o dos frases en letra cursiva. Aparte de esto, la narración es cronológica hasta el final, que se añade después de una interrupción en el capítulo 33 (Roncagliolo, 2011b: 323). El habla se reproduce normalmente en discurso directo regido, lo que significa que el discurso está marcado por palabras que señalan el comienzo del discurso directo o por rayas (por ejemplo Roncagliolo, 2011b: 15).

### La narración engañosa

El primer aspecto del análisis es el de la narración engañosa. A continuación, se resumirán brevemente los rasgos relevantes para el análisis de *Tan cerca de la vida*. En la narración engañosa, el lector implícito se encuentra con un engaño intratextual

e intencionalmente iniciado por el autor implícito<sup>7</sup> a través del narrador (Schlickers, 2017: 44). La falta de fiabilidad del narrador es una técnica narrativa en la que se juega con la transmisión y la dosificación de información. Esto concierne mayoritariamente a la focalización, porque, si el narrador revelara su omnisciencia o falta de fiabilidad desde el principio, no produciría el efecto sorprendente del giro. Por medio de la focalización<sup>8</sup>, el autor implícito restringe intencionalmente el acceso al conocimiento a través del narrador y da pistas falsas o provoca hipótesis erróneas (Schlickers, 2017: 44s.). La definición modificada de la narración no fiable que Schlickers presenta en base a Booth (1961) es la siguiente: el autor implícito sabe más que el lector implícito y oculta algo de su conocimiento y después del giro las dos instancias comparten el mismo conocimiento (Schlickers, 2017: 46). El giro es uno de los rasgos constitutivos de la narración no fiable. Es el momento textual en que se revela la no fiabilidad del narrador y entonces el lector implícito, en el caso necesario de una relectura, nota las pistas dadas antes del giro (Schlickers, 2017: 53).

En *Tan cerca de la vida* este giro se le presenta al lector de una manera muy clara, porque cuando se entera de que Max es un robot, muchas cosas antes extrañas súbitamente parecen lógicas. Sin embargo, una relectura es necesaria para darse cuenta de la multitud de pistas y anticipaciones dentro del texto. La narración engañosa consiste en que la instancia narrativa está focalizada en Max o en Mai, según el caso, y así el autor implícito no revela la información necesaria para poder entender lo que ocurre enunciativamente (también llamado *underreporting* según Phelan 2008). Después de enterarse de la verdadera identidad de Max, se explican muchos aspectos antes más bien enigmáticos. Resulta, por ejemplo, que Mai es un módulo autónomo de Géminis de una serie anterior que todavía no podía hablar. Kreutz explica a Max que los módulos más nuevos, como él, pueden tanto entender el lenguaje de los módulos viejos como son capaces de hablar como humanos (Roncagliolo, 2011b: 309s.). Esto explica cómo Max puede comunicarse con Mai como si esta hablara en frases completas, aunque solo usa gestos y su cara. Los ruidos raros que solo Max escucha pueden ser ruidos mecánicos que provienen de dentro de él. Las lagunas que sufre son debidas a cortocircuitos, que Kreutz explica de tal manera, que Géminis inventa historias para que los módulos se sientan humanos. Estas historias son biografías que combinan partes del pasado verdadero de los módulos con elementos nuevos, lo que produce los cortocircuitos. Otra razón para el comportamiento extraño de Max, es el hecho de que muchos de los suicidas cuyos cuerpos son usados por

<sup>7</sup> El autor implícito se encuentra, igual que el lector implícito, a nivel intratextual, aunque no forma parte de la historia narrada, y es una instancia imaginada. Establece las normas de la narración y como no tiene voz propia ni acceso directo a lo narrado, recurre a un narrador para articularse (Schlickers, 2017: 36-38).

<sup>8</sup> La focalización no solo se refiere a la perspectiva desde que el narrador narra la historia, sino también incluye cuánta información la instancia narrativa tiene en relación con los personajes. Existe la focalización cero en que el narrador tiene acceso a toda la información y por eso puede poseer informaciones que algunos personajes no obtienen. En la focalización externa, el narrador tiene menos información que el personaje porque no tiene acceso p.e. a sus pensamientos, y en la focalización interna, el narrador tiene el mismo conocimiento que el personaje (Genette, 1998: 134s.).

Géminis eran gente mentalmente enferma (Roncagliolo, 2011b: 311). Max sufría de esquizofrenia en su vida anterior y como módulo sigue viendo cosas inquietantes, pierde muchas veces la orientación y tiene pesadillas. Un personaje crucial respecto a este tema es la niña del ascensor. En una pesadilla, Max descubre que ella no tiene ojos (Roncagliolo, 2011b: 135). Es probable que la niña es una criatura de la imaginación de Max, ya que parece que solo él la puede ver. El hecho de que en su pesadilla no tenga ojos hace suponer que tiene que ver con la hija que Max mató y a la que le sacó los ojos con una navaja de afeitar (Roncagliolo, 2011b: 302). Son encuentros extraños y hasta parecen fantásticos, pero al final, después del giro, se explican de manera lógica. Es más, la aparición de la niña es una pista muy obvia en la relectura. Las visiones y pesadillas de Max son una alusión a que algo no está bien con Max, ya que desde el principio él mismo habla de su enfermedad rara (Roncagliolo, 2011b: 14). En cuanto a su relación fría con Anaís, con que en todas sus conversaciones telefónicas habla poco y de manera muy distanciada, al final está claro que la mujer con que Max habla y de quien cree que es su esposa no puede ser la esposa real, ya que esta fue asimismo asesinada por Max. Esto explica que las conversaciones que tienen los dos esposos sean muy extrañas y que Max, incluso cuando descubre que ella tiene un amante o al menos lo cree, no siente nada, sino un gran vacío (Roncagliolo, 2011b: 94). Es probable que Géminis encargó a cualquier mujer o a una actora para jugar el papel de la esposa de Max para que este acepte su nuevo pasado fingido por la corporación. Finalmente, el hecho de que Kreutz y varios colegas le presten tanta atención, aunque Max solo tiene un trabajo secundario en la empresa, se debe a que Max no es un visitante de la convención, sino parte de la exhibición.

### La estrategia paradójica

La segunda estrategia perturbadora se llama estrategia paradójica. La paradoja o lo paradójico es según su origen etimológico griego algo opuesto a la opinión común y con esto también un hecho o una expresión aparentemente contraria a la lógica. Esto significa que lo paradójico no puede existir sin lo que comúnmente está aceptado. Según la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, las paradojas se basan en frases que aparentemente son verdaderas, pero llevan a contradicciones. El famoso ejemplo de esta definición es la frase “This sentence is not true”. Cuando se supone que la frase es correcta, lo que dice, sin embargo, no es correcto y al revés. Una característica necesaria de la paradoja no solo es la existencia de dos contrarios, sino que se excluyan mutuamente. En cuanto a la literatura, según Grabe *et.al.* (2006), la paradoja es un mecanismo que hace que las normas y reglas constituyentes de la obra literaria entren en una contradicción consigo misma. Así, el concepto de la narración paradójica se refiere al funcionamiento interno del texto literario que produce efectos desconcertantes (Schlickers, 2017: 89s.).



Un mecanismo paradójico dentro de textos literarios son las metalepsis<sup>9</sup> tanto de la enunciación como del enunciado. En los dos casos puede haber metalepsis verticales (ascendientes o descendientes) u horizontales (Schlickers, 2017: 97). Lo que para este trabajo es de interés es la metalepsis horizontal de la enunciación, para cuya producción deben existir dos o más situaciones comunicativas paralelas que además son autónomas y separadas espacialmente, pero situadas en el mismo nivel narrativo y en el mismo tiempo. Esto todavía no es una metalepsis sino solo una coexistencia de dos situaciones narrativas, lo que no tiene que producir una contradicción o un efecto paradójico (Schlickers, 2017: 126). Una característica crucial es el hecho de que las instancias narrativas se entrecruzan siguiendo el discurso de la otra como si se estuvieran escuchando una a la otra. Esto, ya que normalmente no es posible, produce un efecto paradójico (Schlickers, 2017: 127).

En *Tan cerca de la vida* esta metalepsis horizontal de la enunciación se genera por la coexistencia de dos instancias narrativas: un narrador homoextradieético<sup>10</sup> con focalización interna en Mai, a quien se dirige en segunda persona singular, y uno heteroextradieético<sup>11</sup> con focalización interna en Max. Las dos instancias se encuentran en el mismo nivel extradiegético, pero una de ellas es heterodieética y la otra, que se dirige directamente a Mai y por eso parece ser un personaje dentro del mundo intratextual, es homodieética. Sin embargo, estas posiciones ontológicas de las instancias narrativas no son totalmente claras. Un ejemplo para el efecto paradójico que se produce cuando estas instancias aparentemente separadas comparten el discurso narrativo entre sí, como si se escucharan, se encuentra en el segundo capítulo: “En cierto modo, te inspiró cierta ternura, como un animalito perdido entre las colinas (...). Max empezó a sospechar que el trámite tardaba demasiado” (Roncagliolo, 2011b: 14). En la primera frase el narrador es homodieético porque se dirige a un personaje, Mai, que forma parte de la diégesis. Ya en el siguiente párrafo se encuentra un narrador aparentemente extradiegético. Además, se notan las diferentes focalizaciones internas en las dos instancias narrativas. El modo narrativo cambia mucho en la obra, aunque esta metalepsis no ocurre tan extremadamente como, por ejemplo, en *Segunda vez* de Julio Cortázar, donde incluso cambia dentro de la misma frase (Cortázar, 1977/2010: 147). Sin embargo, las dos instancias separadas comparten el discurso entre sí, lo que produce un efecto paradójico. Esto, sin embargo, forma además parte de un recurso enigmatizante y la aparente coexistencia de las instancias narrativas se soluciona en el último capítulo de la segunda edición. Así, el efecto paradójico

<sup>9</sup> La metalepsis es un término introducido por Genette y se refiere a una técnica narrativa y es definida como intrusión del narrador extradiegético en la diégesis (el mundo narrado) o viceversa (Schlickers, 2017: 91). Sin embargo, Schlickers también distingue la metalepsis de la enunciación y del enunciado. Ambos se pueden realizar vertical y/u horizontalmente (Schlickers, 2017: 92). La metalepsis del enunciado se refiere a una “transgresión de un orden ontológico” (Schlickers, 2017: 97) y la metalepsis de la enunciación a la “transgresión discursiva de una situación comunicativa” (Schlickers, 2017: 97).

<sup>10</sup> Homodieético se refiere a que el narrador forma parte del mundo narrado (Genette, 1998: 175) (que se demuestra por el hecho de que se puede dirigir directamente a Mai) y extradiegético significa que sin embargo no aparece como personaje dentro de la historia narrada (Genette, 1998: 162s.).

<sup>11</sup> El narrador heterodieético no forma parte del mundo narrado (Genette, 1998: 175).

solo es temporal y a la vez menos efectivo. Sin embargo, ya que el lector debe esperar hasta el final de la novela para enterarse de la identidad del narrador, es importante para la novela, porque el lector implícito lleva esta duda acerca de la voz narradora durante toda la lectura. Como veremos también más adelante, el efecto paradójico de la coexistencia de las dos voces es completo en la primera edición de la novela, publicada en 2010.

Otro aspecto dentro de los recursos paradójicos es la *mise en abyme* aporética. Este mecanismo es un autoencajamiento narrativo en el que no aparece cualquier obra dentro de la obra, lo que sería intertextualidad, sino la misma obra dentro de sí misma, lo que algunas veces también se llama autorreflexión, aunque este término también se discute (Schlickers, 2017: 213). Sin embargo, solamente la *mise en abyme* aporética, en que la obra se incluye paradójicamente en sí misma, es paradójica. Además, hay que tener en cuenta que la extensión de la autorreflexión de la obra dentro de sí misma varía, ya que es suficiente que el título aparezca en la obra hasta que la obra entera puede encontrarse dentro de sí misma (Schlickers, 2017: 214). Debido a esto y según los recursos narrativos también hay tipos de *mise en abyme* sin efectos paradójicos o perturbadores (Schlickers, 2017: 215).

En *Tan cerca de la vida* se encuentra una *mise en abyme* descendente del enunciado. Esta es la más frecuente y se define por “el reflejo de un elemento de la diégesis en un nivel narrativo inferior” (Schlickers, 2017: 218). Se produce cuando Marius Kreutz presenta a Golem, su papagayo. Este tiene el nombre de una figura mitológica judía que creaba cuerpos de materia inanimada para luego poder controlarlos. Es una figura sin alma que mata gente y es una especie de sicario (Roncagliolo, 2011b: 138s.). Este nombre del animal es interesante, ya que lo que Kreutz resume de la mitología judía es justamente lo que él hace con su corporación con los cuerpos de suicidas y con Max, a quien cuenta la historia. Por eso, aquí un aspecto clave de la historia aparece dentro de la historia. Además, tiene un efecto anticipante porque en este momento el lector todavía no sabe qué ocurre realmente en la corporación. Es por esto también una pista y con ello un recurso engañoso. Sin embargo, esta pequeña *mise en abyme* no genera efectos extraños ni paradójicos ya que no es la obra misma que se autoencaja, sino simplemente un pequeño guiño. Además, es solamente una *mise en abyme*, y no una *mise en abyme* aporética, usando los términos de clasificación de Dällenbach 1977 (citado en Schlickers 2017: 215).

### La estrategia enigmática

El tercer aspecto que pertenece, según Schlickers, a las estrategias perturbadoras es la enigmatización. En las narraciones enigmatizantes los lectores se encuentran con incoherencias, incompatibilidades y/o falta de información relevante (Schlickers, 2017: 269). Una enigmatización puede ser temporal o permanente (enigma) y, excepto en la mayoría de las narraciones detectivescas, la enigmatización no se suele indicar desde el principio. A la vez, el tipo de enigmatización puede cambiar de temporal a permanente

o al revés. La diferencia importante entre una enigmatización temporal y un enigma es que este último es imposible de entender o solucionar (Schlickers, 2017: 270s.). La enigmatización es una de las posibles intersecciones con las otras dos estrategias perturbadoras, ya que la enigmatización comparte con los recursos engañosos una estructura de *plot twist* en el que las falsas suposiciones anteriores se solucionan. Además, las enigmatizaciones permanentes se generan muchas veces por una construcción paradójica (ambigüedad) del enunciado y/o de la enunciación (Schlickers, 2017: 272). En cuanto a la indeterminación o los recursos de omisión, un aspecto crucial dentro de los recursos enigmatizantes, existen varias definiciones. Los recursos de omisión han sido estudiados de manera exhaustiva, pero no de forma sistemática, como un mecanismo de la enigmatización (Schlickers, 2017: 288).

Primero, hay que mencionar que las omisiones son inevitables en cada tipo de narración porque se producen por la selectividad inherente de cada narración y las concretizamos de manera inconsciente. Esto sin embargo puede producir una incoherencia cuando los espacios de indeterminación, según Roman Ingarden, contienen información relevante e imprescindible. Retrospectivamente, estos espacios entonces se perciben como una carencia. Otro término introducido por Wolfgang Iser es el de los espacios vacíos. Según él, la tarea del lector al encontrarse con estos espacios no es complementarlos sino más bien contextualizarlos. Liptay (2006) también destaca que en los espacios vacíos hay que diferenciar entre información prescindible o imprescindible, como lo hace Ingarden (Schlickers, 2017: 288s.). Según Dablé (2012), los espacios vacíos se rellenan a base de la información dada, así que dependen esencialmente de las estructuras y estrategias narrativas (Schlickers, 2017: 290). Distingue dentro de los espacios vacíos entre vacíos de representación, indefiniciones y rupturas de continuidad. Entre las rupturas hay interrupciones (*cliffhanger*), omisiones y descontextualizaciones (Schlickers, 2017: 291). Los vacíos de representación y las interrupciones tienen un menor potencial enigmatizante y por esto no son tan importantes para la enigmatización (Schlickers, 2017: 293). Las indefiniciones no son espacios vacíos, sino que se da la información incompleta y parcialmente con algunas pistas, y las descontextualizaciones se producen en momentos de discontinuidad espacio-temporal en que no se pueden relacionar los elementos separados por rupturas discursivas o contradicciones en el texto (Schlickers, 2017: 292).

En cuanto a la enigmatización temporal, la encontramos muy fácilmente en la obra, y se debe a indefiniciones, es decir, a falta de información importante. Estos casos ya se vieron más arriba en la estrategia engañosa. Aquí se puede ver cómo las estrategias enigmatizante y engañosa comparten estructuras parecidas que se solucionan después del *plot twist*, en que se revela que Max es un replicante. Otra enigmatización temporal concierne a la situación narrativa, que a la vez produce un efecto paradójico. La identidad de la instancia narrativa se soluciona al final de la segunda edición, cuando el narrador primeramente se dirige a sí mismo como “yo” y el lector se entera de que es una persona encargada por Géminis que cuenta una historia de vida a los módulos para encubrir el hecho de que habían sido humanos muertos. El último capítulo es, sin embargo,

también una enigmatización no completamente resuelta, ya que quedan preguntas abiertas, como por ejemplo si la mujer que narra la historia narra también la de Max o solo la de Mai, por lo que queda abierto si hay dos instancias narrativas o solamente una. Además, no está claro cómo clasificar todo lo narrado. Hay diferentes maneras de interpretar el final. Viéndolo tomando en cuenta la teoría de Dablé, es claro que entre el penúltimo y el último capítulo no hay un *cliffhanger*, que interrumpe el discurso para seguirlo, sino una descontextualización, ya que es imposible o muy difícil conectar las partes separadas por una discontinuación espacio-temporal. Esto aumenta el efecto enigmatizante comparado con un simple *cliffhanger*. Puede ser que la huida de Max y Mai solamente sea un sueño o algo imaginado por Mai y también puede ser que Max matara a Mai, que después fue capturada por Géminis para programarla de nuevo. El final no es completamente lógico, aunque pretende revelar la identidad del narrador y así también darle un nuevo margen a toda la obra. Así, crea la ilusión de solucionar la enigmatización temporal cuando a la vez produce una enigmatización permanente y no solucionable.

## La intertextualidad

El siguiente aspecto que trata este trabajo es la intertextualidad de la novela, que consiste mayoritariamente en relaciones con películas de ciencia ficción de los años ochenta y noventa del siglo pasado, como se ha visto en muchas críticas y como el mismo autor confirma. Una de ellas, además directamente citada en la obra, es *Matrix* (1999). Marius Kreutz le cuenta la paradoja de Putnam a Max y dice que es como en la película *Matrix* (Roncagliolo, 2011b: 258). De hecho, la trama tanto de la película como de la novela es muy parecida: el protagonista se tiene que enfrentar con el hecho de que su vida es una ilusión y que de cierta manera lo que parecen recuerdos y sentimientos son manipulados por la tecnología o por otras personas. En *Matrix* pasa algo parecido: El protagonista Neo encuentra a un grupo de personas escondidas que se han enterado de que el mundo está gobernado por máquinas gigantes que mantienen a los humanos en cápsulas y les simulan la ilusión de una vida normal con impulsos nerviosos.

En *Blade Runner* (1982), que toma lugar en los Estados Unidos en el año 2019, se producen replicantes, que se parecen a seres humanos, pero que tienen mayor fuerza física y mental, con una vida limitada a cuatro años para no convertirse en un peligro para los humanos. Cuando algunos de los replicantes empiezan a matar a personas, el *blade runner* Rick Deckard debe eliminar a los replicantes agresivos. Aparecen varios replicantes que así se enteran de su verdadera identidad. La similitud entre las dos tramas es bastante clara, ya que en las dos obras aparecen replicantes que entran en el conflicto de llegar a saber que no son humanos. Otra cosa en común es también el tiempo de vida limitado, que en *Blade Runner* es de cuatro años y en *Tan cerca de la vida* está programado con un chip que se activa cuando los módulos se enteran de su origen y ya no pueden vivir con esto. En los dos casos son precauciones para que los replicantes no estén fuera de control.

Otra relación con una película se da en la última frase de la segunda edición, *Abre los ojos* (Roncagliolo, 2011b: 328). Esta película de 1997 trata de César, que se encuentra en un centro psiquiátrico por haber matado a su novia, Sofía. Mientras César cuenta sus recuerdos, que son bastante confusos, no está claro si son sueños o realidad. Luego, el espectador<sup>12</sup> se entera de que después de un accidente que había dejado su cara en un estado horroroso, César acudió a la empresa *Life Extension*. En esta, una persona muerta se puede congelar y ser descongelada después de muchos años, cuando por ejemplo hay un tratamiento contra una enfermedad mortal. Existe también la posibilidad de vivir en una realidad virtual mientras tanto, en la que César se encuentra. Han pasado 150 años desde el accidente. César se puede decidir entre seguir viviendo su vida irreal o volver a la realidad y dejar regenerar su cara, para lo que se debe dejar caer del edificio. Después de hacerlo, la película termina como empieza: una pantalla negra y una voz femenina dice: “abre los ojos”<sup>13</sup>. Aparte de la cita directa en *Tan cerca de la vida* y el final similar, en que los dos personajes, César y Mai, despiertan de un tipo de programación, hay otras similitudes. Una es el hecho de que los recuerdos de las personas son eliminados. En el caso de César se eliminan los recuerdos antes de la muerte del cliente para simular continuidad. En el caso de los replicantes se eliminan también los recuerdos de la muerte para que estos se sientan como humanos normales. En las dos obras no se sabe al final qué es sueño o ilusión y qué realidad. Por eso, la cita del título de la película al final de novela, que es altamente abierto, puede tanto dar una pista para poder entender lo que pasa al final como provocar más confusión por la situación final igualmente dudosa en la película. Mirando las semejanzas obvias entre la novela y las películas, se puede resumir que en *Tan cerca de la vida* se encuentran varias referencias a textos fílmicos populares de la ciencia ficción. Esto produce cierto efecto de reconocimiento en la novela, lo cual además fundamenta la clasificación de la novela como literatura de ciencia ficción, ya que por las referencias se encuentran varios temas reconocidos como propios de la ciencia ficción en la novela. Como se vio arriba, no es fácil encontrar una definición exacta del género, por lo que la pertenencia de una obra a la ciencia ficción se puede realizar más bien a través de la aparición de características específicas como el mundo narrado futurístico pero posible, el énfasis en la ciencia o la existencia de íconos como robots, etc. Además, el hecho de que la paradoja de Putnam se discute con referencia directa a *Matrix* crea otro nivel de intertextualidad a un meta-nivel, ya que no solo hay semejanzas entre las dos tramas de la novela y de la película, sino porque los dos personajes, Max y Marius Kreutz, también discuten esta semejanza.

<sup>12</sup> Se refiere, igual que el lector, al espectador real que ve el filme.

<sup>13</sup> Un estudio más amplio de esta película compleja se encuentra en Schlickers (2017).

## Las dos versiones finales

El hecho de que la novela de la edición de 2011 tiene un final diferente al de la edición de 2010, es bastante sorprendente, ya que en ningún lugar se menciona que se trate de una nueva edición. Tampoco se encuentran comentarios del autor respecto a esta modificación significativa.

El final de la primera edición sigue después de una descontextualización, igual que el nuevo final. Cuando Max quiere pagar sus extras, la recepcionista le dice que no hay nadie registrado con su nombre. Después busca el nombre de Marius Kreutz, que tampoco aparece, pero dice que hubo problemas logísticos con la convención de Géminis. Max sale del hotel y se encuentra con Mai para irse con ella. Schlickers concluye en su análisis, que se refiere a la primera versión de la novela sin la revelación del narrador, que “es una pena que la novela termine con esta lección patético-romántica, que destruye el artificio tan sofisticadamente armado, para acabar con un *happy ending* sobrecargado en el cual Max y Mai logran escaparse para formar lejos una nueva familia” (Schlickers, 2017: 430). El mismo efecto se produce, porque termina casi igual, en el segundo final, aunque este incluye además la revelación sorprendente del narrador, lo que aumenta la complejidad del final, ya que a través de esta supuesta revelación se produce otra situación enigmática y no totalmente aclarada. Además, se produce un final que supone explicar muchas dudas, pero que, al leerlo dos veces, produce incluso más preguntas y confusión, como ya se vio arriba.

Otro aspecto nuevo es que en la primera edición falta la referencia clara y bastante importante a la película *Abre los ojos*. Aunque la novela funciona sin esta referencia, su posición al final de la novela demuestra la importancia de la cita. Como hemos visto, esta película no solamente concuerda con el final de la nueva edición, sino también con muchos aspectos de la trama de la novela, así que el nuevo final con la supuesta captura de Mai no explica totalmente por qué esta cita directa de la película no fue introducida ya en la primera edición.

En cuanto a la situación narrativa y los recursos enigmatizantes, el primer final omite cada mención del narrador y tampoco hay una alusión a algo relacionado con la identidad del narrador. Esto explica cómo la interpretación de la situación narrativa en la novela puede ser completamente diferente. Mirando el final de la primera versión, en que no se puede resolver la pregunta de la identidad del narrador, se encuentra una enigmatización permanente. Por eso, también sería posible que la voz narradora sea la de Mai, que “se intercala a lo largo del texto repetidas veces en segunda persona en el relato del narrador heteroextradiagético, contándose a sí misma lo que le ha pasado con Max” (Schlickers, 2017: 428). Puesto que la primera edición termina sin aclarar de quién es esta voz, sería entonces una paradoja consecuente porque nunca se soluciona la imposible coexistencia de dos voces narrativas que se alternan y a la vez parecen escucharse y seguir el discurso de la otra.

Así, resulta que el final de la primera edición no resuelve ni el enigma de la identidad de un narrador que obviamente forma parte del mundo narrado (dirigiéndose con “tú” a Mai), ni la estructura paradójica de las dos instancias narrativas paralelas. Esto produce un efecto perturbador, ya que aun después de terminar la novela, quedan varias preguntas abiertas. En cambio en el segundo final, se explica cómo es posible que hay dos instancias narrativas, porque en un caso se trata de un narrador extradiegético y en el otro de un personaje del mundo narrado que cuenta una historia diferente a la del narrador extradiegético. Es el hecho de que las dos voces narrativas alternan en narrar la historia y que hasta el final no se puede aclarar la identidad del narrador homodiegético que hace esta coexistencia tan compleja y paradójica. Además, el segundo final es un final más abierto en cuanto a la trama, produce nuevas dudas e introduce otra relación intertextual crucial, así que, aunque quite gran parte de los efectos perturbadores en cuanto a la paradoja y la enigmatización, también produce nuevos efectos desconcertantes.

Resumiendo los resultados de la comparación de los dos finales, se ve que las dos versiones son diferentes en cuanto a la trama y a los efectos perturbadores que producen. Aunque el nuevo final crea nuevos niveles de interpretación y confusión, también quita el aspecto enigmático del narrador a la novela y el efecto paradójico de las dos instancias narrativas paralelas. Sin embargo, el nuevo final ofrece aspectos nuevos e inesperados para reflexionarlos posteriormente.

## Conclusiones

Para resumir los resultados, se puede decir brevemente que en el trabajo se demostraron las influencias de las tres estrategias perturbadoras en la novela *Tan cerca de la vida* de Santiago Roncagliolo. Muy claramente, la trama sigue la estructura de los recursos engañosos con un giro y pistas que solo se entienden y descubren después de que Max sepa que es un replicante. Además, hay ciertos elementos paradójicos y enigmatizantes. Debido a las dos instancias narrativas paralelas, se produce un efecto paradójico que sin embargo se descompone en el final extendido de la edición de 2011. Otro efecto paradójico es la aparición de una mise en abyme descendente del enunciado cuando Marius Kreutz habla de su papagayo Golem. El mito del cual su nombre proviene contiene varios aspectos similares a los acontecimientos en *Tan cerca de la vida*. Entre los elementos enigmatizantes hay tanto enigmatizaciones temporales como un enigma no solucionable, dependiendo de la edición de la novela a que se refiere. Incluso al final de la obra quedan dudas y preguntas abiertas, no solo en la segunda versión con el final extendido. *Tan cerca de la vida* es literatura de ciencia ficción con características típicas como elementos fantásticos basados en los descubrimientos recientes de la ciencia y la verosimilitud del mundo narrado.

Además, el hecho de que la novela se refiere más o menos directamente a diferentes películas de la ciencia ficción y tiene varias semejanzas con ellas, también subraya su pertenencia al género. Finalmente, es una novela bien elaborada en cuanto a las estrategias perturbadoras, ya que en la obra se encuentran combinados los recursos enigmatizantes, paradójicos y enigmatizantes.



## Referencias bibliográficas

- Ágreda, J. (2010). *Tan cerca de la vida. Libros. Reseñas, críticas y comentarios sobre literatura*. Obtenido el 18 de marzo de 2018 desde <http://agreda.blogspot.pe/2010/10/tan-cerca-de-la-vida.html>
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- Bovaira, F. y Cuerda, J. (Productores) y Amenábar, A. (Dir.) (1997). *Abre los ojos* [Cinta cinematográfica]. España: Canal+ España, Las Producciones del Escorpión, Les Films Alain Sarde, Lucky Red y Sogetel.
- Broderick, D. (1995). *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Burrola, R. y Gálvez, M. (2017). Identidad ciborg en la narrativa de Santiago Roncagliolo y Juan Cárdenas: dicotomías de lo orgánico y lo mecánico en la construcción del cuerpo. *Valenciana*, 20, 137-160. Obtenido el 28 de marzo de 2018 desde <http://www.redalyc.org/html/3603/360352014007/>
- Cortázar, J. (2010). *Segunda vez*. En J. Cortázar. *Cuentos completos II* (pp. 142-147). Madrid: Alfaguara. (Obra original publicada en 1977).
- Dablé, N. (2012). *Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen*. Bielefeld: transcript.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Seuil.
- Deeley, M. (Productor) y Scott, R. (Dir.) (1982). *Blade Runner* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Blade Runner Partnership, Ladd Company, The Shaw Brothers y Warner Bros..
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Genette, G. (1998). *Die Erzählung* (Andreas Knop, trad.). Múnich: Wilhelm Fink Verlag. (Obras originales: *Discours du récit* (1972) y *Nouveau discours du récit* (1983)).
- Grabe, N., Lang, S. y Meyer-Minnemann, K. (Eds.) (2006). *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*. Madrid y Fráncfort del Meno.: Iberoamericana y Vervuert.
- Ingarden, R. (1972). *Das literarische Kunstwerk*. Tübinga: Max Niemeyer.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

- James, E. (2004). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liptay, F. (2006). Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung. En T. Koebner y T. Meder (Eds.). *Bildtheorie und Film* (pp. 108-134). Múnich: Text Kritik.
- Literatura Prospectiva (2011). Tan cerca de la vida, de Santiago Roncagliolo. *Literatura Prospectiva. Miradas al futuro desde la literatura*. Obtenido el 28 de marzo de 2018 desde <http://www.literaturapropectiva.com/?p=7317>
- Pfister, M. (1985). Konzepte der Intertextualität. En U. Broich y M. Pfister (Eds.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (pp. 1-30). Tubinga: Max Niemeyer.
- Phelan, J. (2008). Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. En E. D'hoker y G. Martens (Eds.). *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel* (pp. 7-28). Berlín y Nueva York: De Gruyter.
- Roberts, A. (2006). *Science Fiction*. Londres: Routledge.
- Roncagliolo, S. (2010). *Tan cerca de la vida*. Madrid: Alfaguara.
- Roncagliolo, S. (2011a). Santiago Roncagliolo sobre su libro “Tan cerca de la vida” [Archivo de video]. *Cervantes Virtual*. Obtenido el 28 de marzo de 2018 desde [http://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico\\_de\\_monterrey/720928\\_cerca\\_vida/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico_de_monterrey/720928_cerca_vida/)
- Roncagliolo, S. (2011b). *Tan cerca de la vida*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Schlickers, S. (2017). *La narración perturbadora. Un nuevo concepto narratológico trans-medial*. Madrid: Iberoamericana.
- Scholes, R. (1975). *Structural Fabulation: an Essay on Fiction of the Future*. Bloomington: Indiana University Press.
- Silver, J. (Productor) y Wachowski, A. y Wachowski, L. (Dires.) (1999). *The Matrix*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 3 Arts Entertainment, Groucho Film Partnership, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures, Warner Bros.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphosis of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Suvin, D. (1988). *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Londres: Macmillan.
- Wieser, D. (2010). *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. Múnich: Meidebauer.