

## Mundos imposibles: ficciones posmodernas

---

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO  
*Universidad Autónoma de Madrid*

En mi opinión, una de las propuestas más interesantes y más fecundas de la Teoría de la literatura en los últimos años es la que se centra en el estudio de la ficción, y dentro de ella particularmente la llamada Teoría de los mundos posibles, con las aportaciones que vienen haciendo desde los años ochenta autores como Tomás Albaladejo, Lubomir Doležel o Thomas Pavel<sup>1</sup>. No conviene olvidar, sin embargo, que esta teoría se ocupa fundamentalmente de los textos narrativos, así como de la ficción basada en la presentación de unos acontecimientos que se suceden en el tiempo, por lo que los textos pertenecientes al género dramático, en tanto también presentan una historia, aunque no sea narrada, pueden ser vistos a la luz de alguna de sus aportaciones. Tampoco conviene obviar que no en todos los textos narrativos el carácter de la ficción es igualmente relevante; es preciso tener presente que algunos de los conceptos principales sobre los que opera esta teoría son irrelevantes en los textos líricos (la verosimilitud, por ejemplo<sup>2</sup>), y que incluso algunos textos narrativos

<sup>1</sup> De entre la extensa bibliografía de estos autores merece la pena destacar T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986; T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1991; L. Doležel, "Mimesis and Possible Worlds", en *Poetics Today*, 9, 3, 1988, pp. 475-496; L. Doležel, "Possible Worlds and Literary Fictions", en S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1989, pp. 221-242; T. Pavel, "The Bordes of Fiction", en *Poetics Today*, 4, 1, 1983, pp. 83-88; T. Pavel, *Univers de la fiction*, París, Seuil, 1988.

<sup>2</sup> Javier García Rodríguez y Javier Rodríguez Pequeño, "Proceso de desrealización y transferente: 'Fracción de sueño' de Carlos Barral", en *Actas de los Primeros Encuentros de Poética. Jaime Gil de Biedma y su Generación Poética*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996, pp. 235-239.

no pueden ser explicados por esos parámetros si no es precisamente porque intentan quebrantarlos. Esas ficciones son interesantes para esta teoría precisamente porque se proponen no como posibles, sino como ficciones imposibles, teóricamente imposibles, aunque en la práctica, literariamente, son perfectamente realizables.

Quiero referirme ahora a ese tipo de ficciones que en realidad ni son imposibles ni se limitan a lo que se ha dado en llamar "posmodernidad", pero que llaman la atención justamente por su imposibilidad y porque han sido estudiadas como paradigma de la posmodernidad, sin entender ésta como una época más o menos actual o postestructuralista, como lo probará el hecho de que muchos de los ejemplos a los que me voy a referir son muy anteriores a estos años. Debe quedar claro también que este tipo de ficciones imposibles (habría que decir más exactamente ficciones basadas en modelos de mundo imposibles) no lo son literariamente, es decir, la imposibilidad no lo es literariamente, pues en la obra literaria se realiza, es posible como construcción artística, de la misma forma que lo es una ficción no mimética. Este tipo de ficciones no se caracteriza por la imposibilidad de realización extraliteraria, por la imposibilidad real, efectiva, de desarrollar ese mundo; no se define por la inverosimilitud que resulta de su comparación con el mundo real empírico, ni tampoco porque su referente esté más o menos cerca de la realidad. Su esencia no nace de la comparación con el mundo real porque apenas lo necesita, y no se refiere a él. La imposibilidad no tiene que ver, por lo tanto, con el hecho de que transgreda las leyes del mundo real efectivo. Las ficciones imposibles se caracterizan precisamente porque alguna de sus reglas constitutivas son de imposible cumplimiento, pero no por el mundo real, sino por el propio mundo artístico, por el propio texto, que es el resultado de unas reglas que no se pueden aplicar, que no se pueden casi ni concebir. No es que a partir de la confrontación entre el mundo textual y el real resulte una imposibilidad, sino que el propio referente artístico está basado en una imposibilidad arquitectónica. La imposibilidad es la base de su estructura, es su estructura. Se trata de un tipo de ficciones basadas en una gran incoherencia, y su lógica interna, que la tiene, es ilógica. En definitiva, quiero referirme a un tipo de modelo de mundo que da como resultado una clase de ficción que no encuentra su sentido o explicación en su confrontación con el mundo empírico y exterior, sino con su propia organización como mundo, una organización imposible y que sin embargo crea un mundo, un objeto posible en su percepción, como objeto estético, mirable pero no habitable. No pretendo entonces hablar de ningún tipo de literatura fantástica o no mimética en ninguna de sus varias distinciones y denominaciones (ni antimimética, paramimética, etc.), ni tampoco me refiero a lo neofantástico, muy cercano a lo alegórico. Las ficciones que van a ocupar las siguientes páginas obedecen más a una gran incoherencia constitutiva, a una imposibilidad visible y global. Dice J. F. Lyotard que estas ficciones, que él llama postmodernas, manifiestan lo impresentable en la presentación misma. Asegura que el artista postmoderno busca nuevas presentaciones, no para disfrutarlas, sino para lograr

un sentido más fuerte de lo impresentable; estas obras no están regidas por reglas preestablecidas y familiares, y por tanto no pueden ser juzgadas conforme a tales reglas. La obra crea esas reglas, sus propias reglas, de tal forma que, ontológicamente, el mundo imposible no tiene una realidad externa<sup>3</sup>.

En estas cuestiones, tanto para la teoría como para la práctica literaria, las aportaciones de Borges son indispensables. En "La postulación de la realidad", Borges distingue y caracteriza dos tipos de escritores según las estrategias literarias que emplean; así, tenemos escritores clásicos, quienes rehuyen lo expresivo, y escritores románticos, que desean incesantemente expresar<sup>4</sup>. Para estos dos tipos de escritores la representación de la realidad dentro del mundo ficcional se realiza también de acuerdo con conceptos antitéticos: el clásico basa su representación en la confianza que tiene en el lenguaje y en su capacidad creativa y en la confianza que tiene el lector en el autor, mientras que la representación romántica se basa en la impostura, en el engaño parcial que se confunde y se mezcla en el mundo ficcional, que es resultado precisamente de esa impostura. En este artículo, Borges explica la construcción del mundo ficcional, especialmente la creación de ese efecto que es la verosimilitud dentro de ese mundo, que se opone al mundo real y sólo es percibido y concebido por el lector gracias a ciertas estrategias textuales. Se ocupa aquí de la que llamamos verosimilitud externa o referencial, la que tiene que ver con las relaciones que se establecen entre el mundo ficcional y el real o empírico. Así lo hace también en "El arte narrativo y la magia"<sup>5</sup>, donde declara que narraciones como *The Live and Death of Jason* de William Morris, o *Narrative of A. Gordon Pym*, de E. A. Poe, necesitan ante todo una fuerte apariencia de verdad, de veracidad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda que constituye, para Coleridge, la fe poética. Cree Borges que lo consiguen, que Morris, por ejemplo, hace verosímiles las narraciones sobre un centauro, sobre unas sirenas, y es importante la larga nota que sobre estos últimos seres incluye el genial escritor argentino en su trabajo, y valga también como argumento a favor de mi idea sobre las ficciones no miméticas verosímiles<sup>6</sup>. En este artículo, donde distingue los procedimientos narrativos basados en la causalidad: el natural y el mágico, afirma que la ficción es un artificio que no tiene que seguir las leyes *aparentes* de la vida real. En la creación de este universo particular y ficcional existe un pacto entre el autor y el lector, un pacto que se manifiesta, por ejemplo, en la figura del narrador omnisciente, aceptable únicamente en virtud de ese pacto, y que se firma en cada lectura y en cada escritura. Y la ficción, poco a poco,

<sup>3</sup> J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1984, pp. 340-341.

<sup>4</sup> J. L. Borges, "La postulación de la realidad", en *Discusión, Obras completas*, vol. I, Barcelona, Emecé, 1997, pp. 217-221, p. 217.

<sup>5</sup> "El arte narrativo y la magia", en *Discusión, Obras completas*, vol. I, ed. cit., pp. 226-232.

<sup>6</sup> Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

va creando un espacio donde se desvanecen los límites entre lo real y lo ficcional. Esta utilización, esta mezcla, esta zona borrosa, difusa, es característica de la posmodernidad, y contribuye a la creación de ficciones basadas en mundos imposibles. Véase si no “Magias parciales del Quijote”<sup>7</sup>, donde nos habla de la complacencia de Cervantes al confundir “lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro”, al hacer juzgar al barbero, que no es sino un sueño de Cervantes, al propio Cervantes, al presentarnos en la segunda parte del *Quijote* a unos protagonistas de las aventuras que son al mismo tiempo lectores de esas andanzas. Nos recuerda también Borges que en el escenario de *Hamlet* se introduce otro escenario, donde se representa una tragedia que es, más o menos, la de Hamlet. En el *Ramayana* se narran las proezas de Rama en su guerra con los demonios y, al final del libro, sus hijos, ignorantes de quién es su padre, buscan refugio en una selva, donde se encuentran con un asceta que les enseña a leer. El asceta es Valmiki, el autor, y el libro con el que practican es precisamente el *Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos para una fiesta, a la que acuden Valmiki y los hijos del héroe que, acompañados por un laúd, cantan el *Ramayana*. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y premia al poeta. Señala también el caso de *Las mil y una noches* y el que aparece en el primer volumen de *The World and the Individual*, de 1899, obra de Josiah Royce, donde se hace un mapa de una porción de Inglaterra a tamaño real, con todo detalle, perfecto, si no fuera porque tendría que contener un mapa del mapa, que debería contener un mapa del mapa, y así hasta el infinito. El resultado de estas ficciones es la inquietud de los hombres reales, de los lectores o espectadores, porque si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser entonces ficticios.

Entramos ya en ese tipo de ficción en el que podríamos incluir las paradojas, el silogismo dilemático del tipo “Demócrito jura que los abderitanos son mentirosos; Demócrito es abderitano, luego, Demócrito miente; luego no es cierto que los abderitanos son mentirosos, luego Demócrito no miente, luego es verdad que los abderitanos son mentirosos, luego Demócrito miente, luego ...” o el mismo ejemplo que da Borges: “En Sumatra alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará el examen. El candidato responde que será reprobado... Ya se presiente la infinita continuación”<sup>8</sup>. Entramos en ese espacio donde algo es una cosa y su contrario, un traidor y un héroe, por ejemplo, y por no abandonar a Borges, que nunca escribió el *Tema del traidor y del héroe*. Lo mismo podemos decir de la xilografía *Sol y luna*, de M. C. Escher, donde el día y la noche ocupan el mismo lugar. O *Continuidad de los parques* de Cortázar, donde el lector es el personaje que está siendo leído, donde la lectura se convierte en la trama que se lee, donde se rom-

<sup>7</sup> En *Otras inquisiciones, Obras completas*, vol. II, ed. cit., pp. 45-47.

<sup>8</sup> “Notas”, en *Discusión*, vol. I, ed. cit., p. 277.

pen las barreras entre la lectura y la escritura, donde se confunde deliberadamente ficción y realidad, donde los *márgenes* se convierten en *centro*<sup>9</sup>.

Tiene todo esto que ver con la imposibilidad de contar y con los múltiples intentos de demostrarlo. El carácter simultáneo de la realidad y la sucesividad del lenguaje es una de las causas de esa imposibilidad, pero este impedimento afecta también a otras artes, que han ofrecido igualmente una respuesta contundente. Y en particular, la pintura, que cuestiona, como la literatura, los tradicionales conceptos de mimesis, de ficción y de realidad. En pintura, la noción clásica de mimesis operaba como si el cuadro fuera una ventana abierta. El mundo real, que tiene tres dimensiones, ha de ser reproducido bidimensionalmente, de forma que la realidad y su representación no sean distinguibles. Inevitablemente, esta discordancia entre el plano y el espacio genera tensiones que serán uno de los objetos del llamado arte posmoderno o de la posmodernidad. Así se reevalúa artísticamente la relación entre la realidad y la ficción, entre el objeto y su percepción, se revisa la presentación y la explicación del espacio y del tiempo, de todas las dimensiones, incluido el tiempo, surgiendo los temas del infinito espacial y temporal, los juegos de las imágenes de los espejos, de las simetrías, y las paradojas se convierten en los ejemplos más eficaces del problema.

El artista holandés M. C. Escher es un magnífico ejemplo de la presentación de estas tensiones o, si se quiere, de estas imposibilidades artísticamente realizadas. Escher, preocupado por los problemas que plantea la representación bidimensional de una realidad tridimensional, dedica gran parte de su obra a mostrar que en la práctica no se puede separar realidad de percepción de esa realidad. En su obra, lo importante es la percepción de la realidad, que es real y se propone como realidad, aunque en lo que llamamos realidad objetiva tal "realidad" sea imposible. El resultado es la ficcionalización no del objeto o de la realidad sino de la misma percepción. La ficción es la de una percepción y no la de un objeto, y la realidad es la propia percepción de ese objeto y no el objeto. Se representa lo que se ve, cómo se ve esa realidad, ese objeto y no cómo es tal o cual realidad u objeto. La percepción que se propone como realidad sí es posible aunque no la realidad que se representa. Se propone así una ficción pictórica imposible como objeto aunque no como visión, porque el artista no crea una realidad sino una ilusión de realidad, no crea el objeto sino la percepción de ese objeto. El receptor, situado en un primer momento en el mundo real, se incorpora al ficcional cuando lo reconstruye, cuando lo observa; esta incorporación le exige abandonar el mundo real, pues ambos no pueden ser al mismo tiempo, manteniendo una relación similar a la que se produce entre el sueño y la vigilia: son mundos excluyentes, casi incomparables<sup>10</sup>. En

<sup>9</sup> Blanca Anderson, *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 17.

<sup>10</sup> Véase muy especialmente el libro de Lillian M. Coats, *Borges/Escher, Sarduy/CoBrA: un encuentro posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996, pp. 83 y ss.

*Las ruinas circulares* de Borges, cuando despierta el soñador, las cosas soñadas no se desvanecen, no desaparecen automáticamente sino que permanecen, conviven junto a las ficciones en el mundo real. Pero es la expresión de la percepción del soñador, que confunde en los primeros momentos del cambio de estado los dos mundos. Uno nunca está en el mundo real y en el de los sueños a la vez, y mientras estamos dentro de un sueño, más que cuando se está dentro de una ficción, no se puede distinguir entre ese mundo y el exterior, el real de la vigilia. Para darnos cuenta de que estamos en un sueño tenemos que despertar, tenemos que percibir desde el mundo real, y para soñar tenemos que abandonar el mundo de la vigilia. En este punto, el mundo de la ficción se diferencia por su intencionalidad, porque es un mundo contruido conscientemente, como el de los sueños cuando además están incluidos dentro de una ficción. Escher realizó un grabado en madera, titulado *Sueño*, precisamente con este motivo, y en él aparece un obispo que sueña una mantis religiosa, o tal vez todo es un sueño del artista. No es sin embargo éste el trabajo más significativo del holandés en cuestiones como la representación del conflicto entre la superficie plana y el espacio tridimensional, el infinito o la confusión entre la realidad y la ficción. La litografía *Tres esferas II*, de 1946, ya de una etapa de madurez, muestra tres esferas de idéntico tamaño pero de aspecto distinto. En realidad no estamos ante tres esferas sino ante tres superficies planas, tanto como la mesa que las sostiene. La “esfera” izquierda es transparente y está llena de agua, lo que le permite reflejar una ventana; su misión es aumentar la estructura de la mesa que la sujeta. La “esfera” del centro refleja toda la habitación, la mesa y el autor de la obra; en ella se ven además las otras dos esferas. Garantiza la profundidad, el volumen, las tres dimensiones, y más si se compara con la “esfera” de la derecha, opaca pero realizada por el juego de luces y sombras. Algo parecido a la creación de esta ilusión, a la creación de esta percepción, se observa en el grabado en madera *Tres esferas I*, de 1945, donde tampoco hay tres esferas sino su proyección en una hoja de papel, es decir, un disco. Sin embargo, la red de elipsis blancas sobre el fondo negro crea ese efecto, perfectamente visible en la “esfera” superior; la del centro, achatada, y la inferior, completamente lisa, fortalecen la percepción esférica. Las cuestiones del infinito, tanto espacial como temporal, están perfectamente representadas en sus *Cintas de Moebius*, especialmente la segunda, xilografía de 1963, por la que andan en fila nueve hormigas rojas (también podríamos entender que es el avance de una única hormiga, multiplicada para que el espectador siga su camino sin dificultad) pisando la cara interior y la exterior, es decir, demostrando que sólo tiene una cara. El mismo Borges lo expresa también en relatos y escritos como *El Aleph*, *El milagro secreto* y *El tiempo circular*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Véase “El milagro secreto”, en *Ficciones*; “El Aleph”, en *El Aleph*, y “El tiempo circular”, en *Historia de la eternidad*, todos en *Obras completas*, vol. I, ed. cit., pp. 508-513, 617-628 y 393-396.

Más importancia tienen para nosotros aquellos trabajos que pretenden expresar la confusión entre la ficción y la realidad, motivo fundamental de la literatura posmoderna, y permítanme citar tan sólo *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Borges y *Continuidad de los parques* de Cortázar. Escher ofrece varios ejemplos, algunos magníficos, como *Manos dibujando* y *Reptiles*. La primera obra, una litografía de 1948, presenta una hoja de papel clavada con unas chinchetas en la que una mano aparentemente real por su volumen y porque se sale de la superficie plana, pinta la manga, claramente bidimensional y precisamente eso está declarando su carácter “ficcional”, de una camisa, que aún no está terminada. Sin embargo, nos damos cuenta enseguida de que de esa camisa ficcional surge otra mano que a su vez está pintando la manga de la camisa ficcional de la que sale la mano real que pinta la camisa irreal de la que surge la otra mano. Por supuesto, además de un proceso infinito, es una construcción imposible. *Reptiles*, una de las obras más logradas de Escher, nos cuenta la historia de un reptil que, harto de permanecer estático en las dos dimensiones de un bloc, gana la libertad del mundo real que rodea el cuaderno; se pasea por las tres dimensiones antes de volver a su lugar, con sus semejantes, a la irrealidad, a la ficción. Evidentemente, la que se propone como “realidad” lo es sólo de la ficción. Para terminar con Escher, recordemos sus arquitecturas imposibles: *Belvedere* (1958) es un mundo imposible pues las reglas por las que se rige son absolutamente incoherentes, ilógicas, y sin embargo constituyen la lógica de la construcción. En el piso inferior de una vivienda, en su interior y apoyada en el suelo se alza una escalera por la que suben dos personas, quienes, una vez en el piso superior, se encuentran en el exterior del edificio. El motivo de la escalera se repite en *Escalera arriba y abajo* (1960). Ahora es una escalera sin fin que circunda un patio. Unos personajes circulan por ella sin descanso, ni para los que suben ni para los que bajan, en una construcción también imposible. Como *Cascada* (1961), que pone en movimiento una rueda de molino; el agua corre hacia abajo en zig zag por el camino que le marcan dos torres hasta llegar de nuevo a la cascada, a su comienzo. Las dos torres muestran la misma imposibilidad: ambas tienen la misma altura, aunque una es un piso más baja que la otra. Todas estas construcciones son imposibles no porque sus premisas o sus proposiciones sean falsas e irrealizables con respecto al mundo exterior sino porque el mundo interno que propone, como si fuera un sistema formal, contiene elementos incompatibles entre sí, dos o más teoremas cuyas interpretaciones son incompatibles entre sí<sup>12</sup>.

Finalmente, en *Quién* de Carlos Cañeque hay un intento consciente de crear un libro cuya construcción es imposible tal y como se propone en la obra. Esa imposibilidad no se refiere a *Quién* (cuya posibilidad él mismo prueba, pues como objeto literario su existencia es incuestionable) sino al mundo que

<sup>12</sup> Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 107.

erige, a la elaboración de la novela protagonista de esta novela. Ese mundo imposible está habitado por Antonio López, un profesor de Literatura clásica que quiere escribir una novela interactiva, multidimensional, protagonizada por un viejo editor llamado Gustavo Horacio Gilabert, que a su vez intenta escribir una novela protagonizada por un profesor de Literatura clásica llamado Antonio López. Esta estructura circular que nos llevaría a la autorreferencialidad ilimitada se corresponde con las manos que se pintan a sí mismas o a las cintas de Moebius a las que ya hemos hecho referencia y que se citan expresamente en *Quien*<sup>13</sup>. Pero la obra de Cañeque es mucho más compleja. Efectivamente, no sabemos con seguridad quién escribe a quién, no sabemos si *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert* de Antonio López incluye *López y yo* de G. H. Gilabert, firmada en principio con el pseudónimo de su propio personaje, o si es al revés. Pero es que además resulta finalmente que tal vez ninguno de los dos son responsables de nada, que lo que parecía un diario de Antonio es, o puede ser, o la invención de su hermano Luis, responsable de toda la novela protagonista de *Quien*, o tal vez sólo de *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert*, que está sin terminar, pero posiblemente Luis es también una invención de alguien, y por tanto no es responsable de nada. Aparecen también unos diálogos entre el viejo editor y su directora literaria que alguien ha transcrito, Antonio, Gilabert, Luis o el narrador externo que nos habla al final de Luis escribiendo el comienzo de *Proyecto...*, y que puede escribir también *López y yo*. ¿O es Luis una creación de Gilabert, y está incluido en su novela? ¿Quién cuenta la reunión del jurado del Premio Gracián de novela? ¿Quién introduce en la novela las reseñas de los periódicos, con títulos tan significativos como “La imposibilidad de una ficción” o “El triunfo de la simetría”? ¿Quién es el prologoísta, pues no convence en absoluto que sea Luis? ¿Cómo es posible que las mismas críticas aparezcan en la novela? ¿Cómo es posible que las cartas, los faxes y las conversaciones telefónicas que intercambian dos profesores de las facultades de Veterinaria y de Filología clásica de la Universidad de Barcelona sobre el manuscrito anónimo e intitolado que resulta ser el protagonista de *Quien* se reproduzcan en el mismo manuscrito? Forman parte de la novela, tienen el mismo formato, la misma tipografía, y están numeradas correlativamente con el resto de la obra (p. 246). Es imposible, pues las cartas fueron escritas y enviadas después de cerrar y mandar el paquete, “es lo mismo

<sup>13</sup> Cito por la edición de Barcelona, Destino, 1997. Toda la obra está repleta de alusiones constantes a la obra de Escher y a la de Borges, que es utilizado incluso como personaje de la novela. En realidad el referente inmediato de la novela estaría compuesto por las obras de estos autores anteriormente citadas, y recuerda especialmente *Reptiles*, esos seres de ficción que salen de ella para adquirir, aparentemente, un rango de realidad que no es tal, y que al paso por ese espacio también aparentemente tridimensional-real, se reflejan en un espejo, como si esto fuera la prueba de su existencia, como López y Gilabert, como Teresa y Beatriz. Véase las páginas 213-214, 223, 227 y ss., donde, como el autor está dentro de la novela, saca a su protagonista fuera.



que si me dijeras que esta conversación que estamos teniendo tú y yo ahora por teléfono, después de colgar, vas y te la encuentras en la novela” (p. 247). Podría ser que Andrés fuera ese alguien que lo escribe todo y que visita a Luis al final (habla de un tal señor Esteve), pero esto, además de ser una confusión entre la realidad y la ficción absolutamente ilógica e imposible, no explica casi nada; por ejemplo, la inclusión de las reflexiones en el mismo sentido de la reseñista de la *Gaceta Ilustrada*, ni el hecho de que en realidad *Proyecto...* no es la novela que escribe Antonio López, sino la que *no* escribe, como *El tema del traidor y del héroe* de Borges.

Las noticias que tenemos sobre Antonio López provienen de situaciones narrativas diferentes, principalmente de un diario, narrado mediante la primera persona gramatical, pero que, ya lo sabemos, puede no ser de Antonio, sino de su hermano Luis o de otra persona, con lo que ya no podríamos hablar de una narración autodiegética. También recibimos información de un narrador heterodiegético que utiliza la tercera persona gramatical, pero nunca sabemos a quiénes pertenecen esas voces, tampoco quién introduce las notas a pie de página, que no aclaran nada sino que confunden más las posibles autorías ya que de ellas se deduce que G. H. Gilabert es el autor y que *López y yo* contiene *Proyecto...*, pero si admitimos que el prologuista y autor último de la novela que hay dentro de *Quién* es Luis, Gilabert es un personaje de ficción y mediocre, que para Luis ni siquiera existe (p. 265) porque es una creación de su hermano. Cuando se habla desde una perspectiva distinta a la de Gilabert, no parece que él sea el narrador ni el autor de la novela, y lo mismo sucede con Antonio, y con Luis, cuya vida se nos cuenta en ese mismo momento, por lo que es un personaje y no el autor. En definitiva, el lector se encuentra ante una novela que nadie ha podido escribir.

Son estos algunos ejemplos de construcciones de mundos literariamente posibles pero que se proponen, se basan y se realizan alrededor de una imposibilidad, una contradicción lógica y formal que tiene su origen y su explicación en la ficcionalización no de una realidad sino de la percepción de esa realidad.