

# La novela total en la era de la telenovela

Análisis de la intermedialidad en *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán

**Annelore Knoors**

Tesis de maestría para obtener el grado de  
Máster en lingüística y literatura

Directora: dra. Liesbeth François

Curso 2020-2021

167.281 caracteres



## Agradecimientos

Ahora que estoy terminando mi tesina, el final de mis estudios de lingüística y literatura también está cerca. Por eso, es el momento ideal para agradecer a algunas personas que me ayudaron tanto este año como los tres anteriores.

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora de tesina, dra. Liesbeth François. Gracias a todos sus comentarios y todas nuestras reuniones, no solo pude llegar a este resultado sino que también aprendí asuntos que nunca olvidaré en mi vida. Gracias a usted, mi nivel de redacción y la profundidad de mis análisis han mejorado enormemente. En conclusión, ha sido un placer trabajar con usted en este proyecto.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi familia. En especial, quiero mencionar mis padres por apoyarme durante toda mi carrera universitaria. Quiero agradecer a mis hermanos Robin y Wout por no cansarse de dar el mismo paseo todos los días para tomar el aire durante el confinamiento por la pandemia de COVID-19. Además, muchas gracias por siempre saber cómo animarme cuando las cosas se ponían difíciles y por estar ahí para darme un oído atento.

Por último, me gustaría agradecer a todos mis compañeros y mi novio, Robin. En todos los momentos en los que parecía que estaba volviéndome loca por el caos que era *Mantra* (y a veces mi tesina también) siempre pudieran despejar mi mente. Aunque el último año no haya ido como esperábamos, quiero agradecerles por todos los paseos, los *Netflix parties* y las citas a un metro y medio de distancia. Quiero daros un abrazo por toda su ayuda y espero que podamos volver a abrazarnos pronto en la vida real.

¡Muchísimas gracias a todos!

## Resumen en neerlandés – Samenvatting in het Nederlands

Het esthetische doel om een ‘novela total’ te schrijven is ontstaan in de context van *el Boom*, een Latijns-Amerikaanse literaire beweging uit de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw. In zo’n roman trachten de auteurs de werkelijkheid op een zo volledig mogelijke manier weer te geven. Vandaag zien we nog veel echo’s van de ‘novela total’ in de Latijns-Amerikaanse literatuur. Zo is er de anthologie *McOndo*, waaraan de Argentijnse auteur Rodrigo Fresán meewerkte, die kritiek uit op het totaliserend project van verschillende auteurs die behoorden tot de *Boom*. Daarom zou men kunnen veronderstellen dat er in zijn literaire werk geen weergave van een “complete realiteit” te vinden is.

Nochtans lijkt Fresán in *Mantra* ogenschijnlijk een panoramavisie van Mexico-Stad neer te schrijven terwijl hij, op hetzelfde moment, die visie aan de hand van structurele elementen fragmenteert. In die dialectiek speelt het fenomeen intermedialiteit een essentiële rol. Zo beoogt deze masterproef de literaire analyse van het gebruik van de intermedialiteit in een 21e-eeuwse roman, namelijk in *Mantra* van Fresán.

Vertrekkende van een theoretisch hoofdstuk waarin zowel belangrijke concepten zoals ‘novela total’ en intermedialiteit uitgebreid uiteengezet worden, beantwoorden we de vraag of *Mantra* beschouwd kan worden als ‘novela total’ of niet. Daarvoor bestuderen we het debat tussen de onderzoekers Edmundo Paz Soldán en Gustavo Llarull. Onze onderzoeksvraag peilt dan ook meer specifiek naar de invloed van de intermedialiteit op de alternatieve versie van de ‘novela total’ die *Mantra* neerzet. Daarvoor baseren we ons op de driedelige indeling voorgesteld door Jørgen Bruhn. Die bestaat uit referenties, formele imitatie en mediale projectie.

In het hoofdstuk over de eerste vorm van intermedialiteit, namelijk de referenties, spelen de verschillende cinematografische projecten van Martín Mantra een belangrijke rol. Zo worden de verschillende strategieën waarvan hij gebruikmaakt om een “totaalbeeld” van Mexico weer te geven, onder de loep genomen: enerzijds de overvloed aan informatie en anderzijds de simplificatie van informatie. Daarbovenop wordt de manier waarop communicatiemiddelen onze wereldvisie beïnvloeden beschreven aan de hand van de *telenovelas*.

Het tweede analytische hoofdstuk bestudeert de overige twee types intermedialiteit: formele imitatie en mediale projectie. De formele imitatie wordt geanalyseerd op basis van twee strategieën: enerzijds het *zappen* en anderzijds de *cliffhangers*. Terwijl het *zappen* eerder een fragmentarisch effect heeft, kunnen de *cliffhangers* beschouwd worden als fragmentarisch of als strategie die zorgt voor meer volledigheid. Met betrekking tot de mediale projectie wordt onderzocht hoe de verschillende personages de wereld ervaren alsof zij in een film spelen. Daarvoor bekijken we het gebruik van enkele typische termen uit de filmwereld.

Op basis van de analyses blijkt dat het esthetische doel van de ‘novela total’ nog steeds terug te vinden is in hedendaagse werken. Door het gebruik van verschillende vormen van intermedialiteit, kan de auteur de spanning tussen fragmentatie en coherentie verhogen. Bovendien vertonen de thematische en de formele analyse grote verschillen. De thematische analyse onderlijnt het belang van zowel simplificatie als een overvloed aan informatie terwijl op formeel vlak enkel gekozen wordt voor een overvloed van informatie. Zo herdefinieert *Mantra* de traditionele definitie van de ‘novela total’.

## Índice

Agradecimientos.....	3
Resumen en neerlandés – Samenvatting in het Nederlands .....	4
1 Introducción.....	6
1.1 Resumen .....	6
1.2 Estado de la cuestión .....	8
1.3 Planteamiento y estructura de la tesina.....	9
2 La novela total y la intermedialidad .....	11
2.1 ¿Qué es una novela total? .....	11
2.2 ¿Qué es la intermedialidad? .....	14
2.3 <i>Mantra</i> , ¿una novela total? .....	16
3 La intermedialidad en el nivel temático: la referencia .....	20
3.1 La totalización por la abundancia .....	21
3.2 La totalización por simplificación .....	24
3.3 El impacto de los medios de comunicación en nuestra visión del mundo.....	29
3.3.1 El nivel extradiegético.....	29
3.3.2 El nivel intradiegético .....	30
4 La intermedialidad en el nivel formal: la imitación formal.....	34
4.1 El <i>zapping</i> .....	34
4.2 Los <i>cliffhangers</i> .....	39
4.3 La proyección mediática .....	41
5 Conclusión .....	45
6 Bibliografía.....	49

## 1 Introducción

¿Cuál será el sucesor de la novela total en la era mediática? Antes de poder formular una respuesta a esta pregunta, hay que preguntarse si todavía es posible escribir una novela total en este nuevo mundo completamente mediatizado. La idea estética de escribir una novela total – una novela que pretende ofrecer una imagen exhaustiva de determinada sociedad – remonta a los escritores del Boom, pero tiene fuertes ecos en la literatura hispanoamericana hoy en día. Estos ecos pueden ser tanto positivos como negativos. El escritor argentino Rodrigo Fresán participó en la famosa antología *McOndo* (1996), que precisamente buscaba distanciarse de la herencia de los escritores del Boom. Por consiguiente, uno podría pensar que dentro de sus obras no se encuentra esta misma preocupación de llegar a la totalización. Sin embargo, la pregunta por las posibilidades contemporáneas de la novela total ocupa el centro de su obra *Mantra*, publicada en 2001. En sus casi 500 páginas, este libro se esfuerza por ofrecer un panorama omniabarcador de la vida en la Ciudad de México, pero al mismo tiempo socava la visión de conjunto a través de su estructura fragmentada. En este doble movimiento, la intermedialidad desempeña un papel fundamental: dentro del mundo narrado, los medios de comunicación son los que provocan tanto el exceso de información como su fragmentación. Así, *Mantra* de Rodrigo Fresán aparece como un experimento literario en el que se exploran los límites y las posibilidades de la novela total en una época marcada por la importancia de los medios de comunicación.

### 1.1 Resumen

*Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán consiste en tres grandes apartados. El libro está ambientado en México. El lector pronto se da cuenta de esta ubicación geográfica por la multitud de referencias a diferentes aspectos de este país. Estas referencias son tanto culturales como históricas. Este enfoque en la Ciudad de México se explica por el hecho de que el libro forma parte de una serie de libros que se enfocan en diferentes ciudades. Esta serie de libros fue creada por iniciativa de la editorial Mondadori. La colección de estos libros se llama *Año 0* y se considera como una colección de libros de viaje. Otros escritores que participaron en este proyecto son Santiago Gamboa (sobre Pekín), José Manuel Prieto (sobre Moscú), Rodrigo Rey Rosa (sobre Madras), Roberto Bolaño (sobre Roma), Héctor Abad Faciolince (sobre El Cairo) y Gabi Martínez (sobre Nueva York) (El tiempo 2001: s. pág.). Rodrigo Fresán tenía como misión escribir un libro sobre la Ciudad de México (Paz Soldán 2003:101). Se sirve de la familia Mantra, que se presenta como una familia típicamente mexicana, para representar la Ciudad de México (El tiempo 2001: s. pág.).

Los tres apartados grandes se estructuran de acuerdo con una lógica temporal, lo que se indica en los títulos por los marcadores de tiempo. De esta manera, el primer capítulo se llama “Antes: El amigo mexicano”, el segundo se llama “Durante: El muerto de los días” y el último capítulo es “Después: El temblor”. Además, cada capítulo es narrado por un narrador distinto.

La primera parte de *Mantra* se intitula “Antes: El amigo mexicano”. Este amigo mexicano hace referencia al personaje principal del libro, a saber, Martín Mantra. Por lo tanto, la primera parte narra la historia de la amistad entre Martín Mantra y el narrador de esta parte, que es un hombre argentino. La importancia de esta amistad para el narrador se manifiesta por su obsesión con una foto de su niñez en la que ni siquiera aparece Martín Mantra, pero para el narrador, la ausencia de su amigo es lo importante. El narrador, que ya tiene una edad mayor cuando cuenta la historia, trae esta foto con él como un *prop*. Durante sus niñeces, Martín Mantra y el narrador se conocieron cuando Martín Mantra les propuso a sus compañeros de clase jugar a la ruleta rusa. A partir de ese momento, se desarrolla la crónica de la amistad extraordinaria de ambos personajes. Un elemento

importante de esta amistad es el programa de televisión *Dimensión Conocida*, que siempre veían juntos, obsesionándose por el presentador, Rod Serling.

Además, ya en esta primera parte el lector se da cuenta de los proyectos cinematográficos de Martín Mantra. Estos proyectos cinematográficos no son excepcionales en su familia, puesto que toda su familia trabaja en el sector: sus padres son actores en una telenovela y su abuela tiene un estudio en el que se graban telenovelas. Así, Martín Mantra le muestra al narrador su primer proyecto *El Cumpleaños de Martín Mantra / Nueve Años*. Este consiste en una grabación de las veinticuatro horas de su cumpleaños del año precedente. Viendo esta película, el narrador se da cuenta de la importancia de México y la mexicanidad para la familia Mantra. No obstante, el proyecto no se termina después de estas veinticuatro horas sino que se seguirá alimentando con una grabación de cada cumpleaños posterior. Esta primera parte no solo se llena de anécdotas que muestran lo especial de la amistad entre ambos niños sino que también incluye el diagnóstico y el desarrollo de la enfermedad del narrador a una edad mayor. Así, el lector puede leer la conversación, o más bien, una grabación de la conversación entre el doctor Marcos Matus y el narrador. En esta conversación, el médico le dice al narrador que tiene un tumor en la cabeza que le causa una pérdida de memoria. Esta no solo destruye la memoria sino que la reduce a un solo hecho. Este hecho es su amigo de infancia: Martín Mantra. Así, se ve el vínculo entre los diferentes episodios y anécdotas que figuran en la primera parte.

La segunda parte de la novela, “Durante: El muerto de los días”, es narrada de ultratumba por otro narrador, a saber, un francés que se murió en el aeropuerto de la Ciudad de México. Durante su vida, estaba enamorado de María-Marie Mantra, la prima de Martín Mantra. La segunda parte de *Mantra* toma la forma de un diccionario o una enciclopedia. Formalmente, el lector puede ver diferentes entradas. Debajo de cada palabra en este “diccionario” se encuentra una parte de lo que cuenta el narrador. De esta manera, el lector puede leer esta parte de manera lineal, yendo alfabéticamente de la primera entrada hasta la última o desordenadamente, saltando de una entrada a otra. La historia narrada en esta sección trata la vida del narrador francés quien está viendo su vida después de la muerte en una televisión en el inframundo. Además, la estructura de esta parte proviene de la televisión. En esta parte, otra vez se mencionan los proyectos cinematográficos de Martín Mantra. Esta vez, intenta hacer una película total (auto)biográfica sobre los miembros de su familia, intitulada *Mundo Mantra*. No obstante, como las diferentes entradas enciclopédicas corresponden a lo que está viendo el propio narrador en el inframundo, esta parte también incluye muchos elementos de su propia vida. De esta manera, el lector se entera de que el narrador desempeñó el papel de un luchador enmascarado con el nombre de Estrellito en otra película de Martín Mantra. Al final, este proyecto no se cumple porque Estrellito asesina a Black Hole. Además, Martín Mantra también parece ser un luchador de lucha libre, que se llama Capitán Godzilla, quien está conquistando el mundo. Al lado de estas historias, también hay fragmentos sobre el amor entre el narrador y María-Marie. Estas historias giran muchas veces alrededor de P’tit Jules, un niño de su par de María-Marie. Además, dejan en claro que María-Marie había sido atropellada por un coche, por lo que se quedó amnésica y no se acuerda de que es la prima de Martín.

En la tercera parte de la novela, “Después: El temblor”, otro medio de comunicación moderno juega un papel principal, a saber, el ordenador. En realidad, el narrador de la última parte de la novela es una especie de androide que cuenta la búsqueda de su creador, que se llama Mantrax. Obviamente, este nombre del creador del robot muestra sus relaciones con Martín Mantra. En realidad, Mantrax es la misma persona que Martín Mantra, quien, en esta última parte, se presenta como un nuevo dios. Esto se muestra por el hecho de que cada noche se proyecta una película suya en la pared de un templo. En este mismo templo, Martín Mantra está enterrado. Después de estas tres partes, el autor añade dos partes más, que figuran como adjuntos. La primera se llama

“Bajo la máscara (*Agradecimientos*)” y la segunda se llama “Muertes, máscara y metrópoli (*Tres apéndices mantriformes*)”.

## 1.2 Estado de la cuestión

Antes de lanzarnos a una lectura analítica de *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán, es importante mencionar las principales conclusiones de algunos estudios previos sobre la novela. Los párrafos siguientes funcionarán como un estado de la cuestión conciso porque la mayor parte de las referencias se incluirá en el apartado teórico, ya que abordan directamente el tema de la novela total en *Mantra*. En su trabajo “La unificación del sueño en *Mantra* en Rodrigo Fresán”, Carolina A. Navarrete González hace un *close reading* de algunas páginas de la novela, en las que se describen un sueño del narrador. Esta microlectura muestra una tensión entre la fragmentación y la coherencia dentro de este relato del sueño. En el sueño, se trata de una chica que cae en una piscina. Esta chica es el elemento unificador o totalizador en el relato mientras que el narrador parece ser un elemento fragmentador (Navarrete González 2004: s. pág.). Además, concluye que “encontraríamos una mezcla entre la totalidad y la fragmentación donde el principio de la entropía actuaría como modelador o punto de referencia del aparente desorden de la narración” (Navarrete González 2004: s. pág.).

Otro artículo importante para *Mantra* es “Remember Me as an Episode of *The Twilight Zone*: Media, Technology, and Memory in Rodrigo Fresán’s *Mantra*” de Paul M. McNeil. En su artículo empieza diciendo que en *Mantra* convergen infinitas referencias a medios y a la literatura. Esto hace que el lector vea diferentes tipos de producción cultural y además, el consumo de ellos por los diferentes personajes (McNeil 2012: 136). Además añade que estas referencias muestran el papel de la tecnología en la vida real. Así, son una reflexión sobre la tecnología en el mundo occidental (McNeil 2012: 144). Además, McNeil concluye su artículo diciendo que aunque *Mantra* sea una novela, construida con palabras, parece contar las historias de recuerdos a partir de otros medios (McNeil 2012: 150). Por consiguiente, cada lector puede recuperar sus propios recuerdos de sus encuentros con estos medios en particular: “The strands of media references may be just small pieces or scenes from a larger work, but each one has the potential to cause the reader to recover and rebuild his own past encounters with that media” (McNeil 2012: 150).

Finalmente, en este estado de la cuestión conciso abordamos el capítulo “The Tourist Aesthetic and Empire in Rodrigo Fresán’s *Mantra* and *Jardines de Kensington*” de Timothy R. Robbins, incluido en el libro *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*. En primer lugar, destaca la importancia de los no-lugares, como el aeropuerto, dentro de *Mantra*. Además, el lector tiene que distanciarse del no-lugar para entrar a la Ciudad de México tal como está descrita en *Mantra* (Robbins 2018: 199). En segundo lugar, Robbins nota que todos los narradores en *Mantra* son, de alguna manera, turistas. Además, la novela define al turista de manera negativa: “Thus, *Mantra* reveals a negative description of the tourist as one who neither fully understands the idealized primitive sublime of the pre-Colombian world and who also infects this very space with the conqueror’s mentality.” (Robbins 2018: 202). Finalmente, añade que el escritor también está del lado de los turistas. Por un lado, porque viene de Argentina. Por el otro, porque parece citar más a escritores norteamericanos y europeos. De esta manera, adopta una perspectiva “externa” que se distingue de gran parte de la literatura latinoamericana del siglo XX (Robbins 2018: 211).

Este estado de la cuestión no está completo porque una parte importante será incluida en el capítulo teórico. Esta parte incluye los resúmenes de diferentes artículos que tratan la pregunta de si *Mantra* es una novela total o no. Diferentes investigadores llegan a diferentes conclusiones con respecto al carácter total de la

novela *Mantra*. Algunos estudios, como el de Edmundo Paz Soldán, motivan que la novela se puede considerar como una ruptura con la ideología del Boom y con el proyecto de escribir una novela que abarca una realidad de manera total. Otros estudios, como el de Gustavo Llarull opinan exactamente lo opuesto, argumentando que *Mantra* sí pretende ofrecer una visión de conjunto, aunque sea de manera oblicua. Así, existe un debate entre ambas posiciones. Sin embargo, ni Paz Soldán ni Llarull considera la posibilidad de una reformulación de lo que es la novela total. Así, este trabajo se focaliza en esta reformulación posible de la noción de la novela total, centrándonos en el papel que desempeñan los diferentes medios de comunicación.

### 1.3 Planteamiento y estructura de la tesina

Según nosotras, *Mantra* muestra una clara reelaboración del proyecto literario de la generación del Boom que intenta escribir una novela total, es decir, una novela que pretende ofrecer una imagen total de una realidad. Además, la representación e inclusión del medio televisivo puede explicar este desplazamiento. Partimos de la hipótesis de que, en *Mantra*, el género novelístico todavía se presente como capaz de representar una sociedad de manera total, aunque es de una manera diferente que antes. La diferencia consistiría en que recurre a la práctica de la fragmentación excesiva y que, en consecuencia, ya no supone una “coherencia” que se puede reconstruir fácilmente. Por consiguiente, llegamos a la hipótesis de que *Mantra* también sea una novela total.

Por consiguiente, en esta tesina, nos centraremos, en la cuestión de la totalización y su relación con el papel de los medios de comunicación en *Mantra* de Rodrigo Fresán. Es precisamente en esta combinación de un elemento de investigación tradicional y otro elemento más nuevo que reside lo original de este estudio. La idea de la novela total ya se ha analizado desde hace varias décadas, y más específicamente, desde el movimiento literario del Boom. Además, los análisis de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Llarull muestran que también para el caso específico de *Mantra* este tipo de investigaciones siguen teniendo mucha relevancia. Evidentemente, esto se debe en parte al hecho de que Rodrigo Fresán haya participado en *McOndo*. No obstante, ningún estudio hasta ahora ha analizado el papel de los medios de comunicación dentro del debate acerca de si *Mantra* se puede considerar como una novela total o no. Por consiguiente, nadie ha hecho un estudio de la importancia de la intermedialidad para una reflexión sobre la novela total.

En *Mantra*, las referencias a productos mediáticos tanto reales como ficticios abundan. El autor hace referencia a documentos de diferente índole incluyendo productos históricos (como las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés), productos literarios (como la novela *Radio Free Albemuth* de Philip K. Dick y la obra de André Breton), productos audiovisuales (como la telenovela *Margarita Tequila*, el programa de lucha libre *Colosos del Cuadrilátero* y la película *2001: Una Odisea del Espacio*) y otros productos (como los cómics de Marvel). Además, los medios de comunicación no solo aparecen frecuentemente a nivel temático sino que también dominan el nivel estructural. Por la abundancia de referencias diferentes en el libro y el hecho de que cada medio de comunicación aborda a su manera el problema de la totalización en *Mantra*, hemos decidido concentrarnos en esta tesina en las referencias provenientes del medio televisivo. Esta elección se debe a la multitud de referencias a este medio en particular – más que a cualquier otro medio de comunicación. En *Mantra*, las referencias al medio del cine y a la televisión ocupan el primer plano a nivel temático, y la particular forma de la obra se explica en gran parte como una imitación del formato televisivo.

Esta tesina empezará por un capítulo teórico (2.) en el que se formulará una definición de algunas nociones claves como ‘la novela total’ (2.1) y ‘la intermedialidad’ (2.2). En particular, nos apoyaremos en la idea de los vasos comunicantes para describir la “novela total”, y recurriremos a la teoría de Jørgen Bruhn sobre la intermedialidad. Después, como ya hemos anunciado, se introducirá la parte del estado de la cuestión que trata

el debate acerca de la novela total en relación con *Mantra* de Rodrigo Fresán (2.3). Después, seguirán dos capítulos analíticos que se basan en la teoría de Bruhn, quien distingue entre tres diferentes tipos de la intermedialidad. Esta distinción se explicará más en detalle en el capítulo teórico. El primer tipo, que consiste en la referencia a medios de comunicación en el texto, se abordará en el capítulo 3 (3.). En este capítulo, se analizará el papel de estas referencias dentro de las estrategias que se usan para llegar a una representación total en *Mantra*: la totalización por abundancia (3.1) y la totalización por simplificación (3.2). Finalmente, a través de las diferentes referencias se mostrará cómo *Mantra* propone una reflexión sobre cómo los medios de comunicación tienen un impacto en nuestra visión del mundo (3.3). El capítulo 4 se basará en otra categoría distinguida por Bruhn, a saber, la imitación formal de los medios de comunicación (4.). En este capítulo, se analizarán diferentes maneras en las que se presenta la imitación formal, y su función dentro de la creación de la novela total alternativa que presenta *Mantra*: el *zapping* (4.1) y los *cliffhangers* (4.2). La tercera categoría de Bruhn se llama la proyección mediática, que remite a la percepción del mundo real como una obra de arte o como parte de un medio de comunicación. Hemos decidido no atribuir un capítulo entero a este tipo de intermedialidad, porque tiene un claro solapamiento con la imitación formal. Por lo tanto, dentro del capítulo de la imitación formal también se aborda la proyección mediática (4.3). A través de estos dos capítulos, pretendemos analizar las estrategias que usa *Mantra* para renovar el género de la novela total.

## 2 La novela total y la intermedialidad

Antes de lanzarnos a una lectura analítica de *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán, es imprescindible definir algunas nociones fundamentales. En primer lugar, este capítulo teórico aborda la noción de la novela total y la totalización (2.1). En segundo lugar, define otro concepto importante en esta tesina, esto es, la intermedialidad. La noción de la intermedialidad será muy importante en los capítulos que analizarán el papel del medio televisivo en *Mantra*. No solo definiremos el concepto, sino que también se introducen algunos conceptos ligados al de la intermedialidad que se aplicarán en los análisis (2.2). En tercer lugar, basándonos en esta primera definición, introducimos un debate importante en los estudios sobre esta novela. Este debate concierne la cuestión de si *Mantra* se puede considerar como una novela que prolonga las ideas estéticas del movimiento literario del Boom o, por el contrario, como una novela que indica una ruptura total con esta generación de escritores (2.3).

### 2.1 ¿Qué es una novela total?

Como no hay una definición establecida de la noción de la novela total, es necesario definir este concepto de manera clara antes de pasar a la cuestión de si *Mantra* se puede considerar como una novela total o no. Como ya hemos mencionado, el proyecto literario de la novela total se introdujo en el contexto histórico-literario del Boom. En este apartado, se discuten diferentes definiciones y teorías formuladas alrededor de este proyecto literario del movimiento del Boom. Así, basándonos en un conjunto de teorías y textos, se construye una definición de la novela total para utilizarla en lo sucesivo.

El Boom era presente en América Latina y se propagó entre los finales de los años 1950 y 1970. El objetivo de los escritores de este movimiento literario era introducir una reforma total de lo que era la novela latinoamericana en aquella época. Algunas características generales del movimiento literario son el uso de diferentes perspectivas, la inclusión de juegos de palabras y neologismos y la presentación del tiempo de manera no lineal (Raffino). Además, algunos de los escritores del movimiento del Boom se caracterizan por la tendencia al realismo mágico en sus obras. Algunos escritores que se asocian muy fuertemente con el movimiento literario del Boom son Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Sin embargo, no todos los escritores asociados al Boom recurren al movimiento literario del realismo mágico. Por ejemplo, Fuentes y Cortázar se asocian con lo fantástico, que se destaca del realismo mágico por el efecto de los elementos mágicos. Hoy en día, los escritores latinoamericanos intentan distanciarse del movimiento literario del realismo mágico y los prejuicios ligados, más específicamente en lo que respecta a la presentación de América Latina como un continente exótico (Ferrer 2011: 34). Es precisamente este contexto exótico que Carlos Fuentes evoca en su libro intitulado *La nueva novela hispanoamericana* (1969). En este libro, introdujo una definición de lo que se puede considerar la novela latinoamericana o la novela moderna. Fuentes empieza argumentando que las novelas latinoamericanas parecen imitar las diferentes exploraciones. De esta manera, el lector de las novelas se ve frecuentemente confrontado con un paisaje específico de montañas:

Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de Hispanoamérica había sido *descrita* por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI. Los Solís, Grijalva y Cabral literarios continuaban, hasta hace pocos años, descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana. (Fuentes 1969: 9)

La novela latinoamericana de esta época no solo se caracteriza por la ubicación geográfica estereotipada sino que también por otras características como las relaciones personales entre los diferentes personajes. Más específicamente, las relaciones entre los conquistadores y las indígenas. No obstante, aunque estas relaciones

sean presentadas de manera negativa, las obras se definen por un sentimiento de aversión por tales actitudes (Fuentes 1969: 10-12). En este contexto de la visión de la justicia, Carlos Fuentes introduce la tendencia a la totalización introducida por Mario Vargas Llosa. Este afán totalizante, como lo denomina Fuentes, se caracteriza por la mezcla de la visión de la justicia y la visión de la tragedia:

La visión de la justicia es absoluta; la de la tragedia, ambigua. Es esta presencia de ambas exigencias uno de los hechos que dan su nuevo tono, su nueva originalidad y su nuevo poder a la novela hispanoamericana en formación. Novelas como *La ciudad y los perros* y *La Casa Verde* poseen la fuerza de enfrentar la realidad latinoamericana, pero no ya como un hecho regional, sino como parte de una vida que afecta a todos los hombres y que, como la vida de todos los hombres, no es definible con sencillez maniquea, sino que revela un movimiento de conflictos ambiguos. (Fuentes 1969: 35-36)

42 años más tarde, Fuentes escribe *La gran novela latinoamericana* (2011) en la que define otra vez a los escritores del Boom. La definición propuesta por Carlos Fuentes empieza diciendo que el compromiso político de los escritores del movimiento del Boom es uno de los aspectos más característicos. La mayoría de estos escritores pronunciaron sus opiniones concernientes la Revolución cubana. Muchos entre ellos apoyaban este movimiento político. Sin embargo, esta actitud positiva en lo que concierne la Revolución cubana cambió después del caso Padilla. Además, la temática de la revolución también se introduce en las obras literarias de estos escritores. De esta manera, el movimiento literario del Boom muestra la voluntad de estos escritores de cambiar el mundo a través de sus escritos. En general, antes del Boom, se consideró que los escritos tenían que ser miméticos. La mimesis es una corriente estética que pone énfasis en la representación del mundo de la manera más parecida posible. Los escritores del Boom, y las generaciones posteriores, vieron otra posibilidad que podrían lograr sus escritos, a saber, perfeccionar el mundo a través de sus obras escritas. De esta manera, la literatura muestra que es un discurso independiente (Terrones 2011: 188-194).

En los párrafos que siguen, investigaremos más en detalle lo que se entiende por el término de la totalización o de la novela total. En su artículo, “¿Qué es una novela total?”, Carlos Eduardo Maldonado apunta ideas sobre el concepto de la novela total de la manera siguiente. Según él, la novela total se escribe después de una multitud de lecturas, anotaciones y reflexiones. De esta manera, el autor tiene que investigar mucho antes de poder pasar a la redacción. Todas estas investigaciones son necesarias porque el objetivo de la novela total es dar “una visión prismática del mundo, de la realidad, del alma humana” (Maldonado 2017: s. pág.). Un prisma causa una reflexión de la luz peculiar, es decir, los rayos de luz se descomponen en los diferentes colores del arcoíris. Así, esta metáfora de Maldonado puede referirse al hecho de que a partir de algunos rayos de luz se puede mostrar la diversidad de la realidad. Así, la metáfora también hace pensar en la idea de un caleidoscopio, que se sirve de la reflexión de la luz para crear un patrón simétrico, que también muestra la realidad de manera multiplicada. Además, esta metáfora del caleidoscopio muestra la posibilidad de cierto tipo de coherencia dentro de esta diversidad, o fragmentación. Por consiguiente, un autor se sirve de sus anotaciones y reflexiones para representar el mundo de la manera más completa posible. A través de esta aspiración a la representación total del mundo, el lector, por su parte, tiene la posibilidad de llegar a una comprensión total del mundo que le rodea. Carlos Eduardo Maldonado añade otra característica a esta definición. Según él, la característica más importante de la novela total es que todas son diferentes. Por lo tanto, cada novela total es diferente precisamente porque representa un universo propio (Maldonado 2017: s. pág.). Además, el autor del artículo insiste en la libertad enorme que posee la novela total:

La novela total es ficción, pero que desborda ampliamente la división de los géneros literarios, el trabajo con categorías, el plano de delimitación de conceptos y de figuras literarias, en fin, que desconoce abierta y deliberadamente los límites del pensamiento. (Maldonado 2017: s. pág.)

Esta idea de dar “una visión prismática del mundo, de la realidad, del alma humana” (Maldonado 2017: s. pág.) está ligada muy fuertemente a la noción de los vasos comunicantes, definida por Mario Vargas Llosa, un escritor peruano que también forma parte del movimiento literario del Boom. Esta noción expresa la idea de que dentro de una obra, o más bien, una unidad narrativa, puede ser que haya dos elementos o episodios que presentan diferencias en el plano de la temporalidad, la espacialidad o el nivel de la realidad. Según Mario Vargas Llosa, estos diferentes episodios comunican, es decir, los episodios influyen en diferentes planos como en la significación, las emociones o el simbolismo que está detrás de la historia narrada. De esta manera, el escritor peruano argumenta que la influencia de los episodios hace que crean una realidad distinta de la realidad con la que el lector se viera confrontada si los episodios estarían publicados separadamente (Kobyłeczka 2006: 51). En otras palabras, los diferentes episodios se complementan mutuamente para llegar a una representación total de un mundo particular o de una realidad particular.

Otro artículo que arroja luz sobre la noción de la novela total es “Desvelamiento de la novela total en ‘Conversación en La Catedral’: Artificios y falsificaciones.” (2020) de Novoa Castillo y Fuster Guillen. En este artículo, se propone la noción de “cristales quebrados” para analizar la estrategia de la totalización, más específicamente en una novela de Mario Vargas Llosa. Al principio del artículo, los autores hacen referencia a lo que constituye la idea de los cristales quebrados:

Se puede concebir a la realidad como un todo hecho de cristal, y la única posibilidad de adueñarse de dicha totalidad es quebrándola para luego reconstruirla con los pedazos más significativos como en un juego de mosaicos. Se puede imaginar también que las reglas de dicho juego las imponga una sola persona a manera de Dios; y que dicha reconstrucción es una novela y que ese Dios es el autor. Sería una reconstrucción selectiva de cristales quebrados por parte de una entidad todopoderosa que forma un gran mosaico que sería la novela total. (Novoa Castillo y Fuster Guillen 2020: 370)

Además, los autores del artículo indican que no existe una novela total porque las novelas siempre se ven impactadas por las elecciones que hacen los autores durante la escritura. Por ejemplo, los prejuicios y las ideas de los autores influyen en el mundo que se representa en la novela. De esta manera, se puede decir que la idea de la novela total es un artificio, cuestionando la definición de las novelas totales propuesta por Vargas Llosa, quien dice que la novela total es capaz de abarcar diferentes niveles de una misma realidad (Novoa Castillo y Fuster Guillen 2020: 370-371). Además, la novela total intenta representar todos los aspectos de una totalidad sirviéndose de la representación de algunas partes de esta realidad. Con esta representación, expresa una crítica a la realidad y propone nuevos esquemas mentales para el lector quien empieza a imaginar otra realidad. Los autores concluyen esta parte diciendo que las características más importantes de una novela total son su idealismo, parcialidad y el hecho de que está basada en una negación (Novoa Castillo y Fuster Guillen 2020: 371).

Por último, en su artículo “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización”, Gustavo Forero Quintero compara la novela total con la novela fragmentada. Así, introduce dos maneras diferentes de ver la literatura latinoamericana y más específicamente, la novela moderna. La noción de “la novela moderna” hace referencia a la literatura escrita en el siglo XX (Forero Quintero 2011: 33-34). Por lo tanto, se puede decir que las novelas de los escritores del Boom se pueden considerar como novelas modernas según la definición de Forero Quintero. En su artículo, Forero Quintero opone dos visiones diferentes

en lo que concierne la novela moderna. Por un lado, describe la visión de Mario Vargas Llosa quien se sirve de su teoría de los vasos comunicantes para definir esta novela de la manera siguiente: “el género que da cuenta de una ‘universalidad’” de perspectivas de la vida” (Forero Quintero 2011: 34). Así, Mario Vargas Llosa hace referencia al concepto de la novela total. Por el otro, la visión de Macedonio Fernández, quien define el género de la novela moderna de otra manera, utilizando más bien el concepto de “la novela fragmentaria” que es, según él, “aquella expresión literaria parcial y limitada que entiende la imposibilidad de representar cualquier realidad” (Forero Quintero 2011: 34). Aunque Macedonio Fernández ya había muerto en 1952, y por lo tanto, antes del momento culminante del movimiento literario del Boom y de la novela total, su perspectiva de la novela fragmentaria nos sirve en esta tesina. La oposición entre las perspectivas de Mario Vargas Llosa y Macedonio Fernández también expresa esta misma tensión en las novelas, que se pueden interpretar tanto como una novela total como una novela fragmentaria. Esta misma tensión causa el debate entre Edmundo Paz Soldán y Gustavo Llarull que se describirá más adelante. Además, como veremos en los capítulos analíticos, la tensión entre la fragmentación y la coherencia se presenta en *Mantra* de Rodrigo Fresán.

Después de esta enumeración de las teorías más importantes que conciernen la novela total podemos pasar a la formulación de una definición personal de lo que se considera una novela total dentro de este trabajo. Nos servimos de la formulación de Carlos Eduardo Maldonado que considera la novela total como una novela que intenta dar una visión prismática del mundo, de la realidad o del alma humana (Maldonado 2017: s. pág.). Esta visión prismática se caracteriza precisamente por los diferentes episodios que un lector puede encontrar en una obra, tal y como lo expresa Mario Vargas Llosa en su teoría sobre los vasos comunicantes. Como ya hemos mencionado, las diferencias entre distintos episodios pueden plantearse en diferentes niveles. Así, los episodios no solo pueden distinguirse en el nivel de la temporalidad o de la espacialidad, sino que también pueden presentar diferentes planos narrativos (Kobyłeczka 2006: 51). Así, en la novela total “tradicional” se supone que se puede efectuar esta recomposición de fragmentos. No obstante, también incluimos la idea de la tensión entre la fragmentación y la coherencia, propuesta por Forero Quintero, en nuestra definición. Dentro de una novela total, también se presentan elementos fragmentadores. Por ejemplo, se observa que el uso de distintos episodios dentro de una misma novela también se puede considerar como un elemento fragmentador más bien que un elemento totalizador. Así, la novela total que trabaja con la combinación de episodios también remite a su propia imposibilidad. De alguna manera, esta tensión también se manifiesta en la formulación de la visión prismática. Una visión prismática siempre es una visión en pedazos. Así, la separación en diferentes pedazos muestra la fragmentación pero cuando uno ve todos los pedazos como un conjunto llega a la totalización. En resumen, la novela total es una novela que juega con la tensión entre totalización y coherencia introduciendo diferentes episodios.

## 2.2 ¿Qué es la intermedialidad?

La intermedialidad puede ser comparada con la intertextualidad, la práctica en la que los escritores hacen referencia a otros textos dentro de sus escrituras (Müller 2000: 106). Hoy en día, los escritores no solo hacen referencia a otros textos que se escribieron previamente sino que también a otras producciones de otros medios que el medio escrito. Por ejemplo, los escritores pueden hacer referencia a películas, series u obras de arte. De esta manera, el lector se ve confrontado con una mezcla de diferentes medios. Por consiguiente, la intermedialidad es un concepto que se presenta cada vez más por el hecho de que los diferentes medios ya no pueden considerarse como medios diferentes, porque todos los medios se ven combinados en los textos literarios (Müller 2000: 105).

En el libro *Digital Reason: a Guide to Meaning, Medium and Community in a Modern World*, se propone una definición de la noción de la intermedialidad. Esta definición se basa en la oposición entre la intermedialidad y la transmedialidad. En su capítulo incluido en el libro, Baetens argumenta que la noción de la intermedialidad tiene un doble significado. El primer significado concierne todos los medios diferentes; es decir que es un significado más bien general. De esta manera, el autor del capítulo propone la idea de que todos los medios están directa o indirectamente relacionados. Esto también implica que cada medio influye en la estructura de los demás medios separados. Jan Baetens argumenta que cada medio es el resultado de una remediación, es decir, que se hace un paso a otro medio, causada por los conflictos con los demás medios. Así, la intermedialidad se utiliza para referirse a esta cohesión que se encuentra entre todos los medios. El segundo significado hace referencia a todos los medios separadamente. El autor parte otra vez de la idea de que existe cierta cohesión entre diferentes medios para luego deducir que cada medio es en realidad una combinación de diferentes otros medios, que han influido en la conformación de los nuevos medios. Según el autor, la intermedialidad puede manifestarse así en cada medio de comunicación. Baetens ejemplifica esta pluralidad interna de los medios con la idea de que todo texto literario combina signos escritos con signos orales (Baetens et al. 2020: 93). Como ya se ha mencionado, Jan Baetens opone la noción de la intermedialidad a la de la transmedialidad. La transmedialidad hace referencia a una sola producción que aparece dentro de diferentes medios de comunicación (Baetens 2020: 94-95). La transmedialidad también es una práctica muy común hoy en día.

En los párrafos que siguen, se explicará la importancia de la noción de la intermedialidad en el campo de la literatura. Respecto a esta idea, hacemos referencia al libro *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter* escrito por Jørgen Bruhn en 2015. En este libro, Bruhn opone la idea de la transformación a la idea de la combinación. En esta oposición propuesta por Bruhn, vemos características similares a las de la oposición entre la intermedialidad y la transmedialidad de Jan Baetens. La combinación de diferentes medios siempre se presenta dentro de un solo producto mediático. De esta manera, diferentes medios existen de manera sincrónica, es decir, al mismo tiempo. Por lo tanto, este aspecto temporal opone la combinación a la transformación (Bruhn 2015: 26). Bruhn también explica otras nociones como la referencia, la imitación formal y la proyección mediática que sirven para categorizar las diferentes maneras en las que la intermedialidad puede manifestarse dentro de un texto literario. El concepto de la referencia indica que un escritor de un libro puede insertar en su libro, consciente o inconscientemente, referencias a otros productos mediáticos. Estos productos mediáticos pueden ser reales o ficticios. Estas referencias simples se oponen a las imitaciones formales de otros medios. En el caso de una imitación formal, el escritor imita explícitamente las características formales de otros medios. Bruhn añade una tercera manera en la que otros medios pueden insertarse en textos literarios, a saber, a través de los personajes que perciben el mundo. El mundo ficticio puede ser percibido como una obra de arte, o como parte de otro medio de comunicación. Bruhn denomina esta práctica como *medial projection* o, en español, la proyección mediática (Bruhn 2015: 27-29).

Antes de pasar a los análisis de caso, Bruhn explica la doble dimensión de lectura que se crea muchas veces por la inserción de diferentes medios dentro de un texto literario. Según él, los diferentes medios de comunicación que se presentan funcionan como un cierto tipo de representación metafórica. De esta manera, la construcción mediática del texto propone una lectura metaficcional sobre el texto mismo, porque se lo puede considerar la representación de diferentes medios de comunicación en el texto como un *mise en abyme*. Por consiguiente, Bruhn concluye que un texto literario tiene dos niveles de análisis: por un lado, el nivel objetivo y por el otro, el nivel de la metaficción. El nivel objetivo de un texto consiste en la intriga y otros aspectos superficiales como los diferentes personajes mientras que el nivel de la metaficción va más allá de este nivel objetivo. En el nivel metaficcional, el texto reflexiona sobre sí mismo (Bruhn 2015: 32-33).

Otra teoría que nos serviría en la parte analítica es la de Spielmann. En 2010, Yvonne Spielmann escribe un artículo que analiza la transformación de los medios de comunicación, que se hacen cada vez más heterogéneos. Con el término de los medios de comunicación heterogéneos hace referencia al hecho de que todos los medios de comunicación son una mezcla de diferentes medios. Esta transformación se debe, en gran parte, a los nuevos medios de comunicación. Además, la transformación no solo se presenta en el nivel del arte sino que también en la realidad (Spielmann en Bruhn 2015: 2). Spielmann también investigó los efectos de esta transformación de los medios de comunicación. Sus principales conclusiones son las siguientes:

According to Spielmann, the mixing and transformation of conventional, distinct media forms characterize the massive inputs of contemporary mass media and technology, with the result that these intermedial products stupefy and alienate media consumers and media users. (Spielmann en Bruhn 2015: 2)

El capítulo 3 y el capítulo 4 se centrarán en los análisis literarios, que se estructurarán según la división tripartita propuesta por Jørgen Bruhn en su libro *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter* (2015). Así, se analizará cómo se propaga la intermedialidad en el nivel temático por las referencias, en el nivel estructural por la imitación formal y en el nivel cognitivo por la proyección mediática. Además, se analizará cómo una lectura metaficcional se presenta por la construcción mediática de la novela.

### 2.3 Mantra, ¿una novela total?

En esta tesina, nos centraremos, por un lado, en la cuestión de la totalización y, por el otro, en el papel de los medios de comunicación en *Mantra*. El enfoque en los medios de comunicación analizará dos aspectos, a saber, la representación de los medios de comunicación y la manera en que la lógica de estos medios estructura el texto de Rodrigo Fresán. Así, este apartado aborda de manera teórica la pregunta de si se puede considerar *Mantra* como una novela que prolonga las ideas estéticas del movimiento literario del Boom, o, como una obra que rompe completamente con esta estética.

Diferentes estudiosos llegan a diferentes conclusiones con respecto al carácter totalizador o no de *Mantra* de Rodrigo Fresán. La importancia de este aspecto en los estudios previos de la novela se explica por la afiliación del escritor, Rodrigo Fresán, al grupo de escritores que reunieron sus textos en la antología *McOndo*. Este grupo de escritores se planteaba como objetivo romper con las características estéticas de la generación de escritores anterior. De este objetivo, también se deduce una ruptura con la novela total. Además, esta nueva generación de escritores tiene un interés enorme en la inclusión de los medios de comunicación masiva en un entorno ficticio (Llarull 2011: 48-49). La característica que nos interesa en particular en este respecto es la de escribir una novela total, es decir, una novela en la que se quiere llegar a la totalización de la información. Con respecto al tema de la totalización, los artículos de Edmundo Paz Soldán (2003) y Gustavo Llarull (2011) son los más importantes. El artículo de Llarull es una reacción a las conclusiones de Paz Soldán. Como se verá a continuación, los resultados de su estudio contradicen de manera explícita la hipótesis del artículo de Paz Soldán.

En su artículo “*Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán, y la novela de la multiplicidad de la información”, Paz Soldán concluye que la novela misma no intenta presentar la realidad mexicana de manera total, sino que pone énfasis en la imposibilidad de esta tarea. Además, en la narración, *Mantra* muestra otra tentativa de cumplir este objetivo. Esta tentativa se encuentra en la segunda parte de la obra en la que se utiliza un medio de comunicación moderno para abarcar la realidad de manera totalizadora, a saber, la televisión. De esta manera, según Paz Soldán, Rodrigo Fresán reconoce que, por la cantidad enorme de información con la que estamos confrontados permanentemente, la novela ya no se presenta como un medio capaz de abarcar la realidad en su totalidad. En

este respecto, Paz Soldán opone la novela al medio televisivo, que a veces sí puede abarcar la realidad de manera total y dar una imagen totalizadora de una sociedad (Paz Soldán 2003: 103-104). Esta imposibilidad del género novelístico a presentar una imagen total de la realidad reside en un cambio importante de los medios de comunicación, que provoca una enorme fragmentariedad. Según Paz Soldán, esta transformación del campo de la comunicación reside en el poder viral que ha adquirido la información, es decir, el hecho de que la información se acumula continuamente (Paz Soldán 2003: 102). De esta manera, llega a la conclusión que veremos en la cita siguiente:

El poder viral que tiene la información de reproducirse hace imposible pensar que el género novelístico sea capaz de plantearse, como quería Vargas Llosa, abarcar la representación total de una sociedad. (Paz Soldán 2003: 102)

Respecto a la televisión y los demás medios de comunicación mencionados en el libro, Paz Soldán destaca que Rodrigo Fresán se diferencia de los otros autores de la generación a la que pertenece. Aunque la generación de escritores que se presenta en la década de los noventa suele incorporar los nuevos medios de comunicación en sus obras, generalmente no incluyen reflexiones críticas sobre las consecuencias del exceso de información causado por estos medios (Amar en Paz Soldán 2003: 99). *Mantra* no solo incluye reflexiones críticas sobre sus consecuencias en la literatura, como ya hemos dicho en el párrafo anterior, sino también sobre sus efectos en la política y la psiquis del individuo. Respecto de los efectos en el contexto político, Paz Soldán concluye que Rodrigo Fresán relaciona el capitalismo tardío con la transformación del campo de la comunicación. El autor del artículo también propone un análisis de la influencia de la infinitud de información en el individuo (Paz Soldán 2003: 99-100). Esta idea se la puede ver en la cita siguiente:

*Mantra* muestra ese crítico momento en que la psiquis del individuo se convierte en apenas un canal a través del cual fluye la información mediatizada, necesaria para la existencia del capitalismo global. (Paz Soldán 2003: 99-100)

Llarull (2011) por su parte llega a la conclusión opuesta, es decir, que se puede considerar *Mantra* como una novela totalizadora. En su artículo "Technology, mass-media, and the legacy of the modern Latin American novel: Rodrigo Fresán's *Mantra*", defiende dos ideas importantes. Primero, según Llarull *Mantra* representa tanto las estrategias de la literatura moderna como los medios de comunicación en masas. Segundo, añade la hipótesis de que *Mantra* sea una novela total en la que el autor se sirve de la fragmentación para llegar a la totalización. Esta es una idea que saca de una teoría de Walter Benjamin. Llarull enfatiza la importancia de las diferentes estrategias que utiliza Rodrigo Fresán para llegar a esta representación total de la sociedad mexicana (Llarull 2011: 49).

La lectura alternativa propuesta por Llarull pone énfasis en el carácter mixto de *Mantra*, es decir, la mezcla de, por un lado, algunos procedimientos característicos de la literatura moderna y, por el otro, las nuevas tecnologías relacionadas con los nuevos medios de comunicación. Según Llarull, incluso es imposible describir la Ciudad de México sin estas tecnologías por su carácter imprescindible en la sociedad moderna. Respecto a esta idea, Rodrigo Fresán no solo utiliza los medios de comunicación para la estructura de su texto, sino que los personajes en el libro también utilizan metáforas de un mismo tipo, es decir, metáforas basadas en términos que pertenecen al vocabulario de la tecnología (Llarull 2011: 52-53). Con algunos ejemplos claros, Llarull llega a la conclusión de que estas metáforas llenas de referencias a las tecnologías modernas hacen referencia a conceptos importantes de las sociedades occidentales, como la comunicación, el amor y la memoria (Llarull 2011: 54). Otro fenómeno viene a sumarse a los anteriormente mencionados: las múltiples referencias que hace Rodrigo Fresán en su libro. Por un lado, hace numerosas referencias a elementos de la cultura popular, es decir, la cultura de

masas. Algunos buenos ejemplos de esta idea son las referencias o alusiones que hace a diferentes telenovelas, la música pop o películas populares. Por otro lado, como acabamos de decir, aparte de estas referencias a los medios de comunicación modernos Rodrigo Fresán también concede un lugar de mayor importancia a modelos literarios (Llarull 2011: 54). La cita siguiente sintetiza esta idea en pocas líneas:

In sum, instead of a replacement, displacement or renouncement of the literary, there is in *Mantra* a proliferation of different cultural sources, including the literary alongside (and often blended with) the more conspicuous mass-media. (Llarull 2011: 55)

En relación con las referencias de diferente índole, cabe mencionar el artículo “Aspectos infrarrealistas en *Mantra*, de Rodrigo Fresán” (2005) de Lillo también. Estas referencias de diferente índole no solo conciernen las referencias relacionadas con el tema de la comunicación, sino también a otros elementos culturales como por ejemplo los nombres de los luchadores de la lucha libre. En su artículo, Lillo señala otra vez las referencias tanto a la cultura de masas como a la alta cultura como un elemento importante en *Mantra*. Esta multiplicidad de diferentes tipos de información crea una “nueva novela total”. Esta llamada nueva novela total se define por la tensión entre las tentativas totalizantes de la novela y la destotalización completa (Goic en Lillo 2005: 13). Por consiguiente, Lillo también interpreta *Mantra* como una novela total, es decir, una novela que se pone como objetivo representar un mundo de manera total (Lillo 2005: 20).

Además de esta mezcla de elementos de diferente índole, Llarull también argumenta por qué *Mantra* se puede considerar como una novela total tanto a nivel individual como a nivel colectivo. En ambos casos, la tensión entre la multitud de información presentada de manera fragmentaria y la tentativa de presentar una visión total de la sociedad es muy importante. Primeramente, discutimos la totalidad a nivel individual. Según Llarull, el narrador de la segunda parte de la novela que ve su vida en una televisión cuando está muerto, tiene la posibilidad de entender su propia vida de manera total. Esta posibilidad reside en el hecho de que puede ver las imágenes tantas veces como quiera. Más adelante, Rodrigo Fresán presenta diferentes mundos posibles como hace Jorge Luis Borges en *El jardín de senderos que se bifurcan*. De esta manera, Llarull llega a la siguiente conclusión (Llarull 2011: 59-61):

Rather than a rejection of totality, then, *Mantra* offers perspectives on what the quest for totality would look like and involve in the age of information multiplicity. (Llarull 2011: 60)

Segundamente, abordamos la totalidad a nivel colectivo que se presenta en la novela. Llarull empieza su razonamiento diciendo que el hecho de que todo sea fragmentario en la novela no impide que puede ser una novela total. Según él, una novela total no tiene que abarcar toda la información presente en una sociedad. Además, en lo que concierne a la tensión entre la fragmentación y la totalidad, Llarull hace referencia a un concepto introducido por Walter Benjamin, a saber, el de la *constellation*. Este concepto afirma que el conjunto de informaciones fragmentarias pueden apuntar de manera indirecta a una totalidad. De esta manera, todos estos pequeños fragmentos de información forman una imagen total de la realidad. En conclusión, la tensión mencionada puede interpretarse como una tentativa de presentar la totalidad a través de fragmentos (Llarull 2011: 61-64).

Para concluir nuestro estado de la cuestión, queremos proponer una explicación para las conclusiones divergentes de Paz Soldán y Llarull. Una explicación posible puede residir en las diferentes definiciones que atribuyen ambos autores al concepto de la novela total y la novela de la multiplicidad de información. En sus artículos, ambos autores afirman que *Mantra* es una novela de la multiplicidad de información refiriéndose a la definición propuesta por John Johnston en su libro *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media*

*Saturation* (1998). La cita siguiente expresa la definición atribuida al concepto según este autor (Paz Soldán 2003: 100):

Los novelistas de la “multiplicidad de la información”, entre los que Johnston cita a los norteamericanos Thomas Pynchon, William Gaddis y Joseph McElroy, y entre los que yo incluiría a Fresán, registran el mundo como una multiplicidad, y articulan nuevas multiplicidades a través de ordenamientos formales novedosos y narrativas en las que se dan cita las más heterogéneas formas de información. (Paz Soldán 2003: 100)

No obstante, en su artículo, Paz Soldán alega que, aunque *Mantra* sea una novela de la multiplicidad de información, no es una novela total. Al contrario de Paz Soldán, la cita de Llarull anteriormente mencionada muestra obviamente que, en su opinión, *Mantra* es una novela de la multiplicidad de información y que, además, es una novela total. Las definiciones que tienen los autores del concepto de la novela de la multiplicidad de la información son idénticas. Por eso, el problema de interpretación reside en la definición del concepto de la novela total. Sin embargo, ninguno de los autores da una definición de lo que es una novela total en sus artículos. No obstante, Llarull menciona un elemento teórico muy importante en el que no están de acuerdo los autores, a saber, la necesidad de una novela total de abarcar cada pieza de información posible. Según Paz Soldán, una novela total tiene que contener cada elemento de información mientras que para Llarull esto no es necesario (Llarull 2011: 61). Esta posible aclaración de las diferentes interpretaciones de *Mantra* se menciona brevemente al final del artículo escrito por Llarull. Para resolver este problema semántico, propone utilizar el concepto *constellation* de Walter Benjamin, que pone énfasis en la posibilidad que reside en un conjunto de diferentes informaciones fragmentarias de representar un realidad de manera total.

### 3 La intermedialidad en el nivel temático: la referencia

Los capítulos siguientes se centrarán en los análisis literarios, que se estructurarán según la división tripartita propuesta por Jørgen Bruhn en su libro *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter* (2015). Esta división tripartita concierne la categorización de las manifestaciones diferentes de la intermedialidad en obras literarias. Así, Bruhn opone la referencia, la imitación formal y la proyección mediática (Bruhn 2015: 27-29). Como ya hemos mencionado, no se dedicará un capítulo al tercer tipo porque los análisis de la proyección mediática se incluirán en el capítulo sobre la imitación formal. En este capítulo, nos centraremos en la noción de la referencia, que se define de la manera siguiente en el libro de Bruhn:

The creator of a media product may, consciously or unconsciously, evoke or insert a mediality reference to another real or fictional media product [...] or parts of it [...] or to another mediality in a broader sense [...]. (Bruhn 2015: 27)

En *Mantra*, las referencias al medio del cine y a la televisión son múltiples. Esta es otra razón por la que hemos elegido este medio de comunicación específico. Para categorizar los diferentes tipos, Jørgen Bruhn se sirve de la oposición entre las referencias a productos mediáticos reales y las referencias a productos mediáticos ficticios. Rodrigo Fresán hace referencia a muchos productos mediáticos reales, es decir, diferentes películas y series que provienen del mundo real. Por un lado, se incluyen los nombres de diferentes películas. Algunos ejemplos de películas a las que Rodrigo Fresán hace referencia dentro de la novela son la película *Jasón y los Argonautas* (1963) de Don Chaffey y *Fantasia* (1940) de Disney, cuando habla sobre el arte de José Guadalupe Posada (Fresán 2001: 37), *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola (Fresán 2001: 147) y *Cantando en la lluvia* (1952) de Gene Kelly y Stanley Donen (Fresán 2001: 88). Por el otro lado, Rodrigo Fresán también incluye muchas referencias a series, como *Dimensión Desconocida*. Todos estos ejemplos solamente constituyen una selección de las muchas referencias ha incluido Rodrigo Fresán en *Mantra*.

No obstante, no solo hay referencias a películas y series reales sino también a películas y series ficticias, es decir, productos mediáticos que solo existen en el mundo ficcional de *Mantra*. Así, el escritor hace referencia a telenovelas inventadas como *Margarita Tequila* y *La Escorpiona* y el programa de lucha libre que se intitula *Colosos del Cuadrilátero*. Además, los diferentes proyectos que aborda el personaje Martín Mantra también pertenecen al grupo de las referencias a productos mediáticos ficticios. Sus diferentes proyectos son la película *El cumpleaños de Martín Mantra / Nueve años*, la película sobre el luchador enmascarado con la que ayuda que se intitula *La Vida Existencialista de un Luchador Enmascarado Mexicano*, la película o collage *Los Sufrimientos Infinitos de una Madre Mexicana por Culpa de sus Hijos y su Marido* y su gran proyecto de película total *Mundo Mantra*, que también tiene el nombre *Mantra: Uno de Nosotros*. Todos estos diferentes proyectos de Martín Mantra muestran un mismo objetivo, a saber, el de hacer una representación total de la realidad. Este objetivo lo quiere lograr de diferentes maneras, y, Martín Mantra se sirve de ambas maneras para sus diferentes proyectos. Además, en algunos proyectos se sirve de una combinación de ambas maneras para mostrar una realidad total. La primera estrategia es abarcar la totalización por una abundancia (3.1) mientras que la segunda es precisamente la opuesta, a saber, abarcar la totalización por una simplificación o una condensación (3.2). Además, en estas tentativas de representar la realidad, se muestra el impacto de los medios de comunicación en la manera en que nos imaginamos el mundo que habitamos. Por la influencia de los medios de comunicación, esta imaginación también se hace de manera total. Además, esta influencia hace que las fronteras entre la realidad y la ficción se borren (3.3).

### 3.1 La totalización por la abundancia

Como ya hemos mencionado, la película total, *Mundo Mantra*, de Martín Mantra es su proyecto más importante, que además, desempeña un papel importante en la cuestión de la totalización en *Mantra*. A través de esta película, se desarrolla una reflexión sobre qué es la novela total de manera explícita. Evidentemente, una diferencia importante reside en el hecho de que, en el libro, no se trata de una novela, sino de una película. De esta manera, es importante para el papel de la intermedialidad en la totalización. Además, se presenta un ejemplo claro de la primera manera utilizada para llegar a la representación total o prismática de un mundo en esta película total. En esta, Martín Mantra se sirve de una herramienta muy particular para crear una abundancia de información para llegar a la totalización. Esta consiste en un aparato que tiene el nombre *MoviEye*. Esta tecnología es un pequeño aparato, que parece a una cámara que se inserta en nuestros ojos en el preciso momento de nuestro nacimiento. Así, la cámara graba toda nuestra vida. Martín Mantra no solo explica el funcionamiento del aparato *MoviEye* que permite crear una película total de la vida de cualquier persona sino que también explica la necesidad de tales versiones totalizadoras de la realidad. Más específicamente, Martín Mantra dice que las vidas se grabarán para luego ser proyectadas y recordadas hasta los más pequeños detalles. Nunca se tendrá que recordar nada porque todo estará grabado con el *MoviEye*.

Así, veremos un vínculo con la película que está viendo el narrador de la segunda parte del libro en el inframundo. Este narrador está viendo su vida entera en pequeñas entradas para llegar a una comprensión total de su vida. Esta comprensión total de la vida no se muestra como un objetivo explícito en el libro, pero el narrador muerto sí hace referencia a su autocomprensión en múltiples ocasiones. En la cita siguiente, se puede leer cómo Martín Mantra explica el funcionamiento de este *MoviEye* a su amigo, el narrador de la primera parte:

”En el futuro todos seremos directores de cine, todos filmaremos la película de nuestras vidas. Pienso en un mañana cinematográficamente autobiográfico. Pienso en los tiempos que vendrán como estudios por donde caminaremos nuestros días y noches como escenas, secuencias y fundidos a negro. [...] la Historia habrá adquirido la textura de un Film Total. Se nos implantará una minúscula filmadora en nuestras pupilas en el momento mismo de nuestro nacimiento y a partir de entonces registraremos hasta el mínimo detalle de nuestras existencias. Todo podrá ser proyectado más tarde y, por lo tanto, recordado a la perfección. Vidas como largometrajes. No puedo asegurar que seremos más felices pero sí más sabios, porque ya no necesitaremos recordar [...]. (Fresán 2001: 60-61)

En la cita anterior, Martín Mantra dice explícitamente que esta tecnología que se llamaría *MoviEye* existirá en el futuro, dando la posibilidad de recordar todo.

No obstante, en la cita siguiente, Martín Mantra parece haber inventado algo parecido que le da la posibilidad de filmar todos los aspectos de su vida. Esto es un casco con una cámara colgada en la frente que Martín Mantra puede llevar en la cabeza todos los días. La cámara graba todos los minutos de los días de Martín Mantra. Así, se sirve otra vez de la abundancia de información para llegar a la visión total dentro de sus proyectos cinematográficos. Así, se muestra otra vez esta posibilidad de filmar todos los momentos de la vida para proyectarlos más tarde para poder recordarlo a la perfección.<sup>1</sup> Los artículos de Llarull y Paz Soldán se centran más

---

<sup>1</sup> También se nota una semejanza con la conversación entre el narrador enfermo y el médico, quien le dice que encontraron un tumor en su cabeza que le causa una pérdida de memoria. El médico, Dr. Marcos Matus, ha grabado la conversación para que el paciente pueda escucharla otra vez en caso de que la pérdida de memoria se hace demasiado grave. En el libro, se expresa explícitamente la idea de la facilidad que reside en recordar algo que se puede escuchar miles veces (Fresán 2001: 81).

en la totalización del punto de vista del espectador pero estas invenciones tecnológicas también muestran el carácter totalizador en el plano del productor. En este caso, no se trata de una tecnología muy avanzada sino que Martín Mantra ha creado un casco con una cámara que puede llevar por todos lados que graba todo:

Jesús Nazareno y de Todos los Santos Mártires en la Tierra Fernández (*a.k.a.*) Black Hole (*a.k.a.*) Mano Muerta me contó que lo vio partir una mañana, “casi arrastrándose por el peso de ese casco-cámara que llevaba todo el tiempo y que hacía un ruido de los mil demonios y que filmaba todo lo que era digno y pertinente de ser filmado [...]”. (Fresán 2001: 245-246)

No obstante, es importante darse cuenta de que Martín Mantra también dice que esta invención suya no implica necesariamente que los humanos serán más felices, pero sí serán más sabios. Así, la novela plantea la pregunta si recordar todo también es comprender todo. Como describe Gustavo Llarull, esta pregunta también se plantea en el cuento “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges (Llarull 2011: 60) . En este cuento, el personaje principal ya no puede pensar porque se acuerda de todo. Así, el cuento muestra la importancia de olvidar cuando uno quiere pensar. No obstante, hay una diferencia importante entre ambas historias porque *Mantra* pone énfasis en el carácter mediatizado de la información mientras que en el caso del cuento de Borges, Funes solamente se sirve de su memoria. De esta manera, en *Mantra*, también se plantea la pregunta si la televisión hace que todos nos convirtamos en “Funeses”. Al parecer, *Mantra* indica que esto no es el caso porque el narrador muerto sí llega a una comprensión mayor por las imágenes que ve en la televisión en el inframundo. Además, Llarull argumenta que *Mantra* rechaza esta idea de la posibilidad de comprender la vida a través de la abundancia.<sup>2</sup> No obstante, aunque Martín Mantra dice explícitamente que esta abundancia de información nos haría más sabios, la novela no responde la pregunta si sería posible llegar a una comprensión total. Lo que sí es cierto es que Martín Mantra parece indicar que el hecho de que uno puede ver toda su vida, segundo por segundo, sirve para llegar a una comprensión mayor de esta vida.

Como se puede ver, el tema de la memoria en combinación con la totalización es recurrente en el libro. Evidentemente, otro personaje que tiene algo que ver con la memoria es el narrador de la primera parte de la novela, quien está perdiendo todos sus recuerdos salvo los de Martín Mantra. Otro ejemplo es personaje María-Marie, que es amnésica. Sin embargo, este personaje indica explícitamente que le gusta no recordar nada (Fresán 2001: 140). El hecho de que María-Marie indica que el conocimiento total del mundo que nos rodea no nos hará más felices puede constituir una crítica de la parte de Rodrigo Fresán a los escritores que sostienen el proyecto de la novela total. No solo María-Marie, quien no puede acordarse de nada, sino también el narrador de la segunda parte mismo dice que no hace falta recordar toda la información que uno encuentra en su vida. Además, dice que toda esta información no sirve para nada, refiriéndose a estos recuerdos con el término “basura neuronal”:

¿De qué me sirve aquí toda la información reunida durante una vida? ¿Qué utilidad tiene toda esa data adentro de mi cerebro acumulándose año tras año? ¿Qué puedo hacer yo ahora con las horas y horas de noticias cósmicas en noticieros terrestres, esos noticieros que veíamos desde nuestra cama, sintiéndonos como si flotáramos perdidos en el espacio? No sirven de nada. Para nada, María-Marie. Basura neuronal a la que se accede cuando ya es demasiado tarde. (Fresán 2001: 252-253)

Otra referencia a un producto mediático ficticio se manifiesta por otro proyecto de Martín Mantra. Este proyecto es una película o collage que se intitula *Los Sufrimientos Infinitos de una Madre Mexicana por Culpa de sus Hijos y su Marido*. Esta película es el único proyecto que haya poder terminar Martín Mantra. La película se

<sup>2</sup> Un ejemplo importante de esta idea es el narrador de la primera parte que ni siquiera intenta recordar cosas cuando sabe que está enfermo (Llarull 2011: 60).

construye a partir de diferentes escenas filmadas durante la producción de diferentes películas y telenovelas por los Estudios MantraVisión y de otros documentos, como noticieros. Así, se observa que Martín Mantra se sirve aquí otra vez de la abundancia de elementos para llegar a una visión total del mundo. Además, las telenovelas sirven como inspiración para la película total. No obstante, en el caso de *Los Sufrimientos Infinitos de una Madre Mexicana por Culpa de sus Hijos y su Marido*, la información se presenta de manera mucho más fragmentada que en el caso de su proyecto de película total en la que se utiliza la tecnología parecida al *MoviEye*. Esto es, por ejemplo, porque con el *MoviEye* al menos son secuencias cronológicas las que se filman. Además, son fragmentos de muchas diferentes telenovelas, que al parecer no tienen nada que ver la una con la otra. Así, Martín Mantra se sirve de diferentes métodos dentro de la estrategia de la abundancia. En la película total, se trata de un registro continuo mientras que en este proyecto hay una fragmentación enorme, lo que se refleja también por el hecho de que se refiere al proyecto con el término ‘collage’.

No obstante, la película total intitulada *Mundo Mantra* y la película mencionada aquí arriba no son los únicos proyectos de Martín Mantra. También crea otro proyecto que se llama *El cumpleaños de Martín Mantra / Nueve años*. Así, encontramos otra referencia a un producto mediático ficticio dentro de la primera parte de la novela. En esta parte, tanto el narrador como Martín Mantra son niños. En este proyecto, Martín Mantra muestra un vídeo de su cumpleaños del año anterior. La abundancia en este proyecto se manifiesta por el hecho de que la película de su noveno cumpleaños dura veinticuatro horas, es decir, la duración del día entero en el que Martín Mantra cumplió los nueve años. Además, el proyecto no solo consiste en las imágenes de su noveno cumpleaños sino que, cada año, se añadirán nuevas imágenes de las fiestas de cumpleaños. Martín Mantra dice que “la idea es que la película vaya creciendo conmigo” (Fresán 2001: 61). De esta manera, la abundancia se hace aún más grande. Además, la estructura de este proyecto se encuentra en contradicción con lo que Martín Mantra había propuesto como la manera correcta de relatar una historia:

Martín Mantra decía que cualquier historia – hasta la más breve e insignificante – sólo podía estar bien contada si comenzaba con el principio de todas las cosas, con el big bang de la cuestión, con ese “Había una vez...” original que nos incluye a todos. (Fresán 2001: 18)

Uno podría pensar que esta contradicción entre lo que dice Martín Mantra y lo que hace el personaje puede indicar una evolución en su visión. No obstante, también se puede decir que Martín Mantra es un personaje contradictorio en sí. Este carácter contradictorio también se refleja en la manera en la que combina las estrategias de la abundancia y la simplificación en su proyecto de *Mundo Mantra*. El apartado siguiente se dedicará a la estrategia de la simplificación dentro de este proyecto. Otro ejemplo de su carácter contradictorio se presenta en la contradicción entre sus opiniones sobre las telenovelas y el hecho de que se sirve de este género para sus proyectos cinematográficos.

Sin embargo, este proyecto tiene un carácter un poco extraño porque no queda claro a qué género pertenece. A primera vista, parece ser una película, e incluso el narrador de la primera parte y Martín Mantra mismo hacen referencia al proyecto utilizando el término de “película” pero en los títulos se dice explícitamente que no se trata de una película, como se puede ver en la cita siguiente:

Martín Mantra encendió entonces el proyector y – sobre una pequeña pantalla que había descendido sin que yo me hubiera dado cuenta contra una de las paredes – leí los títulos de una película: “MantraVisión Producciones Presenta: *El Cumpleaños de Martín Mantra / Nueve años*”. Y más abajo: “Dirigida por Martín Mantra y filmada en MantraVisión en los Estudios MantraVisión, México D.F.”. Después, letras mayúsculas y blancas sobre fondo negro cubrieron la pantalla: “EL IMPERIO NO HA TERMINADO”, leí, seguido de: “ESTO NO ES UNA PELÍCULA”. (Fresán 2001: 61)

Hay diferentes explicaciones por las que se dice que no es una película. Una explicación puede ser porque es “realidad”, es decir, todo lo que se muestra en la película también pasó en la realidad porque son grabaciones de la vida real de Martín Mantra. Otra explicación puede ser que Martín Mantra considera su proyecto como perteneciente a otro género. Esta segunda explicación es más probable, porque no sería la primera vez que Martín Mantra inventa un nuevo género. De esta manera, también fue Martín Mantra quien inventó el género de la ‘telenovela-réalité’ o ‘la telenovela de la realidad’, que se tratará más adelante.

Todos estos diferentes proyectos de Martín Mantra y su obsesión con la representación total de la realidad dentro de los proyectos hace que Martín Mantra sea un personaje totalizador. Por un lado es totalizador por su afán de representar el mundo de manera total. Por otro lado, también quiere conquistar o dominar el mundo de manera total, es decir, el mundo entero. Es importante darse cuenta de que ambos aspectos ocurren juntos porque puede implicar que controlar las representaciones del mundo se vuelve una estrategia para dominar el mundo. Esta reflexión muestra el papel importante de los medios de comunicación en *Mantra*. Además, Martín Mantra logró este primer objetivo de representar el mundo de manera total. En la tercera parte de la novela, se sugiere que la película total *Mundo Mantra* desempeñe el papel de un nuevo escrito evangélico o religioso. Así, Rodrigo Fresán muestra el estatuto de las películas, y los medios en general, en la sociedad de hoy en día. Efectivamente, el escritor del libro parece indicar que se han convertido en una especie de nueva religión mostrando cómo tomamos nuestras ideas de las películas o las series que vemos en la televisión. Otra vez, esta reflexión es clave para estudiar la manera en que *Mantra* reflexiona sobre el papel de los medios de comunicación. De esta manera, Rodrigo Fresán quiere mostrar la importancia de los medios de comunicación. Esta idea también aparecerá en el apartado 3.3.2, en el que se explicará el impacto de los medios de comunicación en la manera en que nos imaginamos el mundo que habitamos. Más explícitamente, este apartado se dedicará al impacto de las telenovelas

En este apartado se presentó la primera estrategia de la que se sirve Martín Mantra para llegar a la totalización en sus proyectos cinematográficos. Esta estrategia es la abundancia. Todos los diferentes aparatos tecnológicos como el *MoviEye* y el casco-cámara lo ayudan con su objetivo. De esta manera, *Mantra* plantea la pregunta si una visión mediática abundante nos sirve para llegar a una comprensión mayor, e incluso, una comprensión total de nuestra vida. Esta pregunta se plantea por las referencias múltiples a la memoria, lo que introduce dudas de si recordar todo implica necesariamente comprender todo. Por un lado, *Mantra* parece indicar que recordar todo no nos sirve, y además, no nos haría más felices. Por el otro, Martín Mantra es el personaje totalizador por excelencia, lo que significaría que la novela cuenta una historia necesariamente sobre la búsqueda a esta representación total, que luego causa una comprensión total. Por lo tanto, la respuesta que propone la novela a la pregunta es contradictoria. Así, la referencia a diferentes productos mediáticos ficticios se utiliza para desarrollar un pensamiento sobre qué implica la mediatización para llegar a una representación o una comprensión total de nuestra vida.

### 3.2 La totalización por simplificación

Esta totalización por la abundancia se opone a la totalización por la simplificación o la condensación. Algunos de los proyectos de Martín Mantra se consideran como telenovelas. Para hacer una telenovela, como es un formato que necesita simplificaciones, conviene hacer uso de los estereotipos de la identidad nacional, por ejemplo. Un ejemplo importante de esta idea se encuentra en Martín Mantra quien hace referencia a la mexicanidad en múltiples ocasiones, siempre en el contexto de las telenovelas. Así, se puede decir que, dentro de sus proyectos, la familia Mantra funciona como un mito para poder simplificar lo que significa para Martín Mantra la mexicanidad e incluso su idea de la realidad. Este intento de hacer de su familia un símbolo de la mexicanidad se

encuentra en diferentes proyectos suyos, que se explicarán más adelante en este apartado. No obstante, el libro presenta cierta contradicción. Frecuentemente, Martín Mantra expresa sus sentimientos negativos con respecto a las telenovelas pero él mismo se sirve del modelo de la telenovela para crear su película total. De esta manera, se sitúa en una posición ambigua e incluso contradictoria.

Estas opiniones negativas en lo que concierne las telenovelas radica probablemente en el hecho de que toda su familia se dedica casi enteramente a las telenovelas. Muchos miembros de la familia son actores y su abuelo es el director de los Estudios MantraVisión, en los que se crean muchas telenovelas diferentes. Según la definición dada por la Encyclopaedia Britannica, las telenovelas son series latinoamericanas que se caracterizan en particular por dos elementos. Por un lado, las telenovelas narran una historia melodramática y por el otro, los personajes en la serie son interpretados por un casting permanente (“Telenovelas”, 2020). Cuando Martín Mantra le está hablando sobre su primer proyecto cinematográfico al narrador de la primera parte, también los presenta a los diferentes miembros de su familia que lo visitan para celebrar su cumpleaños en la película. Cuando Martín Mantra se refiere a su tío, que se llama Fritz Mantra, hace referencia a las telenovelas diciendo que su tío era un actor tan malo que ni siquiera podía interpretar un papel en las telenovelas (Fresán 2001: 70). De esta manera, el lector puede deducir que los actores que desempeñan papeles en las telenovelas son actores malos. Esta idea es muy interesante, porque los padres de Martín Mantra mismo también son actores de telenovelas. Un poco más tarde, cuando está presentando a los diferentes miembros de su familia, Martín Mantra muestra otra vez su desprecio del género, diciendo que sus padres han sido abducidos por una telenovela. En este caso, Martín Mantra hace referencia al hecho de que sus padres sean los protagonistas de una telenovela:

Nunca lo entenderías. Hay personas que son abducidas por seres extraterrestres. Mi padre y mi madre fueron abducidos por una telenovela. No hay viaje de vuelta de ese lugar. Una dimensión desconocida si la hay... (Fresán 2001: 70)

Esta cita se encuentra en la primera parte del libro. Por lo tanto, Martín Mantra todavía es un niño. En este momento se puede pensar que el hecho de que los padres de Martín Mantra también sean actores de telenovela y que Martín critica el género quiere decir que no está de acuerdo con ellos e incluso que los desprecia. No obstante, a lo largo del libro el personaje parece pasar por una evolución. Así, al final a pesar de todo se identifica con ellos como un director de telenovelas.

Esta opinión negativa de Martín Mantra en lo que concierne las telenovelas es contradictoria en el marco de sus acciones y sueños como director. En la película *Mundo Mantra*, quiere mostrar a los diferentes miembros de su familia. Por un lado, con este proyecto, Martín Mantra quiere mostrar una versión totalizada de la historia del universo sirviéndose de su propia historia, y, por lo tanto, se sirve de una simplificación de la realidad. De esta manera, Martín Mantra condensa de alguna manera la totalidad para poder crear un relato que es capaz de abarcarla. En *Mundo Mantra*, se presenta una tensión enorme entre la película como totalización por abundancia por el aparato *MoviEye* y la totalización por simplificación por las ideas estereotipadas de la mexicanidad. Así, el proyecto combina las dos estrategias. Además, tiene el mismo objetivo que el escritor de una novela total, pero al mismo tiempo Martín Mantra reconoce la dificultad de la tarea que se ha propuesto. Esta idea del cinematógrafo Mantra se hace claro ya en la primera parte del libro, cuando Martín Mantra le explica al narrador cuáles son sus intenciones:

[...] Martín Mantra me haya dicho que todavía no corriera las cortinas, que seguía necesitando la oscuridad para que yo pudiera ver otra cosa. “Lo que vas a ver ahora es mi más importante proyecto hasta la fecha. Algo que no está concluido y que, probablemente, nunca lo esté del todo porque su objetivo es abarcar la totalidad de la historia del universo a partir de mi propia

historia”, me dijo Martín Mantra con voz lenta, palabra por palabra, como si se tratara de piedras arrojadas con puntería perfecta al estanque de mi comprensión. (Fresán 2001: 54)

Martín Mantra hace referencia a su gran proyecto con el término película total muchas veces. No obstante, a Máximo Mantra no le explica la idea entera sino una versión menos amplia que constituye “la telenovela-*vérité*” que se intitula *Mantra: Uno de Nosotros*. Por lo tanto, Martín Mantra considera la película total como ‘una telenovela de la realidad’. El objetivo de Martín Mantra es mostrar la realidad a través del medio televisivo, lo que parece entrar en contradicción directa con su opinión de las telenovelas. No obstante, al hacer esta película total, inspirada por el género de las telenovelas, Martín Mantra se distingue de las típicas telenovelas al utilizar su propia historia y su propia familia. Lo que distingue su película total de las telenovelas a las que odia es este segundo objetivo que se ha puesto el cinematógrafo, a saber, la mitificación de su familia, porque vea este proyecto como “una forma de inmortalizar a su familia convirtiéndola en familia de dioses que se inmolan para perpetuarse en el tiempo y el espacio” (Fresán 2001: 298). Mitificando a su familia, Martín Mantra se sirve de la forma simplificadora, e incluso estereotipada, de la telenovela. Al introducir a los miembros de su familia en la película total, Martín Mantra los convierte en inmortales. En la cita siguiente, el narrador de la segunda parte del libro explica este sueño de Martín Mantra de transformar a su familia en un mito:

Martín Mantra sabía que en la filmación de una película total residía la posibilidad de crear una nueva familia de dioses para que ahí adentro, después de muertos, se volvieran inmortales y desde ahí dentro, sin necesidad de salir, conquistaran todo el planeta. (Fresán 2001: 326)

No obstante, esta representación de los miembros de su familia va más lejos que una mitificación de la familia porque Martín Mantra realmente intenta representar a su familia como una familia típicamente mexicana. De esta manera, para Martín Mantra, la historia de su familia llega a ser una nueva epopeya nacional de México. Esta idea de la familia Mantra como una familia que se puede igualar con “la mexicanidad” también se encuentra en el libro cuando Martín Mantra presenta a su abuelo, que se llama Max Mantra, diciendo que “a veces le gusta que le digan Mex” (Fresán 2001: 71). Otros elementos que muestran a la familia Mantra como una encarnación de la mexicanidad son Carlos Carlos Mantra quien quiere ser parte de un movimiento que se describe como “pop-mex” (Fresán 2001: 281), Mamabuela Mantra que responde a cualquier comentario con un refrán mexicano (Fresán 2001: 287) y María-Marie cuya vida se considera como “una de esas telenovelas mexicanas” (Fresán 2001: 289). Estos ejemplos son solamente unos elementos de las múltiples referencias al carácter mexicano de esta familia en el libro. Además, para que una familia pueda ser mitificada tiene que ser importante. En múltiples ocasiones en el libro se hace referencia a la importancia de la familia Mantra, por ejemplo, cuando el narrador de la primera parte está viendo la película filmada en el noveno cumpleaños de Martín Mantra. En un momento dado, se dice que la cámara da media vuelta y que se puede ver “una piscina en cuyo fondo se había pintada una enorme *M* con trazo imperial” (Fresán 2001: 72).

No solo en la estructura de la película total de Martín Mantra se muestra esta mitificación de “lo mexicano” sino que el autor también parece hacer referencia en múltiples ocasiones a lo que Martín Mantra considera como la “mexicanidad”. Así, se introducen otros fragmentos más en los que el lector encuentra críticas sobre elementos de diversa índole y si se pueden considerar como “mexicanos” o no. Un ejemplo se manifiesta en la cita siguiente. En este fragmento, el narrador de la primera parte explica que Martín Mantra le mostraba diferentes películas mexicanas, e incluso, pone énfasis en el carácter “mexicaniforme” de estas películas:

En esos días, después, vi otras películas mexicanas con madres sufridas, vampiros zapatistas, luchadores enmascarados y momias de Guanajuato. Me las proyectó Martín Mantra. “Cine inconfundiblemente mexicaniforme”, me advirtió mientras elegía entre los films que le regalaba

su abuelo para su colección particular. Pero ninguna de esas películas con títulos como *La Cabeza de la Momia Azteca contra los Profanadores de Tumbas* o *Santo y Mantequilla Nápoles en la Venganza de La Llorona* o *Hasta el Viento Tiene Miedo* o *Los Cadáveres Piensan* conseguían superar a ese extraño artefacto narrativo en constante mutación y desarrollo [...] que era *El Cumpleaños de Martín Mantra / Nueve Años*. (Fresán 2001: 67)

En este fragmento, el narrador parece indicar que elementos como madres sufridas, miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, luchadores enmascarados y el culto a la muerte son típicos para México. Además, algunas de las referencias que se hacen en el fragmento citado son referencias a películas mexicanas reales como *Santo y Mantequilla Nápoles en la Venganza de La Llorona* (1974) de Miguel M. Delgado y *Hasta el Viento Tiene Miedo* (1968) de Jesús Grovas. No obstante, el fragmento también incluye referencias a películas ficticias como *La Cabeza de la Momia Azteca contra los Profanadores de Tumbas* y *Los Cadáveres Piensan*. La referencia a estas películas ficticias es más importante en este fragmento. Como estas películas son ficticias, Rodrigo Fresán inventó los títulos y los eligió conscientemente. Al parecer, Rodrigo Fresán pone otra vez énfasis en el carácter puramente “mexicano” de la historia prehispánica del país, incluyendo nociones como “la momia azteca”, “los cadáveres” y otras referencias al culto a la muerte en México en los títulos. Además, no solo Martín Mantra, sino también el narrador de la segunda parte del libro piensa en estos términos muy estereotipados sobre México. Una diferencia importante entre ambos personajes es el hecho de que Martín Mantra sí es mexicano mientras que el narrador de la segunda parte del libro es francés.

Esta obsesión de Martín Mantra, y los demás personajes, con la “mexicanidad” también se muestra en algunas escenas de la segunda parte. En un momento, el narrador dice que “se le ocurren ideas para películas que transcurren en México antes de que se le ocurra dedicarse al cine” (Fresán 2001: 231). Este ejemplo del narrador de la segunda parte del libro es muy interesante porque este narrador no es mexicano, sino francés. De esta manera, muestra otra vez que existen algunos clichés típicos sobre lo que significan “las películas mexicanas”. Además, el narrador de esta parte está hablando con un luchador de lucha libre que se llama Black Hole quien quiere filmar su propia película, que tiene que ser una película sobre los luchadores enmascarados intitulada *La Vida Existencialista de un Luchador Enmascarado Mexicano*. Para ayudarlo con su película, Max le presenta a Martín Mantra para introducir los elementos mexicanos faltantes, lo que muestra otra vez la importancia de la “mexicanidad” para Martín Mantra. Por un lado, Martín Mantra es un experto de la mexicanidad. Por el otro, es un defensor de esta idea, es decir, no quiere que elementos no mexicanos infiltran en la idea general de lo que significa la “mexicanidad”:

Me explica que leyó el guión y que no está mal, pero que le falta “un poquito de carnalidad y sordidez para la familia mexicana que es nuestro público y orgullo”. Me dice que va a presentarme a alguien que puede ayudarme. [...] “Te presento a Martín Mantra, mi nieto”, sonríe Max Mantra. “Nadie mejor que él para ayudarte con tu película”, agrega. (Fresán 2001: 167-168)

Esta idea de la mexicanidad también se encuentra en otro proyecto de Martín Mantra. El título de *Los Sufrimientos Infinitos de una Madre Mexicana por Culpa de sus Hijos y su Marido* parece indicar que se trata otra vez de una película típicamente mexicana, y, por lo tanto, según Martín Mantra, una película que no introduce elementos de ciencia-ficción. Además, este título también parece ser una referencia paródica al melodrama. Así, vemos otro vínculo con las telenovelas. No obstante, después de haber explicado el resumen de la película, en la que ya introduce elementos de ciencia-ficción como un objeto volador y una especie de robot, que parece ser una prefiguración del androide de la tercera parte, también incluye el siguiente fragmento comunicado por Martín Mantra frente a su película, que parece romper completamente con las ideas anteriores de lo que constituyen las películas mexicanas. De esta manera, vemos cierta coherencia con los escritores de la antología *McOndo*, que

escribieron una antología en la que participó Rodrigo Fresán. Estos escritores querían romper con las tradiciones del movimiento literario del Boom:

*Transcripción de un fragmento de comunicado transmitido por el Capitán Godzilla (a.k.a) Martín Mantra desde su cuartel general en Uxmal, Yucatán:*

“Mexicanos: un país sin ciencia-ficción es un país sin futuro... Dejemos atrás las supersticiones vampíricas del pasado y abracemos de lleno una nueva vocación androide... Mexicanos, todos juntos ahora: ¡Cada uno a su robot!”

*(Fin de la transmisión.)* (Fresán 2001: 181)

Esta simplificación del término de la mexicanidad por Martín Mantra es un fenómeno muy curioso. Por un lado, Martín Mantra muestra el afán de convertir a su familia en un ícono mexicano. Por el otro lado, muestra el afán de actualizar la idea de la identidad nacional, introduciendo elementos como un robot y Godzilla. De esta manera, se muestra una tensión entre los elementos típicos que usa Martín Mantra y los elementos que introduce para reformular la identidad nacional de una manera que le convenga más. Por ejemplo, estos elementos atípicos se introducen porque son más actuales y establecen más la conexión con la tecnología. En el libro *Laberinto de la soledad* (1950) escrito por Octavio Paz se pone énfasis precisamente en el carácter dual de la mexicanidad y en la dificultad de definir la noción de una identidad mexicana, pero también la presencia de un afán de construir un carácter nacional. Esta dificultad está causada por la imposibilidad de definir las raíces de la cultura mexicana (Lechuga 2014: s. pág.). Lechuga resume *El laberinto de la soledad* (1950) de la manera siguiente:

Así pues, el mexicano no tiene una clara identidad ya que no se logra definir a sí mismo, ya que hay cierta negación de su pasado indígena, creando así un rechazo a su propia cultura, provocando esto a su vez la adopción de otras culturas como la suya. Desde la conquista hasta la Revolución, la cultura mexicana no ha cesado su ansiedad por la búsqueda de su ser, de su identidad que, queramos o no, hemos deformado o incluso enmascarado impidiendo expresar nuestra realidad y verla tal y como es. (Lechuga 2014: s. pág.)

Como indicó ya Octavio Paz, existe la casi imposibilidad de definir la identidad mexicana. Esta es prueba de la dificultad del objetivo que se puso Martín Mantra. Identificar a su familia como el símbolo de la mexicanidad resolverá este problema de la creación de una identidad nacional. Además, esta dificultad de definir qué es mexicano y qué no se puede considerar como mexicano se manifiesta en el libro también, cuando Mantra habla de Godzilla diciendo que “el carácter de Godzilla es inequívocamente mexicaniforme” y “lo que nunca terminaré de entender es por qué Godzilla se habrá ido a vivir a Japón pudiendo ser tan feliz en México” (Fresán 2001: 78). Más tarde en el libro, añade que “¡¡¡Godzilla es más mexicano que el tequila!!!” (Fresán 2001: 234). Mientras que otros ejemplos mencionados anteriormente son estereotipos nacionales bien establecidos de México, pero Godzilla es un monstruo de película japonés que Martín Mantra extrae de su país de origen. Refiriéndose a este monstruo, Martín Mantra hace referencia a la dificultad de definir la noción de la mexicanidad, e incluso, a la dificultad de su proyecto de totalización por simplificación. Además, la inclusión de Godzilla puede ser causada por una necesidad de actualizar la idea de la “mexicanidad” estableciendo conexiones con otras partes del mundo.

Así, se presenta la segunda estrategia de la que se sirve Martín Mantra: la simplificación. Respecto de esta idea, el género de la telenovela y su carácter estereotipador son muy importantes. Particularmente, los estereotipos concernientes la identidad nacional se presentan a través de la voluntad de Martín Mantra de hacer de su familia un símbolo de la mexicanidad. Además, observamos una tensión entre la fragmentación y la

coherencia en el proyecto mayor de Martín Mantra, *Mundo Mantra*. Este proyecto es una película total, lo que muestra claras similitudes con el género de la novela total. Puede ser que así Rodrigo Fresán muestra que no es posible llegar a una representación total del mundo sin utilizar algún tipo de simplificación. No parece ser posible en el caso de la película total y tampoco lo es en el proyecto estético de la novela total.

### 3.3 El impacto de los medios de comunicación en nuestra visión del mundo

*Mantra* también muestra cómo impactan los medios de comunicación en nuestra visión del mundo. En la novela, esto se presenta en dos niveles. Por un lado, en el nivel extradiegético, Rodrigo Fresán introduce diferentes referencias a productos mediáticos del mundo real para borrar las fronteras entre la realidad y el mundo de Martín Mantra. Además, incluye muchas referencias a *The Twilight Zone*, un programa de televisión que cuestiona este impacto (3.3.1). Por el otro, este impacto también se muestra en el nivel intradiegético. Más específicamente, esto pasa en el caso de las telenovelas dentro del universo de *Mantra*. Otra vez, se borran las fronteras entre la realidad y la ficción. Así, el impacto enorme de los medios de comunicación en nuestro mundo se hace claro (3.3.2).

#### 3.3.1 El nivel extradiegético

En primer lugar, las fronteras entre la realidad y la ficción se borran en el nivel extradiegético. De esta manera, al introducir referencias a productos mediáticos reales, Rodrigo Fresán borra la frontera entre lo que es el mundo real y lo que es el mundo de Martín Mantra. Como ya hemos mencionado en la introducción, las referencias a telenovelas, películas y otros programas de televisión son abundantes en *Mantra*. En los ejemplos enumerados anteriormente, ya es interesante observar que algunos títulos se citan en la lengua original de la película, que es el inglés la mayoría de las veces, pero otros títulos se traducen al español. Esta idea es interesante porque todos los narradores vienen de afuera de México. Particularmente, las referencias a un programa de televisión son importantes para el borramiento de las fronteras entre la realidad y la ficción, precisamente porque estas referencias parecen transmitir ideas estéticas del escritor mismo en lo que concierne la novela total.

El programa de televisión al que se hace referencia es un programa de ciencia ficción estadounidense, *Dimensión desconocida* o *The Twilight Zone* en inglés. Esta cita es sólo una de las muchas referencias a este programa o a su creador, Rod Serling. *La Dimensión Desconocida* es una serie de televisión que gozaba de gran popularidad cuando se estrenó. Wolfgang Bongers (2019) explica que la popularidad de la serie se debe a que empieza todos los temas actuales en el momento en que sale, que es entre 1959 y 1964. Algunos de estos temas son la situación política durante la Guerra Fría, la vida en otros planetas y las nuevas tecnologías. El énfasis en las nuevas tecnologías en *Dimensión Desconocida* hace que la serie se muestre consciente del enorme cambio en los medios de comunicación de la época. Por ejemplo, la serie muestra las conexiones entre la televisión, la literatura y el cine. Además, se encuentra entre estos diferentes medios (Bongers 2019: 112).

Por un lado, esta inclusión de múltiples referencias a *The Twilight Zone* también puede verse como un elemento metaliterario que trata el tema de la intermedialidad. Así, la cuestión de la intermedialidad no sólo se propaga en la literatura, sino también en el medio audiovisual, es decir, en los medios de la televisión y el cine. En otras palabras, Rodrigo Fresán muestra un ejemplo de serie televisiva en la que se explicitan los vínculos entre la televisión, la literatura y el cine. Por otro lado, *Dimensión Desconocida* es una serie antológica, es decir, cada episodio constituye una historia independiente. De este modo, el espectador se enfrenta a un conjunto de episodios separados. Aquí encontramos otro elemento metaliterario. La estructura de *The Twilight Zone* es fragmentada, al igual que la estructura de *Mantra* y, más concretamente, la estructura de la segunda parte del libro, que se analizará más específicamente en el capítulo que trata la imitación formal. En *Mantra*, este carácter

fragmentario del programa estadounidense se pone aún más de relieve por el hecho de que los diferentes episodios no están planificados, es decir, aparecen en la televisión de forma aleatoria. La siguiente cita muestra la idea de este aspecto, de nuevo fragmentario, de la serie:

*Dimensión Desconocida* [...] aparecía y desaparecía de las pantallas de nuestros televisores sin ningún tipo de aviso o lógica. A veces, a medianoche, un canal donde supuestamente estaba anunciado el breve espacio de patrulla eclesiástica titulado *Un Momento para la Meditación* [...] era súbitamente interrumpido y comenzaba a emitirse un capítulo de *Dimensión Desconocida*. (Fresán 2001: 52)

Como ya se mencionó, no solamente se hace referencia a la serie misma sino también a su creador. Más específicamente, en la primera parte del libro, el narrador y Martín Mantra se refieren al creador del programa de televisión, *The Twilight Zone*. El nombre del creador es Rod Serling. Tanto el narrador de esta parte como Martín Mantra le atribuyen una enorme importancia por su papel de narrador en la serie de televisión, es decir, cada episodio comienza y termina con Rod Serling explicando la historia. Este acto de narrar realizado por Rod Serling se puede relacionar con la idea de la ‘novela total’ y, más concretamente, con la idea de que dicha novela nos ayuda a alcanzar la comprensión total del mundo que nos rodea (Maldonado 2017). En esta idea de un narrador de nuestras vidas que nos ayuda a entenderlas, encontramos claras similitudes con lo que ocurre en "Durante: El muerto de los días", la segunda parte del libro. En esta parte, el narrador ve su vida en un televisor. Además, Rod Serling aparece para introducir la transmisión en el televisor en el inframundo. En la cita siguiente, Martín Mantra muestra la idea de que esa voz podría ayudarnos en la vida cotidiana, para que podamos entender mejor la realidad:

La importancia de Rod Serling – al principio y al final de cada uno de los episodios de *Dimensión Desconocida* – residía, me explicó Martín Mantra, en que “todos buscamos a alguien hábilmente rodserlingforme que nos narre y ordene nuestras existencias. Rod Serling es el profeta ideal para nuestras vidas, el hombre indicado a la hora de resumirlas a su mínima expresión, a su dimensión desconocida, y por lo tanto, descubrir su verdadero sentido. Rod Serling como apóstol escritor y productor de nuestras vidas en el horario central de los televisores. [...]” (Fresán 2001: 52-53)

En el nivel extradiegético, el impacto de los medios de comunicación se manifiesta por las referencias numerosas al medio real *The Twilight Zone*. Este programa de televisión era consciente del cambio enorme que introducirían los nuevos medios de comunicación en el mundo. Por lo tanto, estos cambios también se presentan en nuestra visión del mundo. Por ejemplo, Martín Mantra introduce la idea de una voz presentadora para nuestra vida real tal y como está Rod Serling en el programa de televisión.

### 3.3.2 El nivel intradieético

En segundo lugar, también dentro del universo narrado las fronteras entre la realidad y la ficción pueden hacerse fluidas. Esto pasa particularmente en el caso de las telenovelas mexicanas a las que hace referencia el escritor. Como ya hemos mencionado, Martín Mantra muestra una actitud particularmente negativa en lo que concierne las telenovelas por la importancia de estas telenovelas en su familia. Otro personaje que muestra una actitud a veces negativa hacia las telenovelas que se proyectan en la televisión es el médico del narrador de la primera parte. En el caso del médico, las opiniones no son explícitas, sino que son comentarios implícitos. En la cita siguiente, parece indicar que las series no muestran la realidad diciendo que “las impresiones suelen ser engañosas” (Fresán 2001: 88). Con esta frase, puede ser que el médico haga referencia al carácter melodramático típico de las telenovelas, que también está incluido en la definición propuesta por la Encyclopaedia Britannica. En general, su escenario melodramático hace que las telenovelas siempre presenten una versión exagerada de la

realidad. De este modo, el lector puede pensar que el médico está criticando esta dimensión melodramática, e incluso a veces engañosa, de las telenovelas. En otras palabras, Rodrigo Fresán incluye algunas referencias al hecho de que la televisión no es el medio por excelencia para mostrar la realidad:

Ah, bueno... Las impresiones suelen ser engañosas. Los enfermos pueden parecer las personas más sanas del mundo. He leído en alguna parte que Gene Kelly tenía cuarenta grados de fiebre cuando filmaron esa célebre escena de *Cantando en la Lluvia*. (Fresán 2001: 88)

Aunque las telenovelas sean criticadas múltiples veces en *Mantra*, Martín Mantra parece indicar que saben presentar bien lo que él llamaría la “mexicanidad”, por ejemplo, sirviéndose de las telenovelas en la creación de diferentes proyectos suyos (Paz Soldán 2003: 105). Así, las referencias a las diferentes telenovelas pueden verse como referencias a esta “mexicanidad”, se puede interpretar como una identidad mexicana o una realidad mexicana. La siguiente cita parece indicar que las telenovelas sí son encarnaciones de la mexicanidad. El narrador de la segunda parte expresa la idea de que las telenovelas forman parte de la realidad mexicana hasta tal punto que influyen enormemente en la realidad, es decir, que los espectadores cambian su vida para acercarse más a las telenovelas. Así, las telenovelas no solo imitan sino que también influyen en la realidad. Esto es un ejemplo del borramiento de las fronteras entre la realidad y la ficción, porque estas historias estereotipadas e incluso condensadas parecen influir en nuestro sentido de la realidad. Por lo tanto, se le atribuye una función constitutiva a las narrativas que se difunden en las telenovelas, que luego se difunden en la realidad también. Así, las telenovelas tienen un estatuto especial en nuestra percepción de la realidad. Además, formamos una idea de la realidad a partir de la información que nos llega a través de diferentes medios como el medio televisivo. También se puede decir que hay una influencia bidireccional. De este modo, esta realidad exagerada y modificada por los espectadores de las telenovelas influye a su vez en las nuevas telenovelas que se crean, lo que causa un círculo vicioso:

Las telenovelas mexicanas [...] son una exageración de la vida real mexicana en la que, después, esta realidad se inspira y se nutre para ser todavía más bizarra que una telenovela mexicana propiciando de este modo la existencia de nuevas y más exageradas y bizarras telenovelas mexicanas y así [...] hasta la siguiente telenovela mexicana y ficticia basada en la vida real o la próxima vida irreal basada en una telenovela mexicana verídica. (Fresán 2001: 396)

Incluso el narrador de la segunda parte del libro tiene el sentimiento de que su vida se convirtió en una de estas telenovelas. La cita siguiente se encuentra en una lista alfabética en la que el narrador está enumerando, con cada letra del alfabeto, una de las características que se le puede atribuir a Martín Mantra, como un director, un hijo de la actriz de telenovelas o la mascota de un grupo de luchadores enmascarados. En la mitad de la lista, el narrador deja de enumerar cosas y explica que lo que está diciendo son locuras causadas por el hecho de que su vida se había transformado en una telenovela. La cita también expresa muy explícitamente esta idea de los juegos entre la realidad y la ficción diciendo que “mi realidad ahora era irreal”:<sup>3</sup>

k) a z) Martín Mantra está en todas partes, con todas las letras.  
 Pienso ahora, frente a otro televisor, en que nada de esto tiene sentido o lógica o razón de ser.  
 Pienso que mi realidad ahora era irreal, que toda mi vida – incluyendo mi muerte – se parecía

<sup>3</sup> En *Mantra*, también hay otro fragmento en el que se dice explícitamente “Si hay algo mejor a que una película imita la vida, ese algo es que [...] la vida imita a una película [...]” (Fresán 2001: 229-230). En el caso de este fragmento, la película imita la vida para que luego la vida pueda imitar la película.

demasiado a una hipotética telenovela mexicana, que yo había sido abducido por una telenovela mexicana y que éste fue el único modo en que conseguí escapar. (Fresán 2001: 292)

Como se explicó en el capítulo teórico sobre la intermedialidad, la construcción mediática de los textos literarios sirve muy a menudo para proponer una lectura alternativa que va más allá de la lectura objetiva. Más específicamente, esta lectura alternativa es una lectura metaficcional. En este caso, Rodrigo Fresán critica el género de la novela. Sirviéndose de la estructura completamente fragmentada cuando está narrando una historia que relata un intento de la totalización muestra una contradicción total. De esta manera, vemos que el escritor muestra una tensión entre la escritura o la estructura del relato y lo que se está narrando. Más específicamente, la segunda parte está completamente fragmentada pero, al mismo tiempo, está narrando un intento a la totalización en la película *Mundo Mantra*. En su artículo, Paz Soldán indica que esta tensión entre la estructura del libro y su contenido se puede interpretar como una crítica a los escritores de las llamadas novelas totales. Al fragmentar la escritura de su novela lo más posible y al mismo tiempo describir la posibilidad de abarcar el mundo de manera total a través de otro medio de comunicación, Rodrigo Fresán puede indicar que quizás la novela ya no sea el género adecuado para abarcar la realidad de manera total (Paz Soldán 2003: 103-104).

En *Mantra*, también se incluye un fragmento en el que el narrador de la primera parte explica que la fragmentación se debe al tumor en su cabeza, que le causa una pérdida de memoria. Además, el narrador parece indicar que la estructura de una novela no es lo más importante. Lo que sí es importante es el contenido y la identificación con el héroe. No obstante, todo esto se pierde de vista porque tanto los lectores como los escritores son demasiado preocupados por la forma, o las ideas estéticas en las obras literarias. Así, el narrador dice explícitamente que no se sirve de los rasgos de estilo para seducir a su lector sino que está obligado de contar las historias de esta manera por el tumor cerebral. Así, también vemos que Rodrigo Fresán incluye otros fragmentos metafccionales que contienen pensamientos sobre la literatura:

“Cuando empezamos a leer, nuestra relación con los libros pasa por la identificación con el personaje. Así, los lectores primitivos necesitan entrar ahí [...] para unirse a la aventura. Con el correr de los años, el lector deja de identificarse con los héroes de la ficción para identificarse con la realidad del escritor. El cómo se cuenta una historia acaba imponiéndose por encima de la historia misma. No estoy seguro, entonces, de que los lectores evolucionen. Pienso que, tal vez, acaban perdiendo algo por el camino, lo más importante: la posibilidad de ser uno con el héroe, de combatir y vencer a su lado.

Mis recuerdos de Martín Mantra intentan ser invocados a partir de una absoluta identificación con el héroe. Cualquier rasgo de estilo que se encuentre aquí, cualquier maniobra estética, obedece no a una necesidad de seducir [...]” (Fresán 2001: 31)

En su artículo, Gustavo Llarull indica otra elemento que apoya esta lectura metaficcional, que *Mantra* constituye una crítica a la novela total. Otra razón por la que podemos interpretar *Mantra* como una crítica a la posibilidad de totalización en diferentes medios de comunicación, como la literatura o la televisión, porque el autor incluye referencias explícitas a esta crítica metaficcional.

Al mismo tiempo, también propone otro medio, a saber, el medio del cine, que sí puede ser capaz de llegar a este objetivo. Como ya hemos mencionado en el capítulo 3 sobre las referencias, diferentes citas hablan sobre la realidad de las telenovelas en comparación con la vida real. Así, se muestran las telenovelas como un reflejo, e incluso, espejo de la realidad. En el caso de estas citas, Rodrigo Fresán indica que el género de las telenovelas sí es un género que puede llegar a la totalización. Esta idea se muestra por la manera en que se dice explícitamente que las telenovelas evocan la realidad. Esta lectura metaficcional es tanto más necesaria porque

se encuentra en la segunda parte del libro, es decir, está puesta como definición bajo una de las entradas de la parte enciclopédica del libro. Como las enciclopedias y los diccionarios siempre dan una definición o explicación de los conceptos anteriores, el lector puede deducir que se trata efectivamente de una definición, o de un pensamiento metaficcional, de las telenovelas. Bajo esta parte enciclopédica también se encuentra una entrada intitulada “TELENOVELAS (Mexicanas)” que también pone énfasis en el carácter real de las telenovelas. Como demuestra la cita siguiente, también pone énfasis en el aspecto de la “mexicanidad”:

Las telenovelas de cada país son un fiel reflejo – aunque bizarro, sublimado, en ocasiones paródico – de su historia patria y de su ser nacional o como quieran llamarlo. Arquetipos, clichés, freaks: la sirvienta, la madre loca, el padre irresponsable, el abuelo caudillo, amnesia, incesto, asesinatos, muertos que no están muertos, [...].

Las telenovelas mexicanas (con sus luchas de clases, sus muertes y resurrecciones, sus fantasmas del pasado y profecías futuristas y apocalípticas, con sus vueltas sobre vueltas y sus fluctuaciones temporales) acabarán sustituyendo a la historia. (Fresán 2001: 395)

Una posible explicación de esta crítica que expresa el narrador frente al género de la novela puede ser la conciencia que tiene de la poca relevancia de la literatura en comparación con los otros medios, como los del cine y de la televisión. Esta idea se refleja por el hecho de que hay mucha más gente que ve películas que gente que lee novelas. Además, como la tercera parte del libro muestra efectivamente que Martín Mantra y su familia son de alguna manera una nueva epopeya nacional, e incluso una nueva religión, después de la creación de su película, el libro parece indicar que los proyectos de Martín Mantra sí se muestran como logrados. En suma, esta lectura metaficcional que se propone sostiene la idea de que, en *Mantra*, hay una tensión enorme entre la coherencia y la fragmentación. Un elemento muy importante respecto de esta idea es el hecho de que se narra un intento a la totalización de manera completamente fragmentada en la segunda parte del libro.

## 4 La intermedialidad en el nivel formal: la imitación formal

En este capítulo, nos centraremos en el segundo tipo de intermedialidad distinguido por Jørgen Bruhn, a saber, la imitación formal. Para explicar esta noción, Bruhn hace referencia a Wolf Werner. En su artículo “(Inter)mediality and the Study of Literature”, describe la imitación formal como una imitación de ciertos elementos formales o estructurales de otro medio:

Formal intermedial imitation is an especially interesting phenomenon because the intermedial signification is, in this case, the effect of a particularly unusual iconic use of the signs of the source medium. In fact, [...], the characteristic feature of formal imitation consists of an attempt at shaping the material of the semiotic complex in question (its signifiers, in some cases also its signifieds) in such a manner that it acquires a formal resemblance to typical features or structures of another medium or heteromedial work. (Wolf 2011: 6)

Los análisis siguientes se centrarán otra vez en la imitación formal del medio televisivo. Las características formales que se imitan son el *zapping* (4.1) y los *cliffhangers* (4.2). Además, se analizará la manera en que el escritor se sirve de la proyección mediática (4.3).

### 4.1 El zapping

En el Diccionario de la Real Academia Española, el *zapping*, o el zapeo, se define como el “cambio reiterado de canal de televisión por medio del mando a distancia” (RAE 2014). Así, también se podría ver el uso del *zapping* como otra estrategia de fragmentación. Este tipo de fragmentación se encuentra en diferentes niveles en *Mantra* de Rodrigo Fresán. El primer ejemplo de la fragmentación en el nivel estructural de la novela, o de la imitación formal de la fragmentación típica del medio televisivo, se encuentra en el nivel más alto del libro. El libro se divide en tres grandes partes que se intitulan “Antes: El amigo mexicano”, “Durante: El muerto de los días” y “Después: El temblor”. Como indican los títulos de las partes, la estructura del libro parece seguir una lógica temporal. De esta manera, la estructura parece ser lógica y sencilla, pero en realidad no lo es porque las diferentes partes tienen diferencias a nivel temporal, a nivel espacial y a nivel de la realidad que se representa. La diferencia que concierne los niveles de la realidad se manifiesta particularmente a través de los diferentes narradores.

De esta manera, podemos ver un diálogo con la teoría de los vasos comunicantes de Mario Vargas Llosa en el libro. Esta teoría consiste en la idea de que dentro de una unidad narrativa se presenten diferentes “episodios”. Estos episodios narran historias que difieren en el plano de la temporalidad, la espacialidad o el nivel de la realidad. Además, la combinación de estos diferentes episodios influye en la narración. Según Mario Vargas Llosa, una historia narrada cambia completamente por la combinación de los diferentes episodios; es decir, la historia se leería diferentemente si los episodios fueran publicados separadamente (Kobytecka 2006: 51). En *Mantra* de Rodrigo Fresán, los diferentes episodios son respectivamente los diferentes capítulos del libro. La diferencia temporal está indicada explícitamente en los títulos. La diferencia que concierne el narrador, y, por consiguiente, el nivel de la realidad, no se menciona explícitamente. El lector se da cuenta de que el narrador cambia leyendo las diferentes partes de la novela.

No solo hay una diferencia a nivel de la realidad que se representa, que se manifiesta sobre todo por el narrador, sino que también hay una diferencia a nivel temporal. La primera parte del libro se desarrolla por un lado durante la niñez del narrador argentino y Martín Mantra. Por el otro, también se narra el momento en que el médico se le dice al narrador que tiene un tumor en la cabeza. La segunda parte del libro narra la edad adulta de Martín Mantra. No obstante, no sabemos si Martín Mantra todavía está vivo en el momento de la narración

porque estamos viendo un tipo especial de recuerdos del narrador francés. No sabemos cuánto tiempo ya había pasado entre los fragmentos que se muestran en la televisión y su muerte. No obstante, no hay duda de que, temporalmente, esta parte no coincide con la primera parte de la novela. La tercera parte del libro cuenta lo que pasa después de la muerte de Martín Mantra. Por consiguiente, otra vez, se ubica en otro punto en el eje temporal.

No obstante, la diferencia a nivel espacial no se presenta de manera geográfica en *Mantra*. Esto se debe seguramente al proyecto en que se inscribe la novela de Rodrigo Fresán. Como ya hemos mencionado en la introducción, *Mantra* forma parte de una colección de libros, intitulada *Año 0*, que todos se enfocan en una ciudad. En este libro, se trata de la Ciudad de México (El Tiempo 2011: s. pág.). No obstante, sí se puede encontrar diferencias a nivel espacial de otra manera. La primera parte de la novela se desarrolla en la Ciudad de México “normal” o la Ciudad de México de la vida real. La segunda parte se hace un poco más mítico en cuanto a la localización. El narrador se encuentra en el inframundo, que se presenta como debajo de la Ciudad de México de los vivos. En la tercera parte de la novela, ya no estamos ante una Ciudad de México de la vida real sino que el androide se encuentra en una Ciudad de México postapocalíptica. De esta manera, las partes de la novela sí siempre se ubican en la Ciudad de México pero cada vez presentan otra versión de esta ciudad.

El libro también presenta una fragmentación en un nivel más bajo, a saber, en la segunda parte del libro que se presenta como un diccionario o una enciclopedia. La estructura del diccionario imita la fragmentación característica del *zapping*, y así, se relaciona también con la televisión. Este vínculo también se encuentra en el anuncio de Rod Serling quien dice que nuestras vidas van a ordenarse de manera alfabética en la televisión. Como se señaló en el capítulo anterior, esta segunda parte del libro narra el relato de un narrador francés que ya ha muerto. Este narrador muerto está en el inframundo, viendo su vida en una televisión en diferentes pequeñas entradas. En la cita siguiente, el narrador de esta parte indica él misma la variedad de las cosas que está viendo en su televisor. Además, expresa la idea de que todo está muy fragmentado y desordenado:

Sin sol estoy, abajo, y desde aquí te pienso, María-Marie, como si te escribiera, viéndote en la pantalla, sentado frente a mi televisor, un ojo sin párpado que transmite noticias y paisajes de la superficie y frases de muertos que pasaron por México. Mi televisor transmite voces de muertos que llegaron aquí, que pasaron por aquí, que se fueron o se quedaron. Transmite las palabras de Hernán Cortés [...]; transmite las palabras de Graham Greene [...]; transmite mis palabras [...]. Transmite las veinticuatro horas de tus días que duran veinticuatro horas, pero que aquí – donde no están prohibidos los relojes pero tampoco sirven de gran cosa – duran mucho más y mucho menos. Transmite informaciones intermitentes, fragmentos de películas fragmentadas, esquirlas de momentos desordenados, canciones, luchas enmascaradas y desenmascaradas, gritos. (Fresán 2001: 124-125)

No obstante, dentro de este caos y fragmentación, también se encuentra cierta coherencia y lógica, como en el caso de las tres grandes partes del libro que están ordenadas según una lógica temporal. En el nivel temático, esta parte muy fragmentada del libro narra la historia de Martín Mantra que intenta conquistar el mundo con sus proyectos cinematográficos. Así, después de muchas lecturas sí hay un trama que se puede reconstruir. En otras palabras, no simplemente trata de las pequeñas entradas separadas sino de que la combinación de todas estas entradas implica una lectura alternativa, lo que explica Mario Vargas Llosa en su teoría de los vasos comunicantes. A primera vista, entonces, *Mantra* presenta una versión extrema de la estrategia de los vasos comunicantes, en que el lector puede reconstruir una historia coherente si logra conectar una gran cantidad de fragmentos.

Sin embargo, este tipo de *zapping* se opone al *zapping* normal tal y como está descrito en el diccionario. El *zapping* normal se presenta cuando un telespectador quiere ver otra cosa. En el caso del telespectador en el inframundo en *Mantra*, no hay ningún control. El narrador no puede elegir lo que quiere ver en la televisión a la que está encadenado. Por consiguiente, una gran diferencia entre *Mantra* y el *zapping* tradicional es el estatuto de la voluntad del sujeto. Así, Rodrigo Fresán aborda el tema de la autonomía porque el narrador no tiene mucha agencia. De esta manera, incluye una reflexión sobre el impacto de la televisión y el impacto en la manera en la que consumimos información. Por lo tanto, también se puede ver un vínculo con el lector implícito tal y como lo imaginaba Julio Cortázar. Cortázar, y los demás escritores del Boom suponían un papel más activo para el lector. *Mantra* cuestiona así si la estrategia fragmentaria de los vasos comunicantes funciona bien. Las obras de los autores del Boom dan libertad al lector para llegar al entendimiento mientras que en *Mantra* hay dependencia, lo que parece causar la incomprensión. En este caso, se ordenan las diferentes entradas enciclopédicas según una lógica alfabética. En la cita, se pone énfasis en este carácter ordenado de las diferentes entradas, diciendo que facilita la futura consulta:

Lo que ocurre, lo que ocurrió – al menos en mi caso – es algo muy diferente: en el momento del final del principio y del principio del final aparece Rod Serling, el tipo ese que presentaba *The Twilight Zone* – ¿te acuerdas, María-Marie? – y te informa que a partir de ahora ciertos segmentos de tu biografía serán vueltos a compaginar. En orden alfabético. Para que resulte más sencilla su futura consulta. ¿Puedes crearlo? En pequeñas y breves y no tan breves entradas enciclopédicas, en dosis homeopáticas de información. (Fresán 2001: 138-139)

Sin embargo, esta estructura alfabética también muestra ciertas incoherencias. Por ejemplo, todas las letras del alfabeto se abordan como suele pasar en un diccionario: las palabras se suceden de manera alfabética y cada entrada explica una palabra. Sin embargo, en el caso de la letra R, no se utiliza esta estructura. Esta entrada se intitula “R (Letra)” para después enumerar debajo de la entrada las diferentes palabras que empiezan por esta letra. De esta manera, se encuentra en ambos ejemplos de fragmentación en el nivel estructural esta tensión entre la estructura lógica y no lógica. Esto problematiza la estructura porque, dentro de la estructura, se trata de minar la propia estructura. Esta idea también puede aplicarse a la televisión porque la televisión nos manda los trozos de información en diferentes compartimentos pero así se pierde la visión de conjunto. *Mantra* imita formalmente la estrategia de los vasos comunicantes, pero al mismo tiempo también socava esta estrategia. Este socavamiento se causa por una exageración de la fragmentación y la incoherencia para cuestionar si es un modo apto de tratar de ofrecer un panorama general.

Además, hay la pregunta de la autocomprensión. Más específicamente, la autocomprensión a la que llega el narrador en el inframundo. En la cita anterior, el escritor también muestra otra vez la importancia de Rod Serling como una persona que puede relatar la vida de una persona. Rod Serling es el creador de la serie *The Twilight Zone*, quien explica la historia de cada episodio del programa de televisión al espectador. De esta manera, se pone otra vez la pregunta si una tal narración de la vida de una persona, incluyendo muchas imágenes fragmentadas y una narración por Rod Serling, puede contribuir a una comprensión mayor o incluso total de la vida. Así, se puede considerar a Rod Serling como un narrador que ayuda a entender de manera mejor nuestra vida. En el caso del narrador de esta parte, la narración de la vida le llega a través de las imágenes en el televisor. Por lo tanto, se incluye otra estructura aparentemente lógica y coherente dentro de la narración en la televisión. Esta idea de la autocomprensión del narrador muerto también está vinculada con el lector de la novela. El narrador representa, de alguna manera, al lector, que también está “condenado” a tratar de reconstruir la historia a partir de la información fragmentaria que le proporciona esa novela que imita las características de la

televisión. Lo que el narrador experimenta frente a esa transmisión en la televisión en el inframundo es una especie de *mise en abyme* de lo que tal vez experimenten los autores.

En lo que concierne la multitud de imágenes fragmentadas, vemos un vínculo con el aparato *MoviEye* y los intentos de la totalización por parte de Martín Mantra. Este aparato causa que nunca se tendrá que recordar nada porque todo estará grabado con el *MoviEye*. Así, las imágenes que está viendo el narrador muerto en el inframundo también plantean esta misma pregunta por la posibilidad de llegar a una comprensión total de su vida. El narrador también explica que está conectado con su televisor por un cable. De esta manera, parece que algún tipo de aparato ya había grabado todos los momentos de su vida para después, utilizando la conexión, mostrar todas estas imágenes en la televisión en el inframundo:

Me pregunto ahora, María-Marie, cómo te enfrentarías, interpretarías el hecho – ¿te daría miedo, te daría vergüenza? – de que de la base de mi nuca salga un cable grueso y negro que va a dar a la espalda de mi televisor, aquí abajo. (Fresán 2011: 160)

La cita siguiente confirma esta idea de una película que se graba durante la vida de cada persona para que pueda verla después de morir:

Ahí abajo, aquí mismito, estoy yo, María-Marie, mirando una película que no recuerdo haber filmado. (Fresán 2001: 307)

En su artículo, Llarull intenta responder la pregunta de la autocomprensión total. Según Llarull, el narrador francés está viendo efectivamente su vida en la televisión. A partir de las imágenes que ve, le puede narrar su vida a María-Marie y reinterpretarla también. A primera vista, se podría por lo tanto argumentar que una autocomprensión mayor es posible (Llarull 2011: 51).

No obstante, Llarull añade que la novela plantea retos a la realización de esta autocomprensión porque en las entradas enciclopédicas se añade un exceso de información y recuerdos. Por eso, la autocomprensión se hace muy difícil e incluso quizás imposible porque el narrador muerto está obligado a ver imágenes de su vida en la televisión constantemente (Llarull 2011: 52). La conclusión de Llarull es que sí hay un gesto a la totalidad pero en su razonamiento argumenta también que puede ser precisamente la fragmentariedad hace imposible la autocomprensión:

If in *Mantra* the psyche merely channels media information, and the subject has access to her own existence only in a fragmentary manner, then the attempts to achieve some form of totality – either in the form of a narrative self-understanding or in the form of a socio-historical, encompassing narrative – are doomed. (Llarull 2011: 52)

Así, como se argumentó en el capítulo anterior, también podemos ver un vínculo con el cuento “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges. El narrador francés tampoco puede pensar por la abundancia de informaciones que está en su cabeza por las difusiones incesantes de nuevas informaciones en la televisión. Esta idea también se expresa en la cita siguiente, en la que el narrador muerto hace referencia a toda esta abundancia de información con las palabras “basura neuronal”:

¿De qué me sirve aquí toda la información reunida durante una vida? ¿Qué utilidad tiene toda esa data adentro de mi cerebro acumulándose año tras año? ¿Qué puedo hacer yo ahora con las horas y horas de noticias cósmicas en noticieros terrestres, estos noticieros que veíamos desde nuestra cama, sintiéndonos como si flotáramos perdidos en el espacio? No sirven de nada. Para

nada, María-Marie. Basura neuronal a la que se accede cuando ya es demasiado tarde. (Fresán 2001: 253-253)

Ahora bien, al mismo tiempo, esto no significa que la autocomprensión sea completamente imposible. Llarull y Paz Soldán analizan más en detalle la posibilidad de la autocomprensión con todas estas informaciones fragmentadas. Paz Soldán indica que el narrador puede por fin tratar de entender su vida gracias a la abundancia de las imágenes que ve. Además, esta autocomprensión se realiza de manera fragmentaria, es decir que, se realiza a través de imágenes fragmentadas. Por lo tanto, es una autocomprensión fragmentaria (Paz Soldán 2003: 105). No obstante, según Llarull, no existe una relación de causa y efecto entre el hecho de ver su vida en una televisión y una autocomprensión fragmentaria. Llarull indica que, según él, sería lo opuesto, a saber, una autocomprensión total: si uno puede ver todos los momentos de su vida cuantas veces que quiera, puede entender su vida en la totalidad. De esta manera, el hecho de que las imágenes se muestren de manera desordenada no constituye ningún problema para la comprensión por la posibilidad de poder verlas infinitas veces. Además, añade la importancia del papel que desempeña el sujeto – en este caso, el narrador muerto – en la comprensión de estas imágenes: las imágenes que se muestran son materiales con los que el sujeto tiene que llegar a la autocomprensión. Los materiales en sí no muestran la autocomprensión. De esta manera, el sujeto tiene que hacer un esfuerzo (Llarull 2011: 59). Esta idea también se aplica al lector de *Mantra*, quien, como ya hemos mencionado, tiene que mostrarse como un lector activo. Uno solamente puede reconstruir la trama de la novela si intenta hacer el rompecabezas de todos los diferentes fragmentos. Esto lo demuestra el hecho de que, por la transmisión de imágenes, el narrador puede entender elementos de su vida que antes no entendía. La cita siguiente muestra el narrador que escribe a María-Marie sobre un acontecimiento de su vida, en la que decía múltiples veces que María-Marie se parecía a Guadalajara Smith. No entendía, antes de su muerte, de qué manera María-Marie y Guadalajara Smith eran parecidas:

Guadalajara Smith, quien – ¿recuerdas, María-Marie? – yo siempre te decía que era muy parecida a ti [...]. Sí, claro, la ropa pegada al cuerpo neumático y pura curva y todo eso. Pero algo más, siempre pensé. Guadalajara Smith se te parecía demasiado [...].  
Ahora y aquí, viéndolo en mi televisor, lo entiendo todo, todo está claro y encaja. Tú fuiste la inspiradora directa de Guadalajara Smith, hace años, tan lejos, en una película en la que jamás supiste que actuabas, y no sigo, ya no hay más tiempo y espacio para ningún (*à suivre...*). (Fresán 2001: 270-271)

En este sentido, la televisión sí puede ser una herramienta de comprensión si el espectador vincula ciertas piezas de información. Sin embargo, por el exceso de información, esta autocomprensión está necesariamente limitada por las posibilidades de la mente individual. De esta manera, Llarull pone énfasis otra vez en la tensión entre la fragmentación y la totalización, o la comprensión total, en el nivel individual y en el nivel colectivo:

Now, both the presentation of a narrative from the standpoint of one's finished life and the suggestion of "coordenadas desde las que puedan verse todos los ángulos" point at a *tension* between the excess of information, which forces us to deal with the fragmentary (for, how do we deal with "all the angles"?), and the attempt to reach totality at the individual level (i.e., as a sort of holistic self-understanding) and for the more typically modern, and ambitious, attempt to reach a "total" understanding of a society or a historical period. (Llarull 2011: 59)

La cita sobre Guadalajara Smith muestra que sí se llega a otro tipo de comprensión pero este tipo de comprensión también sigue siendo parcial. También implica que una autocomprensión total solo es posible a través de un proceso de interpretación que duraría eternamente. Si uno puede ver cada fragmento infinitas veces, se abre la posibilidad de digerir e integrar todos los fragmentos en la autocomprensión total. Lo mismo

pasa en el caso del lector que tiene que leer la novela infinitas veces antes de llegar a la comprensión total de la novela.

Además, el carácter necesariamente parcial de esta comprensión se aprecia en el hecho de que no todos los fragmentos que aparecen en el televisor del inframundo tengan conexión con la vida del narrador. En la segunda parte del libro también se incluyen elementos que no tienen nada que ver con Martín Mantra, María-Marie o el narrador, como, por ejemplo, el asesinato de Kennedy, algunas reflexiones sobre Posada e instrucciones para un capitán de vuelo. Estos elementos tienen un vínculo vago con la trama general de *Mantra*, e incluso, se puede decir que hay entradas de diccionario enteras que no tienen función en el contexto de la historia. En este sentido, muestran que en las narrativas en la televisión podemos hacer conexiones pero no es posible conectarlo todo. Así, la teoría de los vasos comunicantes también se aplica al medio de la televisión. La televisión de por sí funciona de alguna manera un poco similar a los vasos comunicantes, y Fresán se pregunta si en este contexto de exceso informativo todavía funciona la teoría y qué puede aportar. Además, esta idea de la televisión también tiene un impacto en nuestra vida y la manera en la que nos imaginamos el mundo.

No obstante, en el caso de los vasos comunicantes de Mario Vargas Llosa el lector descubre la coherencia al final del libro. Así, se da cuenta de cómo se relacionan los diferentes episodios y descubre la unidad. Esta idea se problematiza a través de la televisión, que no le da una versión total de una sola realidad al narrador muerto de la segunda parte sino que se multiplican los fragmentos yuxtapuestos. Esto también es el caso con nosotros como lectores: la novela llama la atención sobre el hecho de que en la vida real, la información que nos llega todos los días a través de la televisión está completamente fragmentada. Así, Rodrigo Fresán plantea la pregunta de qué pasará cuando vivimos en un mundo de innumerables vasos, e incluso, si ya estamos viviendo en un mundo de innumerables vasos, que por su propio exceso ya no son tan fáciles de convertir en “comunicantes”.

De esta manera, la estructura enciclopédica de *Mantra* indica otra vez esta tensión entre la fragmentación y la coherencia. Por un lado, las diferentes entradas del diccionario presentan toda la información de manera fragmentada en el libro. Por el otro, como argumenta Llarull, esta fragmentación hace que el narrador muerto tenga la posibilidad de llegar a una autocomprensión total en el inframundo – aunque sea solo a través de un proceso de interpretación infinito. De esta manera, este análisis formal de la segunda parte de *Mantra* pone énfasis en el carácter alternativo de esta novela total: la aumentada tensión entre la fragmentación y la coherencia. También tiene implicaciones para el género de la novela total porque parece indicar que la comprensión total solo se puede alcanzar si uno tiene un tiempo infinito para *zapear* en la televisión en el inframundo. En este caso, hay más atención hacia todo lo que necesariamente queda fuera de nuestra comprensión del mundo que en la novela total tradicional. Además, *Mantra* problematiza la idea de Mario Vargas Llosa de un lector activo que sabe identificar la trama de una historia, proponiendo al contrario un espectador pasivo que está completamente dependiente e incluso, no puede hacer el *zapping* él mismo. Así, se plantea la pregunta si podemos ser espectadores activos, y, además, hasta qué punto a través de la televisión podemos hacer algo que se parece a la novela total.

## 4.2 Los cliffhangers

*Mantra* de Rodrigo Fresán no solo imita las características formales típicas de la televisión en el caso del *zapping* sino que también imita la técnica de los *cliffhangers*. Los *cliffhangers* son los momentos de suspenso. La técnica de los *cliffhangers* no es una técnica nueva. También es una técnica literaria que se utiliza sobre todo en la literatura popular pero que se ha hecho más importante en *Mantra*. En su artículo, Llarull (2011) indica que la

novela empieza por un *cliffhanger* enorme. Para Llarull, ese comienzo parece imitar el típico *pageturner* y establece el tono del carácter paródico que se encuentra en el libro entero:

Muchos años antes de que empezara todo lo que tenía que terminar, antes de ese terrible y magnífico Día de los Muertos en que viajé y llegué para irme por primera y última vez a México Distrito Federal [...], cuando todavía faltaba demasiado tiempo para convertirme en quien soy ahora y jamás desearía haber sido, yo conocí a Martín Mantra o, mejor dicho, Martín Mantra me conoció a mí, me tendió su mano, y en su mano había un revólver. (Fresán 2001: 17)

Además, pone énfasis en la desilusión del lector quien, al voltear la página, está confrontado con una anécdota de Martín Mantra, quien explica cómo hay que narrar una historia (Llarull 2011: 50). Este comienzo no solo se puede ver como una imitación de los típicos *pageturners* sino que también puede ser un *cliffhanger* de un programa de televisión o una película. En las películas o los programas de televisión, los *cliffhangers* pueden ocurrir al final de un episodio o dentro de un mismo episodio. En este último caso, después del *cliffhanger* hay otra escena para cortar la escena anterior. De esta manera, la inserción del pensamiento metaficcional de Martín Mantra se explica muy bien. Se podría considerar este fragmento como el comienzo de una nueva escena, que ocurre en un *setting* completamente diferente, como suele pasar en las películas o las series televisivas.

Esta historia del revólver parece ser una que se utiliza múltiples veces en *Mantra*, para crear *cliffhangers*, que se suceden muy rápidamente. Esto se debe a la técnica cinematográfica, y también literaria, del *foreshadowing*, que se define de la manera siguiente en la Encyclopaedia Britannica: “the organization and presentation of events and scenes in a work of fiction or drama so that the reader or observer is prepared to some degree for what occurs later in the work” (“Foreshadowing”, 2016). Así, cuando un revolver se inserta en una historia va inmediatamente de par con un sentimiento negativo en el espectador, porque este revólver tiene que indicar que algo va a pasar mal. Así, en las siguientes citas, en las que Martín Mantra invita a los estudiantes de su clase a jugar a la ruleta rusa con él, este revólver es otra vez la causa de los *cliffhangers*:

Martín Mantra nos miró a todos, a uno por uno, antes de sacar del bolsillo de su delantal un revólver, abrirlo [...], ponerle una bala en el tambor, hacerlo girar, cerrarlo, llevarse el largo caño a la boca sin arruinar su sonrisa rara y apretar el gatillo. No pasó nada [...]. Después, enseguida, Martín Mantra – con una voz inesperadamente dulce y extendiéndonos su mano y su revólver, como si fueran una ofrenda y una bienvenida – preguntó quién iba, quién quería, quién se atrevía a ser el próximo. (Fresán 2001: 34)

Cada vez que el escritor incluye otro *cliffhanger* en la historia, empieza escribiendo la continuación de la historia en la página siguiente. Como ya se mencionó, incluso a veces continúa escribiendo la continuación de otra parte de la historia para que el lector deba esperar aún más tiempo para saber cómo se termina la historia. Esta técnica de dejar vacía parte de una página aumenta la imitación formal de los *cliffhangers*, es decir, de esta manera parecen aún más a los *cliffhangers* típicos del medio televisivo. Esto se debe al hecho de que la página parcialmente vacía parece indicar una pausa más larga, como se hace en el medio televisivo por una pantalla completamente negra o simplemente el final de un episodio. Un ejemplo importante de esta estrategia se encuentra en la página 35, que está casi completamente vacía. Las únicas palabras que se encuentran en esta página son las que indican que es el narrador quien es el próximo que toma el revólver:

Fui yo. (Fresán 2001: 35)

Otro ejemplo de un *cliffhanger* interesante del punto de vista formal se encuentra en el capítulo en la que el narrador muerto cuenta la historia de la filmación de la película sobre los luchadores enmascarados. En un

momento dado, se está grabando una escena con el luchador enmascarado Black Hole cuando de repente el narrador sufre otro ataque de asma. En este momento, se utiliza la palabra “corten” para terminar el capítulo del libro. Esta palabra también la usa el director durante el rodaje de una película para indicar el final de la grabación de una toma:

Y yo hago tan bien que me asfixio con el aire de la Tierra que me viene otro ataque de asma y nadie se da cuenta porque piensan que estoy actuando, que soy todo un profesional con gran futuro en el mundo de la actuación.

Me pongo azul.

Corten.

Por favor. (Fresán 2001: 218-219)

En conclusión, por un lado, esta inserción de los *cliffhangers* puede considerarse como una técnica que, por un lado, aumenta el carácter fragmentado del texto, y, por otro lado, que invita al lector a descubrir más elementos. En este último sentido, es una estrategia que invita a la totalización. Al insertar los *cliffhangers*, el escritor hace que el lector quiera leer la siguiente parte de libro para terminar leyendo el libro entero. Así, los *cliffhangers* son una manera de despertar el deseo de saber más de lo que pasa en la historia. De esta manera, otra vez vemos una tensión aumentada entre la fragmentación y la coherencia. Además, los *cliffhangers* nos hacen más dependientes de la televisión porque queremos saber qué va a pasar. Así, otra vez, perdemos la autonomía, como el narrador encadenado a su televisión. Al mismo tiempo, se puede decir que la técnica de los *cliffhangers* causa otro tipo de fragmentación porque se interrumpe el desarrollo de la historia para aumentar la tensión. Por lo tanto, la historia se corta en diferentes partes.

### 4.3 La proyección mediática

Este último apartado de la parte de análisis formal se centrará en la proyección mediática. Como hemos mencionado en la introducción de esta tesina, no dedicaremos un capítulo entero a la práctica de la proyección mediática porque tiene claros solapamientos con la práctica de la imitación formal. Así, los ejemplos siguientes se encuentran un poco entre la imitación formal y este tercer tipo de intermedialidad. Todos estos ejemplos también muestran la vida como si fuera una película. Así, se analiza cómo la televisión afecta la manera en que vemos el mundo.

Como ya hemos mencionado en la cita anterior, no solo se utiliza la palabra “corten” para terminar una secuencia en el libro, sino que muchos otros fragmentos en el libro también se sirven de un vocabulario típicamente ligado al mundo de la cinematografía y la televisión. De esta manera, todas estas metáforas se pueden considerar como proyecciones mediáticas, y más específicamente proyecciones cinemáticas porque el mundo se describe como si fuera una película (Bruhn 2015: 51). Así, se hace referencia al tercer tipo de intermedialidad propuesta por Bruhn:

Perceiving and describing particular aspects of the world as if it was, or could have been, either a qualified mediality (like “music” or more specific “a symphony”), or a technical mediality (a TV screen, a canvas) is a common literary device, which is, actually, an intermedial phenomenon. (Bruhn 2015: 28)

No solo se utiliza la palabra “corten”, sino que también se utilizan otras palabras ligadas a la cinematografía. Algunos ejemplos de este tipo de palabras son “*flashback*” (Fresán 2001: 112), “*cámara lenta*” (Fresán 2001: 98) y finalmente, la palabra “*cortometraje*” (Fresán 2001: 117) Estos ejemplos solamente constituyen una pequeña parte de la gran cantidad de metáforas ligadas a la cinematografía que se encuentran

en el libro. La cita siguiente muestra precisamente la importancia que tienen estas metáforas cinematográficas y además, la importancia de la proyección mediática, es decir, el hecho de que los personajes presentan sus vidas como si fueran protagonistas en una película. Esta cita se encuentra cuando Martín Mantra muestra al narrador enfermo su primer proyecto cinematográfico, *Cumpleaños de Martín Mantra / Nueve Años*, que dura veinticuatro horas. Así, en este caso, la proyección mediática ya es tal que ya no se distingue entre realidad y ficción:

Yo había sincronizado perfectamente el ritmo de mis funciones vitales con el ritmo de una película. Yo miraba la pantalla y lo que ocurría en la pantalla y ya no podía discernir si, en realidad, aquello era la realidad y la película era yo. Ya no importaba lo que ocurría ahí adentro y ahí afuera. (Fresán 2001: 110)

Otro ejemplo que muestra que los personajes hacen como si la vida fuera una película se encuentra en la primera parte del libro cuando el narrador y Martín Mantra ambos son niños. Martín Mantra le propone al narrador y a los compañeros de clase un juego en el que todos desempeñan el papel de un personaje en una película, y más específicamente, de la película *2001: Una Odisea del Espacio*. Martín Mantra es el que hace la repartición de los papeles. Los compañeros de clase son los monos mientras que Martín Mantra es el monolito, o un objeto muy especial que aparece de la nada. Esta idea coincide con lo que se pasó con Martín Mantra en la vida real, porque llegó en la clase como si nada. El narrador también recibe un papel especial, a saber, el de HAL 9000.

Martín Mantra también se sirve de términos del mundo de la cinematografía. Esto muestra la manera en la que concibe el mundo como si fuera una película. Además, muestra la manera en la que los medios de comunicación, como la televisión, nos influyen en nuestra vida diaria. Por lo tanto, a veces el lector tampoco puede distinguir entre los niveles de realidad, es decir qué es película en lo que se narra en *Mantra* y qué no. El tic que tiene Martín Mantra reside en el uso excesivo del sufijo *-forme*, añadiéndolo a cualquier palabra. De esta manera, Martín Mantra se sirve de una estructura predeterminada para crear nuevas palabras. Como ya hemos mencionado, estas nuevas palabras, la mayoría de las veces, se vinculan fuertemente con el mundo cinematográfico. Las citas siguientes muestran algunos ejemplos de estos neologismos introducidos por Martín Mantra. En estos ejemplos, la parte principal del neologismo siempre tiene un vínculo con el mundo de la cinematografía: “alguien hábilmente rodserlingforme” (Fresán 2001: 52-53), “dimensionalmente desconociforme” (Fresán 2001: 54), “transcendentalmente futuriforme” (Fresán 2001: 56) y “cinematográficamente autobiograforme” (Fresán 2001: 60). Estos términos solamente constituyen una pequeña parte de todos los neologismos que crea Martín Mantra. Por lo tanto, esta estrategia es un ejemplo de la proyección mediática. Por un lado, la insistencia enorme en estas construcciones muestra cómo estos neologismos también son consecuencias de las nuevas tecnologías. Por lo tanto, se necesitan nuevas palabras para mostrar cómo es la realidad a partir de referencias de las películas. Por el otro, muestran la obsesión de Martín Mantra con la forma e inducen al lector a enfocar las descripciones en cuestión como si las viera en una película.

El último uso de los términos del mundo cinematográfico es el uso de “a.k.a.” o “also known as”. En *Mantra* se da la definición siguiente del uso de la abreviación:

A.K.A. significa *Also Known As...* y significa *también conocido como...* Es una forma más original – y a Jean-Baptiste también le gusta más – de decir *alias*. (Fresán 2001: 135)

En el libro mismo, se utiliza muchas veces. Así, se podría decir que cada persona tiene su alter ego, como si todos fueran actores. Esta estructura que se presenta tantas veces muestra que todo se concibe como si la vida

fuera una telenovela o una película. Por lo tanto, vemos otra vez la influencia de los medios de comunicación que contagian la estructura de la novela. Además, estos medios de comunicación contagian a los personajes también, porque todos somos tan dependientes de los medios de comunicación. Esta dependencia hace que los medios de comunicación influyan en todos los aspectos de nuestras vidas. Por todas las diferentes películas y series, todos tenemos una variedad de referencias y papeles que vienen de diferentes películas o diferentes niveles de la realidad. Las citas siguientes muestran algunos ejemplos del uso de la abreviación:

En Tenochtitlan (*a.k.a.*) México D.F. (*a.k.a.*) Ciudad de México (*a.k.a.*) Distrito Federal (*a.k.a.*) D.F. (Fresán 2001: 149)

Jesús Nazareno y de Todos los Santos Mártires en la Tierra Fernández (*a.k.a.*) Black Hole (*a.k.a.*) Mano Muerta (*a.k.a.*): “¡HÉROE CAÍDO, PATRIOTA VENCEDOR!”. (Fresán 2001: 137)

Yo (*a.k.a.*) El Extranjero (*a.k.a.*) el muerto que cuenta esta historia frente a un televisor muerto. (Fresán 2001: 137)

Según Llarull, el uso de los metáforas de la tecnología y diferentes medios se debe a la inabarcabilidad de la Ciudad de México porque sería imposible describir esta ciudad sin las tecnologías por su imprescindibleidad en la sociedad moderna mexicana (Llarull 2011: 52-53). De esta manera, Llarull también enfatiza esta dependencia que hay con respecto a las tecnologías modernas. En México, estas tecnologías son tan importantes que uno no puede representar al país sin hacer referencia a ellas.

No obstante, estos usos en un contexto de simulación tienen que oponerse a los otros usos de términos cinematográficos en *Mantra*, que se utilizan en contextos en los que la vida efectivamente se convierte en una película. Estos contextos se vinculan con los diferentes proyectos de Martín Mantra y del narrador muerto que está viendo la película de su vida en el inframundo. En el contexto de los proyectos de Martín Mantra, el aparato técnico que se llama *MoviEye* es una posibilidad de la creación de una vida que es una película. Así, es importante diferenciar entre los fragmentos anteriores, en los que la vida simplemente se presenta como una película sin que sea una película en realidad, y los fragmentos en los que la vida efectivamente se transforma en una película. Por lo tanto, Martín Mantra y los demás personajes hablan sobre la vida que será una película una vez que este aparato exista. En la cita siguiente, se utilizan diferentes palabras ligadas a la cinematografía como “protagonistas”, “trama” y “coproducción”:

En el futuro todos seremos directores de cine, todos filmaremos la película de nuestras vidas. Pienso en un mañana cinematográficamente autobiográfico. [...] Ya no recordaremos nuestro pasado como si fuera una película, porque nuestro pasado *será* una película de la que seremos primero protagonistas, para poder ser espectadores después. Viviremos en el constante suspenso de un guion en desarrollo, en tres actos con forma de un solo acto, y nuestra trama será nuestra mejor manera de darnos a conocer y relacionarnos. Intercambiaremos nuestros ojos desmontables y yo veré tu vida y tú verás la mía y, quién sabe, tal vez intentemos una coproducción. El amor y la camaradería será algo que surgirá a partir de un impulso tan creativo como sentimental, algo estéticamente fotogramiforme. ¡La oscuridad será luminosa! (Fresán 2001: 60-61)

Estas metáforas también aumentan la tensión entre la coherencia y la fragmentación en *Mantra* de Rodrigo Fresán. Por un lado, causan una fragmentación porque se incluyen referencias a un medio otro que el medio escrito – es decir, el medio en el que se encuentra el lector. En otras palabras, la introducción de otros medios dentro del libro causa una división en diferentes episodios para el lector. Por otro lado, también ayudan a llegar a la coherencia, o la totalización, porque queda claro que son necesarios para describir la Ciudad de México

de manera abarcadora. Esta tensión enorme entre la coherencia y la fragmentación que se encuentra tanto en los análisis temáticos como en este análisis formal es lo que hace que *Mantra* sea una novela total alternativa. De esta manera, se puede plantear la pregunta de, si todos ya tenemos tendencia a ver el mundo de esta manera, por qué los autores se sirven de la estética de la novela total, o de la estrategia de los vasos comunicantes. Como vivimos en un mundo tan fragmentado de por sí, por los medios de comunicación, uno puede decir que ya no es posible pensar la realidad de manera total. Así, siempre son totalidades parciales las que se presentan en estos tiempos mediatizados.

## 5 Conclusión

Esta tesina ha analizado el papel de los medios de comunicación dentro del diálogo que entabla *Mantra* de Rodrigo Fresán con la idea de la novela total. Partiendo del debate acerca de si *Mantra* es o no una novela total, hemos propuesto considerar *Mantra* como una novela total alternativa. Es decir, que mantiene el objetivo de ofrecer un panorama total, pero difiere de las novelas totales que se asocian en primer lugar con los escritores del Boom en su propósito. Estas diferencias en gran parte derivan del uso particular que se hace de los medios de comunicación en el libro. Más específicamente, nos hemos enfocado en el medio de la televisión. En *Mantra*, las referencias a este medio de comunicación son tantas que esta prominencia a nivel temático también conlleva una predominancia a nivel estructural y formal. La abundancia del medio televisivo a nivel temático se manifiesta por las referencias a películas, telenovelas y series televisivas. Además, la influencia a nivel estructural se manifiesta a través de la imitación formal del *zapping*, es decir, la fragmentación enorme que se encuentra en el libro entero. De esta manera, en esta tesina hemos demostrado la importancia que tienen todavía las investigaciones sobre la novela total – género que normalmente se asocia con una época ya dejada atrás – y el hecho de que se pueda combinar este elemento de investigación más clásico con otro elemento más contemporáneo, a saber, la intermedialidad.

Como nuestra pregunta de investigación se encuentra en el cruce entre los análisis sobre la totalización y los análisis sobre la intermedialidad, hemos presentado en el capítulo teórico algunas nociones claves. Hemos empezado por la pregunta de qué es una novela total. Después de haber comentado brevemente el movimiento literario del Boom, hemos confrontado algunas teorías claves para la novela total y la totalización. Este panorama incluye observaciones y descripciones de Carlos Fuentes, Macedonio Fernández y Mario Vargas Llosa. Como todavía no existía una definición clara de lo que es una novela total, nosotras hemos definido el concepto a partir de las teorías y metáforas mencionadas. Estas teorías no solo han servido para poder definir el concepto sino que también hemos recurrido a ellas en los capítulos analíticos. En particular, la teoría de los vasos comunicantes de Vargas Llosa ha sido muy importante como punto de comparación para describir las estrategias de totalización en *Mantra*. Después, hemos planteado la pregunta de qué es la intermedialidad. Hemos empezado por la definición de la intermedialidad en general propuesta por Jan Baetens para después pasar a un nivel más específico, que describe la relación entre la intermedialidad y la literatura. Una fuente importante en este capítulo es el libro de Jorgen Bruhn, del que nos servimos para la estructuración de los capítulos analíticos. El último subcapítulo del apartado teórico de esta tesina de hecho es parte del estado de la cuestión sobre *Mantra*. Esta parte describe el debate entre Edmundo Paz Soldán y Gustavo Llarull sobre si *Mantra* se puede considerar como una novela total o no. Con base en todas estas reflexiones hemos formulado la hipótesis de que *Mantra* constituya efectivamente una novela total, pero que su carácter sea, de alguna manera, alternativo por el uso particular que hace de los medios de comunicación dentro de la obra.

Como ya hemos mencionado, nos hemos servido del libro de Bruhn para la estructuración de los capítulos. Bruhn distingue entre tres tipos de intermedialidad. El primer tipo, la referencia, ha sido abordado extensamente en el capítulo 3 de esta tesina. En los dos primeros subcapítulos se han analizado los diferentes proyectos cinematográficos de Martín Mantra. Así, hemos llegado a la conclusión de que el libro se sirve de dos estrategias diferentes para llegar a la totalización: la abundancia y la simplificación. La abundancia se manifiesta sobre todo por la voluntad de Martín Mantra de mostrar cada momento de su vida. Para lograr este objetivo, Martín Mantra inventa diferentes aparatos tecnológicos como el casco-cámara y el *MoviEye*. Por esta obsesión con la totalidad que se traduce en la abundancia, también se plantea la pregunta de la autocomprensión ligada a esta abundancia. La respuesta que propone la novela es que no necesariamente llegaremos a una

autocomprensión total pero sí a una autocomprensión mayor. Sin embargo, también se sirve de la estrategia de la simplificación, que hemos tratado en el segundo apartado de este capítulo. Esta se manifiesta por los estereotipos que propone sobre México. Otra conclusión a la que llegamos es la voluntad de Martín Mantra de dominar el mundo y su afán de representar el mundo entero para llegar a esta dominación. Es precisamente para este objetivo para lo que sirven ambas estrategias. De esta manera, se sugiere que a través de lo que se muestra en la televisión se puede dominar el mundo entero: controlar el medio televisivo equivale a controlar el mundo. Así, Rodrigo Fresán muestra la importancia de los medios de comunicación y su impacto en la manera en la que vemos el mundo. Es precisamente este impacto el que se aborda en el tercer subcapítulo del capítulo 3. En estos capítulos, hemos analizado tanto referencias a productos mediáticos reales como a productos mediáticos ficticios. Introduciendo referencias a productos mediáticos reales como *The Twilight Zone*, Rodrigo Fresán borra las fronteras entre la realidad y la ficción. Además, *The Twilight Zone* incluye muchas reflexiones sobre los nuevos medios de comunicación. Así, también refleja la nueva visión del mundo que tenemos por estos nuevos medios. Además, por las muchas referencias a telenovelas ficticias, las fronteras entre la realidad y la ficción dentro de la narración misma también se borran. De esta manera, las telenovelas se consideran como una versión exagerada de la realidad pero también se sugiere que la realidad empieza a imitar la lógica de las telenovelas. Además, se propone una lectura metaficcional que indica que las telenovelas son un género capaz de llegar a la totalización por la simplificación oponiéndolas a las novelas. De esta manera, el capítulo 3 muestra cómo el personaje totalizador, Martín Mantra, quiere dominar el mundo entero por sus proyectos cinematográficos y la manera en la que, efectivamente, los productos mediáticos influyen en nuestra visión del mundo.

En el capítulo 4 hemos abordado el segundo tipo de la intermedialidad, a saber, la imitación formal. Así, hemos analizado cómo *Mantra* imita la estructura formal del *zapping* típicamente ligada a la televisión y las consecuencias de esta imitación. Esta imitación formal se manifiesta por la estructura del diccionario en la segunda parte del libro, que se presenta como la estructura adoptada por el programa de televisión que el narrador de la segunda parte está condenado a mirar en el inframundo. Esta estrategia causa otra vez una fragmentación enorme dentro del libro. Además, hay una voluntad de representar la totalización de manera lógica pero dentro de la lógica también se presentan irregularidades. Sin embargo, *Mantra* muestra una diferencia importante cuando uno compara el *zapping* tal como se presenta en el libro con el *zapping* común. Esta diferencia reside en la falta de autonomía, e incluso la dependencia del espectador en *Mantra*. De esta manera, vemos que *Mantra* explora no sólo cómo los medios de comunicación influyen en la manera en la que vemos el mundo sino que también el peligro de que nos volvamos completamente dependientes de ellos. Además, todos estos elementos fragmentados son un eco de la teoría de los vasos comunicantes de Mario Vargas Llosa. Otra vez *Mantra* muestra una diferencia con respecto a la concepción de Vargas Llosa. En esta concepción, la novela está construida de tal manera que un lector activo pueda descubrir el vínculo entre los diferentes fragmentos al final del libro. En cambio, en el caso de *Mantra*, se necesitan varias lecturas para realmente poder entender la trama subyacente, e incluso así quedan muchos elementos sueltos. Dentro de la estructura enciclopédica también se critica al espectador de hoy por la adaptación del *zapping* tradicional: este espectador ya no es un sujeto activo sino que consume cualquier información que se muestre en la televisión sin pensarlo. El segundo elemento de imitación formal que hemos analizado son los *cliffhangers*. Estos muestran otra vez una tensión entre la fragmentación y la totalización. Por un lado, fragmentan porque cortan en diferentes partes la novela. Por el otro, evocan un deseo de la totalización porque el lector quiere saber lo que pasa después del momento de suspenso. Además, estos *cliffhangers* muestran la atracción de los medios de comunicación e incluso su aspecto adictivo. En este capítulo analítico también hemos incluido una reflexión sobre el tercer tipo de la intermedialidad, la proyección mediática. Este consiste en el uso de términos como “a.k.a.”, “corten” o los neologismos creados por

Martín Mantra y que revelan su obsesión con la forma. Por el uso de estos términos no solo se nota que los diferentes personajes perciben al mundo como si fuera una película sino que también ya no es posible describir este mundo sin neologismos ligados a los nuevos medios de comunicación.

Así, podemos hacer una comparación entre los análisis a nivel temático y los análisis a nivel estructural. Vemos que hay un solapamiento entre ambos planos, es decir, la abundancia se presenta tanto en el plano temático como en el plano estructural. No obstante, la segunda estrategia de Martín Mantra, a saber, la de la simplificación, solo se presenta a nivel temático. Por consiguiente, vemos que hay otra vez una contradicción entre lo que se dice en la novela y lo que se hace. En la novela se narra cómo uno puede abarcar la totalización por diferentes estrategias como la abundancia y la simplificación pero en realidad, Rodrigo Fresán solo se sirve de la estrategia de la abundancia para escribir su propia novela. De esta manera, los personajes a los que representa en su novela sí creen en la estrategia de la simplificación pero el autor mismo no se sirve de esta estrategia. Esto puede ser otra manera de crear cierta expectativa en el lector, a saber, la expectativa de que hay algo lógico en el libro pero en realidad no es así. Esta misma expectativa se crea por el uso de la estructura que, a primera vista, parece seguir una lógica temporal, pero que en realidad no es tan simple. Por lo tanto, hay cierta fricción porque Rodrigo Fresán no está de acuerdo con el personaje principal de su libro, Martín Mantra.

Por consiguiente, podemos formular una respuesta a la pregunta de cuáles son las nuevas estrategias utilizadas en la novela total alternativa que constituye *Mantra*. Existen algunas diferencias entre la novela total tradicional y la novela total alternativa. La diferencia la más importante es la manera en que la novela total mediática socava su propio intento de alcanzar la totalidad. Esta característica se traduce por una tensión enorme entre la fragmentación y la coherencia, que hemos comentado algunas veces a lo largo de esta tesina. Por lo tanto, se observa que la tensión entre la fragmentación y la coherencia se hace más grande. Esta idea coincide con la idea de Lillo de la 'nueva novela total' caracterizada en particular por una tensión más grande entre la fragmentación y la visión de conjunto. Esta característica causa la dificultad de reconstruir la trama principal para el lector, cuyo objetivo es vincular todos los vasos comunicantes. Además, como la novela total tiene como objetivo representar a la realidad, y que además los medios como la televisión tienen un impacto enorme en nuestra vida, la novela total mediática presenta estos medios como son un componente necesario e inevitable de nuestra experiencia de la realidad.

Cabe hacer una breve reflexión sobre el estatuto entre la literatura y los medios de comunicación que se presenta dentro de *Mantra*. Por un lado, *Mantra* propone una reflexión sobre el papel del lector o del espectador. En el caso de una novela, este consumidor de información tiene que ser activo. Si el lector de *Mantra* no hace esfuerzos nunca puede llegar a una comprensión del libro. El lector implícito tiene que romperse la cabeza para poder armar el rompecabezas. En el caso del medio de la televisión, esto no es así. El narrador de la segunda parte está encadenado a su televisión. De esta manera, este narrador se presenta como un sujeto completamente pasivo. No obstante, sí llega a una comprensión mayor de su vida. Lo cual implica que la televisión nos transforma en consumidores pasivos de información. Sin embargo, el lector implícito de *Mantra* no es un consumidor pasivo, porque necesita una actitud activa para poder reconstruir la trama de la novela. De esta manera la novela total puede desempeñar un papel crítico en nuestra vida diaria que está estructurada por los medios de comunicación. Por la presencia de estos medios ya vivimos en una especie de novela total, por lo cual necesitamos visitar la perspectiva de la novela total. Así, la novela total se hace el lugar para la crítica. Por el otro, Rodrigo Fresán presenta la novela como un género que ya no es capaz de representar la realidad de manera total. En este sentido, propone otro medio, que son las telenovelas, para poder asumir este papel.

Como ya hemos mencionado en la introducción de esta tesina, hemos elegido centrarnos en las referencias al medio televisivo. No obstante, hay muchos otros medios que se presentan dentro de la novela e incluso, la última parte trata de un androide e incluye referencias a las computadoras. Futuras investigaciones pueden enfocarse en otros medios. Además, sería interesante analizar otra novela más reciente en la que también se incluyen reflexiones sobre los nuevos medios de comunicación. Como Rodrigo Fresán escribió *Mantra* en 2001 y como el avance de la tecnología es extremadamente rápido, todavía no están presentes las redes sociales, por mencionar solo un ejemplo. Sería interesante verificar cómo transforman estas tecnologías a la novela total alternativa que se ha propuesto en *Mantra*.

En conclusión, *Mantra* nos muestra cómo se ha desplazado el objetivo de la novela total. Antes, lo importante era crear una novela que representaba a una sociedad entera sirviéndose de la estrategia de los vasos comunicantes. Un lector activo podía descifrar esta representación total. Hoy en día, ya vivimos en un mundo de vasos comunicantes. Por lo tanto, uno puede preguntarse si todavía es posible construir una visión de conjunto. La tarea de la novela total ya no es representar el mundo de esta manera sino echar un vistazo crítico al mundo en que vivimos. El uso excesivo de la estrategia de los vasos comunicantes puede servir para despertar al lector para que también abra los ojos. Además, también hay una crítica a la simplificación dentro de *Mantra* porque el personaje principal de la novela sí se sirve de esta estrategia mientras que Rodrigo Fresán no lo hace. De esta manera, *Mantra* muestra el papel importante que puede desempeñar la literatura para la creación de nuestra visión del mundo. Sin embargo, como hemos argumentado que los medios de comunicación son tanto un adversario como un aliado en este objetivo, porque influyen en nuestra visión del mundo. De esta manera, la función crítica de la literatura consiste en marcar tanto las posibilidades como los riesgos de los medios de comunicación.

## 6 Bibliografía

- Baetens, Jan, et al. *Digital Reason: a guide to meaning, medium and community in a modern world*. Leuven University Press, 2020.
- Bongers, Wolfgang. "Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en *Mantra*." *Cuadernos de literatura (Bogotá, Colombia)*, vol. 22, no. 44, 2019, pp. 101–122.
- "Boom Latinoamericano". María Estela Raffino. *concepto.de*. <https://concepto.de/boom-latinoamericano/>. Consultado el 10/04/2021.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Foreshadowing". *Encyclopedia Britannica*, 25 Feb. 2016. <https://www.britannica.com/art/foreshadowing>. Consultado el 30/04/2021.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Telenovela". *Encyclopedia Britannica*, 3 Aug. 2020, <https://www.britannica.com/art/telenovela>. Consultado el 27/12/2020.
- Bruhn, Jørgen. *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*. Palgrave Macmillan UK, 2015.
- Maldonado, Carlos Eduardo. "¿Qué es la novela total?". *Desorbita*. 25 de enero de 2017. Consultado el 3/01/2021.
- Ferrer, Carolina. "Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres." *Art et politique : La représentation en jeu*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011.
- Forero Quintero, Gustavo. "La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización." *Acta Literaria*, no. 42, 2011, pp. 33–44.
- Fresán, Rodrigo. *Mantra*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. 6a ed., Mortiz, 1980.
- Kobyłeczka, Ewa. "Mario Vargas Llosa: Una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes." *Hipertexto (Edinburgh, Tex.)*, vol. 4, no. 4, 2006, pp. 50–64.
- Lechuga, Julieta. "¿Qué significa ser mexicano?". *México Consciente. México ConCiencia*. 21 de enero de 2014. <https://mexiconciencia.org/que-signi%EF%AC%81ca-ser-mexicano/>. Consultado el 18/04/2021.
- Lillo, Mario P. "Aspectos infrarrealistas en *Mantra*, de Rodrigo Fresán". *Taller de letras*, vol. 37, 2005, pp. 11-21.
- Llarull, Gustavo. "Technology, mass-media, and the legacy of the modern Latin American novel: Rodrigo Fresán's "*Mantra*". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 40, no. 1, 2011, pp. 48–65.
- McNeil, Paul M. "Remember Me as an Episode of *The Twilight Zone*: Media, Technology, and Memory in Rodrigo Fresán's *Mantra*." *Ometeca (Corrales, N.M.)*, vol. 17, 2012, pp. 135–152.
- Müller, Jürgen E. "L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision." *Cinemas*, vol. 10, no. 2-3, printemps 2000, p. 105–134. DOI = <https://doi.org/10.7202/024818ar>. Consultado el 28/12/2020.
- Navarrete González, Carolina A. "La unificación del sueño en *Mantra* de Rodrigo Fresán." *Espéculo (Madrid, Spain)*, vol. 28, no. 28, 2004.

Novoa Castillo, Pedro Félix, y Fuster Guillen, Doris Elida. “Desvelamiento de la novela total en ‘Conversación en La Catedral’: Artificios y falsificaciones.” *Apuntes Universitarios*, vol. 10, no. 4, 2020, pp. 369–385.

Paz Soldán, Edmundo. “*Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán, y la novela de la multiplicidad de la información”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 32, no. 1, 2003, p. 98-109.

Quintero, Gustavo Forero. “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización.” *Acta Literaria*, vol. 42, no. 42, 2011, pp. 33–44.

Redacción el tiempo. “Viajes con alma latina”. *El tiempo*. 9 de octubre de 2001. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-684745>. Consultado el 13/05/2021.

Robbins, Timothy R. “The Tourist Aesthetic and Empire in Rodrigo Fresán’s *Mantra* and *Jardines De Kensington*.” *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*, Springer International Publishing, Cham, 2018, pp. 193–215.

Schaefer, Heike. *American Literature and Immediacy*. Cambridge University Press, 2019.

“Telenovela.” *Britannica Academic, Encyclopædia Britannica*, 3 de agosto de 2020. [academic-eb-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/levels/collegiate/article/telenovela/475463](https://academic-eb-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/levels/collegiate/article/telenovela/475463). Consultado el 27/12/2020.

Terrones, Félix. “La novela latinoamericana frente al espejo: el caso de tres ensayos (Donoso, Fuentes y Volpi).” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 41, no. 82, 2015, p. 281.

Wolf, Werner. “(Inter)Mediality and the Study of Literature.” *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 3, 2011, p. 2-10.

“zapeo”. *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. 2014. <https://dle.rae.es>. Consultado el 27/04/2021.