

ELEMENTOS DE LECTURA INMERSIVA EN LA CENA DE CÉSAR AIRA

FRANK TORRES VERGEL
Universidad del Magdalena (Colombia)
frakliterature@hotmail.com

Enviado: 22-06-22

Aceptado: 25-11-22



RESUMEN

La visión de la lectura inmersiva permite resignificar el proceso lector en vínculo con la experiencia sensomotora, dado que el disfrute del texto mejora la comprensión de la obra. En virtud de esto, el propósito de este artículo es analizar el papel del lector y determinados procedimientos narrativos que se constituyen como elementos favorecedores de lectura inmersiva en la novela *La cena*, de César Aira. Para ello, ponemos a dialogar a la teoría de lo fantástico y a los idearios de otros programas críticos de la investigación literaria (la estética de la recepción y la semiótica del discurso) con los presupuestos conceptuales de la lectura inmersiva. Concluimos que *La cena* es una novela fantástica inmersiva porque posibilita extender la situación experiencial y acentuar la implicación sensomotora del lector mediante el empleo de estrategias de escritura que producen un efecto fantástico, resaltan las características del género y contribuyen a la inmersión empática: uso focalizado de la primera persona del narrador-protagonista, poética de la mostración, humor negro, poética de lo incompleto, empleo detallado de figuras pintorescas o descriptivas (catálisis), uso de la idea argumental del documental en directo para presentar el acontecimiento insólito, construcción realista e intensificación de la cotidianeidad en la narración, instancia metafictiva y ambigüedad discursiva.

PALABRAS CLAVE: César Aira; *La cena*; lectura inmersiva; fantástico.

ELEMENTS OF IMMERSIVE READING IN *DINNER* BY CÉSAR AIRA

ABSTRACT

The vision of immersive reading allows us to re-signify the reading process in connection with our embodied experience, given that the enjoyment of the text improves the

comprehension of the work. By virtue of this, the purpose of this article is to analyze the role of the reader and certain narrative procedures that are constituted as elements favoring immersive reading in the novel *The dinner* by César Aira. We achieve it by means of putting the theory of the fantastic and the ideas of other critical programs of literary research (the aesthetics of reception and the semiotics of discourse) into dialogue with the conceptual assumptions of immersive reading. It is concluded that *The dinner* is an immersive fantastic novel because it enables the extension of the experiential situation and enhances the reader's sensorimotor involvement by utilizing writing strategies that produce a fantastic effect, highlight the characteristics of the genre and contribute to empathic immersion: focused use of the first person of the narrator-protagonist, poetics of showing, black humor, poetics of incompleteness, detailed employment of descriptive figures (catalysis), use of the plot idea of the live documentary to show the unusual event, realistic construction and intensification of the everyday life in the narrative, metafictional instance and discursive ambiguity.

KEYWORDS: César Aira; *Dinner*; immersive reading; fantastic.



1. USO DEL LENGUAJE Y PAPEL DEL LECTOR EN LA LECTURA INMERSIVA

La importancia que ha tenido la literatura a lo largo de la historia de la humanidad ha llevado a que se empleen métodos científicos para examinar su composición y su función estética. Hablar sobre lectura inmersiva significa, entre otros abordajes, acometer el estudio científico de la lectura literaria y, en este sentido, actualizar, a la luz de las investigaciones neurocognitivas y las teorías de la ficcionalidad, los saberes sobre los procesos emotivos y los efectos estéticos producidos por la experiencia perceptiva (sensorial) de comprender e interpretar la obra literaria.

Las investigaciones neuropsicológicas sobre la cognición encarnada y la resonancia empática permiten comprender en qué medida la inmersión en los entornos textuales constituye una experiencia psicológica (Patoine, 2019a: 224). La lectura inmersiva se entiende como una intensificación de la propia experiencia incorporada a la representación literaria (Patoine, 2019b: 214).

Básicamente son dos los factores que influyen en la intensificación de la reproducción empática de la sensación percibida o imaginada: el uso del lenguaje y el papel del lector. El primero está constituido por el nivel de representación del sentimiento mediante el empleo de procedimientos narrati-

vos y recursos retóricos; y el segundo lo integran tres aspectos articulados entre sí: 1) la biografía, constituida por las acciones y sensaciones que son familiares para el lector, 2) el posicionamiento afiliativo, cuya función principal consiste en entrar en los diversos puntos de sentimiento que organizan una narración; comprende también el proceso de implicación del lector con los sentimientos del personaje, y 3) la atención a los aspectos sensoriales del texto, puesto que los estados atencionales pueden mejorar o disminuir la resonancia empática (Patoine, 2018: 181-182). Desde una perspectiva convergente, Oatley (2012, 2013) considera que la inmersión empática en los actos de lectura ficcional está constituida por dos dimensiones simultáneas. Si bien ambas ocurren en el interior del lector, cada una de ellas comprende una trayectoria propia. La primera está dirigida por el conocimiento que tiene el lector de las motivaciones y preocupaciones del personaje y, en este sentido, de la capacidad de comprender por cuáles emociones y sentimientos podría transitar su ser al enfrentarse con las diversas eventualidades de los acontecimientos. A esta primera parte del proceso se le da el nombre de «simulación», porque se trata de una construcción de mundo o, si se prefiere, de un modelo cuasiperformativo. La simulación es una de las bases de la psicología de la ficción, entendida como el estudio científico de los procesos mentales del lector frente al mundo de lo posible construido a través de procedimientos narrativos de verosimilitud que producen suspensión de la incredulidad, lo cual genera interrogantes fundamentales como por qué nos comportamos, experimentamos y reaccionamos de ciertas maneras ante la lectura de la obra literaria. La segunda dimensión comprende ya la experiencia psicológica y sensomotora única de ese lector. En esta parte del trayecto, el lector entra en su territorio, es decir, en sus recuerdos, acumulados a lo largo de su vida, y en el conocimiento que ha adquirido a través de sus interacciones con los mundos narrativos. En esta etapa el lector ya ha asumido las intenciones e inquietudes del personaje; sin embargo, las emociones que experimenta no son las del personaje; son emociones de «identificación», propias de él mismo en la situación del personaje (Oatley, 2017: 265). Así, simulación e identificación (simulación corporeizada) conforman, en esencia, la naturaleza de la lectura inmersiva. Este proceso fundamental de sentir a través del personaje, de identificarnos con él, asumiendo sus preocupaciones y experimentándolas emocionalmente a nuestra manera única, no debería percibirse como una suerte de encapsulamiento del sentir interactivo del lector; al contrario, los estudios científicos que demuestran la realidad psicológica de los procesos de simulación corporeizada ayudan a explicar cómo las personas interpretan

la literatura, cómo procesan y estructuran, por ejemplo, las interpretaciones de mensajes alegóricos o complejas elaboraciones tropológicas (Gibbs, 2017: 229). Ayudan, en suma, a examinar el papel que desempeñan las simulaciones encarnadas en la interpretación literaria.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la identificación es el factor decisivo de la lectura inmersiva adentrémonos un poco más en ella. Como su nombre indica, la identificación es un fenómeno psicológico mediante el cual el lector fusiona la propia identidad con la del personaje. Por tanto, es una forma de involucramiento y compromiso por parte de un lector que experimenta los eventos diegéticos a través de la perspectiva de uno o más personajes (Cohen y Tal-Or, 2017: 133). Esta empatía del lector o posibilidad de sentir lo que experimenta emocional y físicamente el personaje deriva de los empleos especiales que el escritor realiza de dos de las seis funciones del lenguaje: la función estética y la función conativa (Jakobson, 2005: 145 y 149). Usos que se formalizan mediante recursos retóricos y procedimientos narrativos. Recordemos que la función estética (o poética) se centra en el mensaje, por tanto se explicita en la morfosintaxis elegida por el autor (emisor) para producir un determinado efecto emocional en el lector (destinatario). Complementariamente, la función conativa se centra en el receptor (destinatario, espectador, lector), por tanto está estrechamente ligada a los modos lingüísticos o retóricos de apelación empleados adrede por el autor para lograr que el lector reaccione de cierta manera o tenga determinada respuesta. De lo que se trata, en suma, es de que el lector deje de lado su posición externa y asuma la experiencia mental, las motivaciones, las emociones, los propósitos, el punto de vista (interno) del personaje de la historia. En esa dirección, Oatley (1995, 1999) señala que leer ficción se constituye en un acto de simulación de los eventos de la historia en la mente del lector (diegetización inmersiva). Dicha absorción psicológica en la narración está conformada por pensamientos y emociones consecuentes con el universo de la historia (Gerrig, 1993).

La lectura inmersiva se basa en el poder de evocación sensomotora que tiene un texto para cautivar e implicar a su lector. Patoine ha estudiado los mecanismos mentales y fisiológicos asociados a la inmersión del lector en determinadas obras literarias caracterizadas por un uso específico del lenguaje, lo cual remite al ángulo compositivo, a la concepción de una escritura empática de elaboración inmersiva con imágenes literarias que favorecen en el lector cierta actividad sensomotora. Resulta así la pregunta: ¿cómo un texto literario puede desencadenar en sus lectores respuestas somáticas de tipo empático?

Las manifestaciones de consecuencia empática en la interacción cuerpo/texto dependen en gran parte de los modos como el autor emplea el lenguaje en su obra, de sus enunciados lingüísticos. Por esto, algunos textos ficcionales tendrán, más que otros, la propiedad de producir en el lector experiencias somato-sensoriales que configuran la denominada lectura empática, cuyo rasgo fundamental es la implicación sensomotora, intensa y participativa del sujeto con la lectura de la obra ficcional (Patoine, 2015, 2018, 2019a, 2019b).

Relacionadas con el uso específico del lenguaje y el ámbito del lector, hay dos categorías operativas correlativas a considerarse en el marco y en los entornos de la lectura inmersiva. Estos son el pacto de ficción y el horizonte de expectativas:

Un «pacto de ficción» es el acuerdo establecido entre un texto ficcional y un lector de dicho texto, por el cual ese lector lee los sucesos ocurridos como si estuvieran de verdad ocurriendo ante él. Por ello, resulta muy importante tener en cuenta para su estudio: el horizonte de expectativas del lector, la discusión sobre la existencia de unas «marcas de ficcionalidad» que permiten al lector moverse entre la «irrealidad» del texto, el peligro de romper dicho pacto si el texto rompe demasiado con las creencias del lector y el esfuerzo del lector por «cerrar» los ojos ante ciertos hechos y actitudes del texto (...). La fuerza de este pacto depende, por consiguiente, tanto del lector como del propio texto e incluso del momento preciso en que la lectura tiene lugar, con todo el ruido comunicativo que exista en el contexto (Moreno Serrano, 2010: 68-69).

Además del conocimiento del mundo y de las creencias e interacciones que el lector tenga con la realidad (horizonte de expectativas, verosimilitud), el sostener el pacto de ficción dependerá del manejo de los modos y niveles constitutivos de la obra literaria (contrato de ficción, manera de ficcionalizar), esto es, del conocimiento y la habilidad que tiene el autor para «jugar con» (llevar a cabo) el género ficcional y sus componentes semántico (qué dice la obra), morfosintáctico (cómo lo dice la obra) y pragmático (para qué lo dice y en qué contexto), porque finalmente «de lo que se trata es de considerar si el lector “cree” realmente lo que lee y qué tipo de relación establece entre ese ejercicio “ilusorio” común a la mayor parte de los lectores y su propia realidad a través del pacto de ficción propuesto por cada obra, cada autor, cada época, cada género» (Moreno Serrano, 2010: 70-74).

Estas observaciones sobre la lectura empática remiten por asociación a dos teorías de la investigación literaria: al análisis semiótico del discurso literario en el ámbito integral de las ciencias del lenguaje, y a la estética de la recepción.

En el marco de los estudios literarios de base lingüística, el problema de

la relación entre lenguaje y realidad cobra importancia al sostenerse en la operatividad de la manipulación enunciativa que efectúa el enunciador del mensaje. La creación de la ilusión referencial como dispositivo lingüístico para *hacer parecer verdad* lo enunciado (Courtés, 1997: 64) juega un papel fundamental para, por ejemplo, la suscitación del efecto fantástico, en tanto representación de la realidad (referente):

el enunciador manipula al enunciatario para que éste se adhiera al discurso que se le dirige. (...), el manipulado es un 'sujeto de hacer': como el /hacer creer/, el /creer/ es una acción. (...) la manipulación enunciativa tiene como fin primario hacer adherir el enunciatario a la manera de ver, al punto de vista del enunciador: en todos los casos, ya se trate de imágenes (la secuencia filmada) o de palabras (por ejemplo, un libro), la cuestión es /hacer creer/ (Courtés, 1997: 360-362).

En la narrativa fantástica, el proyecto enunciativo y el avance del «hacer creer» (implicación) dependerá del pulso del narrador para evitar que esta extravíe su esencia y se transforme en un elemento de monotonía y/o de predictibilidad de lo relatado. Afín al efecto fantástico, la lectura empática pervivirá en la potencia sensorial que conserva una obra merced a la técnica empleada por el autor en el discurso literario.

La otra teoría literaria relacionada con la lectura inmersiva y el papel del lector es, sin duda alguna, la estética de la recepción. Esta estudia la relación entre el texto y el lector, es decir, los modos y resultados (efectos) del encuentro de la obra y su destinatario. Su focalización está en el receptor (lector) de la obra, de ahí su nombre. Roman Ingarden, uno de sus representantes más notables, señala que «las obras ricas en elementos aspectuales intuitivos, disponibles en las áreas diversas de la experiencia sensorial, pueden reconstruirse falsamente por el lector si este no puede hacer justicia a la multiplicidad de los aspectos» (1989: 44). Esto significa que la impresión somatosensorial que caracteriza a la lectura encarnada presupondría también la comprensión de los estratos lingüísticos de la obra desde la sensibilidad estética del receptor. Vodicka, por su parte, indica que «una obra que actúa en un lector, influye en su obrar, pensar y sentir, pues se convierte en componente de su vida psíquica» (1989: 62). Este autor aborda la cuestión de la influencia de la obra como una cualidad estética que tiene la propiedad de incitar potencialmente en el lector modos concretos de conducta y de captación de la realidad. Por último, Iser es más específico y causal al atribuir la responsabilidad de la orientación de los efectos del lector a «las condiciones técnicas del lenguaje (...), a los modos de constitución de los textos de ficción» (1989: 142). Iser otorga protago-

nismo al uso de los procedimientos textuales, como árbol fundamental para crear ciertas reacciones en el lector.

Patoine (2019a: 213), por su lado, clasifica la lectura inmersiva en versión fuerte y versión débil según criterios de complejidad de inmersión imaginaria que tienen que ver con los niveles de interpretación y con la experiencia consciente somatosensorial entre el lector y su texto, así como con el modo en que el texto orienta (o no) la atención del lector hacia sus imágenes sensoriales. Ambos aspectos, implicación lectora y composición textual, desempeñan un papel crucial a la hora de determinar si la lectura de una obra y/o la obra misma pueden ser consideradas inmersivamente fuertes o débiles:

Dans sa version forte, elle désigne une lecture caractérisée par l'expérience consciente d'une sensation somesthésique. À la manière d'une lecture érudite qui peut produire une interprétation textuelle très sophistiquée, la lecture empathique dans sa version forte est une forme d'interprétation très élaborée, demandant une attitude et des compétences particulières pour développer le texte littéraire avec une force sensuelle et imaginaire hors du commun. L'enthousiasme de ceux qui se remémorent avoir vécu une expérience somesthésique consciente lors d'une lecture montre bien la valeur singulière de ces moments où texte et corps se rencontrent. En effet, le signe complexe qui se développe lors de la lecture littéraire est d'autant plus riche qu'il vibre à tous les niveaux du sens, de l'intellectuel au viscéral. On peut considérer la version faible de la lecture empathique comme l'état embryonnaire de sa version forte. Cette version moins intense, mais quasi omniprésente, repose sur la même implication du corps sensori-moteur dans l'élaboration du sens. Fondamentale et générale, cette implication ne se manifestera cependant pas dans une forme sensorielle consciente qui s'imposerait avec force au lecteur. Elle participera néanmoins à l'expérience que fait celui-ci du texte. Une lecture visant la compréhension et l'analyse d'un texte, par exemple, sollicite le corps sensible dans la mesure où le sens est toujours plus ou moins incarné. Mais parce qu'elle ne vise ni l'immersion fictionnelle ni l'expérience imaginaire, il est peu probable qu'elle fournisse aux représentations corporelles suggérées par l'œuvre l'énergie nécessaire à leur manifestation sensorielle consciente, comme c'est le cas dans la version forte de la lecture empathique (Patoine, 2015 : 21-22).

Patoine (2019b: 210) redondea el eje receptivo de la lectura inmersiva al precisar que la implicación sensomotora en la ficción literaria demanda un tipo específico de disposición, una suerte de cambio de mentalidad y voluntad receptiva en el lector que priorice de manera fluida y cooperativa sus vivencias subjetivas, antes que cualquier intento de producir una interpretación totalizadora de la obra.

Privilegiando dicha dirección de lectura, Patoine (2019a: 216) también señala que la implicación del lector oscila permanentemente entre una lectura tendiente al goce estético y una lectura encaminada a resolver el conflicto del relato mediante la determinación de los acontecimientos importantes que estructuran la sintaxis narrativa de la obra a través del régimen de causa y efecto. En este punto, es significativo atender los conceptos de *noyau* («núcleo») y *catalyse* («catálisis») originarios de la teoría estructuralista de Roland Barthes, específicamente del apartado de las «funciones distribucionales» de su modelo taxonómico funcional de morfosintaxis narrativa.

Los núcleos o funciones cardinales «son acciones que abren, mantienen o cierran una alternativa consecuente para la continuación de la historia» (Barthes, 2017: 197). A diferencia de los núcleos, que son unidades consecuentes, las catálisis, de naturaleza consecutiva, ocupan el lapso narrativo que separa a una función cardinal de otra. Producen expectación y goce estético en el lector, porque «estimula[n] sin cesar la tensión semántica del discurso, y sin cesar dice[n] que ha habido y va a haber sentido» (Barthes, 2017: 199). Así, las funciones de los núcleos y las catálisis son complementarias, marchan a merced de una lógica de conexión. Los núcleos son cada uno de los acontecimientos importantes que marcan el curso del conflicto enunciado por la trama, permitiendo su avance. Al regirse por la ley de causa y efecto, se encargan de presentar y resolver cuestiones que alimentan el sentido del conflicto eje de la historia, muchas veces tácito y susceptible de ser interpretado de modos diversos por el lector. Chatman define los núcleos como «momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos» (1990: 56). La catálisis o «satélite» (término que emplea Chatman como traslación de *noyau*), en cambio, es «un suceso secundario que puede ser suprimido sin alterar la lógica de la trama (...), sin embargo, su omisión empobrecería estéticamente la narración. Los satélites no ocasionan elecciones, sino que son solamente el desarrollo de las elecciones hechas en los núcleos (...). Su función es la de rellenar, elaborar, completar el núcleo, forman la carne del esqueleto» (Chatman, 1990: 57). Los satélites (o catálisis) ofrecen al lector una experiencia estética caracterizada por una comunicación intra e interpersonal con los elementos de la narración. Son imágenes construidas como manifestaciones verbales sensoriales que apelan al recuerdo, a la sensibilización y a la reacción física del lector. Son mecanismos de la reflexión estética, porque «ofrece[n] al lector la posibilidad de “perder el tiempo” viviendo experiencias puramente estéticas, un tiempo que no está siendo invertido con el fin de obtener una cierta rentabilidad en el momento del desenlace, sino que abre[n] una posibilidad de habitar

el texto que adquiere todo su valor en el presente de la descripción» (Patoine, 2019^a: 224). Llegados aquí, podemos observar que al confrontar las fórmulas binarias, «narración-*ludus*» y «descripción-*paidia*», del modelo neuroestético de la experiencia inmersiva del entorno usadas por Patoine (2019a) para su análisis de la obra de Antoine Volodine, con el modelo barthesiano de morfosintaxis narrativa, la primera fórmula binaria («narración-*ludus*») sería afín a la naturaleza de los núcleos, y la segunda («descripción-*paidia*»), estaría emparentada con las funciones secundarias o modos de operación de las catálisis. Ambas categorías funcionales, núcleos y catálisis, configuran una realidad psicológica en el lector no solo por decantar su comportamiento mental frente a los sucesos narrativos del texto literario, también porque, extrapoladas al contexto de las categorías ludológicas de *ludus* y *paidia* (propuestas por Roger Caillois), constituyen dos modalidades complementarias de implicación de un sujeto lector que «oscila entre una lectura de progresión narrativa y una lectura que consiste en un habitar descriptivo» (Patoine, 2019a: 216). Dentro de la dimensión del *ludus*, el lector lo que quiere es «llegar al final de la historia, terminar el libro, comprenderlo y dominarlo. La *paidia* [en cambio] subvierte dicho patrón de comportamiento, y por ello tiende a ser percibida como un excedente de la lectura, como un momento en que los lectores se dejan llevar por la inmersión sensorial en el interior de un entorno textual» (Patoine, 2019a: 216). Dicho esto, la importancia de la descripción radica en que faculta al lector para que participe libremente de la lectura de imágenes sensomotrices (modo de implicación en el texto), generando así una simbiosis semiótica entre estas y el cuerpo lector (cuerpo empático, lectura inmersiva).

1.1 *El lenguaje en la escritura de lo fantástico y su conexión con la lectura inmersiva*

La esencia de la lectura inmersiva además de proponer una perspectiva distinta sobre las concepciones de abordaje del texto ficcional establecidas diacrónica y sincrónicamente por la teoría y la crítica literarias, también juega un papel fundamental para la planificación retórica de los procesos de composición escrita en el sentido del deber que tenemos como escritores de preguntarnos sobre los modos posibles de operar el cuerpo lector que entra en contacto con el vehículo textual. Es decir, sirve de sustrato científico para atizar el norte y las circunstancias del denominado problema retórico: propósito, receptor, autor y mensaje (Cassany, 1995: 55), y lograr así que los modos de concretizaciones discursivas permitan una mayor y mejor inmersión del lector en el texto.

Patoine (2015: 12, 26; 2018: 182) indica que hay efectivamente estrategias de escritura ficcional (formales, estilísticas, retóricas, narrativas) que favorecen la inmersión sensorial, afinan la atención (en términos de implicación), intensifican la experiencia sensomotora y desencadenan en los lectores respuestas somáticas de tipo empático, como el empleo de una escritura hiperdescriptiva con imágenes intensamente sensoriales que impliquen situaciones familiares para el lector y estimulen su percepción sensomotriz y su interés hacia aquello que lo rodea, hacia su entorno (Patoine, 2019a: 211-228).

Algunos teóricos de lo fantástico y del discurso en general (Bellemin-Noël, 1971: 103-117; Todorov, 1972: 92-110; Campra, 1991: 49-73; Erdal Jordan, 1998: 109-134; Ceserani, 1999: 99-113; Bajtín, 2011: 21-108; Roas, 2011: 109-142; Herrero Cecilia, 2000: 145-238, entre otros) han estudiado esos (y otros) recursos retóricos desde la lingüística y la semiótica literaria, precisamente porque son empleados a menudo por los escritores de literatura fantástica, sin llegar a ser exclusivos de este género ni de otro, como bien apunta Ceserani:

Cada procedimiento formal en particular, o cada artificio retórico o narrativo, cada tema, cada motivo, pueden emplearse en textos pertenecientes a las modalidades literarias más diversas. No se puede caracterizar a lo fantástico mediante un catálogo de procedimientos retóricos o una lista de temas exclusivos. (...). Son, sin embargo, procedimientos formales y sistemas temáticos que (aun no siendo exclusivos de él) son muy frecuentes en el modo fantástico, habiéndose aplicado, más o menos extensamente, y combinado variadamente, en los textos y en los géneros literarios fantásticos. Puede, pues, establecer una lista y describirlos, aunque ello implique incurrir en cierto esquematismo (1999: 99-100).

Además de las estrategias discursivas de inmersión sensomotora expuestas por Patoine y empleadas recurrentemente en la narrativa fantástica, en este género también sobresale el uso frecuente de una retórica del ocultamiento constructora de la implicación sensorial del lector y generadora del efecto fantástico, la cual ha sido englobada bajo ciertas denominaciones: «poética de la indeterminación» (Herrero Cecilia, 2016: 41), «poética de lo incompleto» (Campra, 2009: 61), «lo fantástico de la indeterminación» (Mellier, 2000: 42-43), «operadores de confusión» (Bozzetto, 1998: 176), «retórica de lo indecible» (Bellemin-Noël, 1971: 103-117). El eje común de todas estas formulaciones es el mismo: la imprecisión comunicativa que, como sabemos, tiene como función principal intensificar en el lector y/o en el personaje la expectativa, la ambigüedad y la indeterminación ante la ocurrencia o no del acontecimiento imposible.

Dicho todo lo anterior, insistimos en que los «diversos procedimientos retóricos, discursivos y estructurales recurrentes en buena parte de las narraciones fantásticas, no son exclusivos de lo fantástico, sino que son compartidos por el lenguaje literario en general. (...). No existe un lenguaje fantástico en sí mismo, sino una forma de usar el lenguaje que genera un efecto fantástico» (Roas, 2011: 133-134), el cual sí depende de una retórica constituida por estrategias formales que conectan el discurso del narrador con la experiencia implicante del lector:

Il ne suffit pas qu'un objet, un thème ou une image soit potentiellement terrifiant pour que naisse chez le narrataire ou le lecteur un sentiment de terreur. La terreur est indissociable d'une dimension rhétorique et d'une expérience de la transmission narrative, cela parce qu'elle ne peut se développer hors la distance qui, dans l'expérience du récit, sépare et réunit narrateur et narrataire, récit lu et lecteur. (...) La terreur du narrataire provient alors d'une trace effrayante qui fait empreinte encore dans le récit, qui hante à jamais la voix du narrateur (Mellier, 1999: 216-217).

La asociación de las categorías operativas enunciadas hasta aquí configuran la dinámica discursiva de la lectura inmersiva, esto es, los actos de implicación lectora que permiten un disfrute de la obra en términos de experiencia sensorial. La exploración libre del juego intradieгético, el goce metacognitivo y la valoración emocional de la propia actuación constituyen la vida mental y afectiva del lector hacia el texto, y del texto hacia el lector si consideramos, por ejemplo, los efectos anfibológicos del relato fantástico, caracterizadores de la delimitación de sus fronteras architextuales.

En dicho sustrato de márgenes inversos pero complementarios el sujeto lector (creador) también despliega otras disposiciones dirigidas a la práctica de un propósito comunicativo que no es otro que organizar y narrar conscientemente sus experiencias sociales en comunión con esa herramienta cognitiva que es el lenguaje del texto. Un lenguaje que «amplía el significado de las experiencias contextuales del individuo, [que] evoca la totalidad de las posibilidades de acción que el entorno requiere de nosotros, y estructura la acción dentro de una red de significados relacionados» (Gallese, 2011: 51). Esta apropiación de las expresiones lingüísticas de la obra no es solo una actitud epistémica, es un modo de ser. Cuando Herrero Cecilia (2000: 21) habla de la identificación y la cooperación interpretativa del lector, se refiere a un *lector implicado* en el discurso narrativo mismo del texto fantástico, a las respuestas participativas de las experiencias narrativas, a la detección de los estados internos del

personaje, al acto concreto de la interpretación de la experiencia mental y emocional del personaje a través de la propia experiencia del lector *real*.

2. LA CENA: UNA NOVELA FANTÁSTICAMENTE INMERSIVA

La cena es una novela corta de César Aira perteneciente al género fantástico. La narración empieza con el acontecimiento de la cena a la que han sido invitados el protagonista y su madre por parte de un amigo de origen napolitano cuyo oficio es construir casas. El protagonista (narrador homodiegético) se caracteriza particularmente por ser alguien indiferente a formar lazos sociales con los demás a menos que exista algún interés personal condicionado creado previamente, como es el caso de la cena a la que asiste con su mamá con el propósito de abonar el terreno para pedirle una financiación económica más adelante a su amigo. Si bien es alguien pacífico, al protagonista no le interesa servir ni ayudar a las personas. Sus relaciones con cualquiera distinto a su madre parte de la condición de que esa persona le sirva a él para obtener algún beneficio propio. Su desinterés y desprecio hacia los demás llega hasta el punto de no conocer ni siquiera los nombres de sus vecinos en la localidad donde ha vivido toda su vida (Pringles, Argentina), circunstancia que adquirirá un valor interpretativo relevante al final de la novela.

En ese primer pasaje sobresale la construcción discursiva de una sensorialidad auditiva y visual de intención evocadora:

Fue [mi madre] la que más disfrutó de la conversación, y fue lo único que disfrutó de la velada. Eso se debía a la recurrencia de los nombres de las familias del pueblo, palabras mágicas en las que parecía concentrarse todo su interés en la vida. Yo oía caer los nombres como quien oye caer la lluvia, mientras que para ella eran tesoros de significados y recuerdos; mamá estaba disfrutando de algo que la conversación cotidiana conmigo no le daba. (...). Cada nombre era un nudo de sentido en el que confluían muchas otras cadenas de nombres. Las historias se disgregaban en un granizado de nombres, y quedaban sin resolver (Aira, 2006: 7-8).

La conversación que tienen durante la velada, además de girar en torno a distintas historias sobre las familias del pueblo, alcanza una atmósfera enriquecida cuando el napolitano empieza a mostrarles su casa y los distintos objetos que él colecciona: juguetes, muñecos, máscaras, autómatas y dioramas que conforman una suerte de museo de lo extravagante y lo diminuto a la vez. En

este pasaje de la narración, es sugestiva la descripción minuciosa y extensa que realiza el narrador del juguete de la muñequita ciega, explicando hasta los más mínimos detalles de su hechura y funcionamiento (crinografía) (Aira, 2006: 9-24). A lo largo del primer capítulo de la novela, las dos figuras pintorescas que sostienen y transmiten toda la carga emocional y sensomotora del relato son la crinografía y la etopeya (catálisis).

Los fragmentos que se citarán a continuación cumplen la función de favorecer la evocación y la experiencia sensomotora en el lector, especialmente la sensorialidad visual-táctil:

mi amigo nos mostraba un juguete antiguo a cuerda que sacó de una vitrina. Era pequeño, apenas si sobresalía de la palma de la mano en que lo sostenía, pero aun así representaba con bastante fidelidad un dormitorio de antaño, con una cama, una mesa de luz, alfombra, ropero, y una puerta frente a la cama, que, a falta de pared en la que abrirse, parecía otro ropero, pues estaba provista de una caja rectangular, donde supuse que se ocultaba uno de los personajes. El otro estaba visible, acostado en la cama: una ancianita ciega, a medias sentada, apoyándose en almohadones. El piso de este cuarto no era de baldosas ni de parquet sino de unas tablas finas y oscuras que yo recordaba de los pisos de casas del pueblo en la época de mi infancia. Me fijé especialmente en él porque me hizo pensar en la casa de unas costureras adonde me llevaba mi madre cuando era muy chico; a esa casa tengo asociado un recuerdo raro. (...), y procedí a dar las cuerdas. Eran dos «mariposas» de bronce muy pequeñas que hizo girar con la habilidad que le daba una larga práctica. Sus dedos gruesos y rugosos parecían inadecuados para esos dispositivos de miniatura, pero lo hacía sin errores. Eran manos hinchadas y a la vez gastadas, de albañil. (...) Una vez que hubo hecho girar hasta el tope las dos cuerdas presionó el botoncito del resorte y el juguete empezó a funcionar. Mi amigo lo colocó sobre la palma de la mano, en dirección a nosotros dos para que no nos perdiéramos detalle. Se abrió la puerta del dormitorio y entró un hombre joven y gordo que avanzó tres pasos sobre un riel invisible hasta quedar a los pies de la cama, donde empezó a cantar un tango en francés. (...) Era un verdadero milagro de la mecánica de precisión, si se tiene en cuenta que esas manitas de porcelana articulada no medían más de cinco milímetros (Aira, 2006: 9-22).

Aira emplea estas figuras pintorescas o descriptivas (imágenes sensoriales en el discurso) junto con otras, como la topografía, para crear cierta atmósfera de horror malsano que catalice la imaginación e implicación (inmersión sensomotora) del lector con el texto (lectura inmersiva). Asimismo, en la siguiente cita observamos la importancia del uso de la primera persona para implicar al lector en la diégesis novelesca: «Me di cuenta de que a este senti-

miento, que había venido creciendo durante la cena, contribuía la iluminación. Habíamos comido con velas, pero después, al recorrer las galerías, veía que toda la casa estaba a media luz. Algunas lámparas de pie en los rincones, sobre mesitas o repisas, difundían un resplandor velado a través de las pantallas» (Aira, 2006: 18-19).

Así como todo el capítulo uno relata el acontecimiento de la cena, todo el capítulo dos narra el suceso del ataque zombi al pueblo que se hará ambiguo en el tercer y último capítulo de la novela. Sigamos, pues, con el segundo capítulo.

Una vez en casa, después de la cena, el protagonista se sienta a ver televisión, como es su rutina. Durante el acostumbrado zapeo, sintoniza el canal de cable local (el canal de Pringles), el cual transmite cada sábado en la noche un programa en directo que es presentado por una joven locutora acompañada de su camarógrafo. Ambos salen en una motocicleta a recorrer distintos lugares de interés para los televidentes con el fin de mostrar la vida nocturna del pueblo. Estando en esto, reciben una llamada telefónica imprevista en la que alguien les avisa que en el cementerio los muertos están saliendo de las sepulturas, hecho que «nadie en su sano juicio podía creer que estuviera sucediendo de verdad (...). Y sin embargo, era cierto. El guardián que dio la alarma fue advertido por murmullos que se multiplicaban en toda la extensión del camposanto» (Aira, 2006: 51). A partir de este momento todo el relato narra la arremetida de los muertos vivientes contra los habitantes del pueblo. Curiosamente estos zombis lo único que desean es succionar las endorfinas de los cerebros de todos los vivos. Los recursos formales que emplea Aira en diversos apartados de esta segunda parte de la obra producen en el lector sentimientos varios, implicación empática, inmersión sensomotora:

De un mordisco levantó una placa de cráneo, que se desprendió con un clac ominoso y quedó colgando sobre el hombro derecho, y le hincó los dientes al cerebro. Pero no se lo comió, aunque podría haberlo hecho, y parecía que lo estaba haciendo. Con un chupón a la vez fortísimo y delicado le absorbió las endorfinas que contenía la corteza y el bulbo, todas las disponibles, hasta la última. Tras lo cual apartó la cara, y la levantó hacia el techo lanzando un resoplido extraagudo, mientras soltaba el cuerpo del guardián, que caía exánime al piso. Los otros ya se habían ido: debían de saber que esta bestia sedienta no les dejaría ni una endorfina (Aira, 2006: 56-57).

El empleo de la onomatopeya «clac» para imitar el sonido seco y de breve duración producido por la mordida fuerte (sensorialidad táctil-auditiva),

así como el uso de lexías como «colgar», «hincar», «chupón», «fortísimo», «resoplido extraagudo» y «bestia sedienta» favorecen una intensa sensorialidad visual en el contexto de las imágenes.

Otro procedimiento textual que Aira emplea a menudo en este segundo capítulo para favorecer la inmersión sensorial es el humor negro:

el ejército invasor se había dado el primer auténtico banquete de la noche, sobre todo por la cantidad de niños, cuyos cerebritos rebosaban de materia feliz. (...) Aun en contra de sus expectativas más razonables, aun gritándose unos a otros ¡No puede ser! ¡No puede ser! las puertas se abrían y se les presentaban los espantajos chorreantes, los seres de las tinieblas que no le temían a la luz, con el sorbete de platino, y entonces los padres tenían la ocasión de ver saltar las tiras de cráneo de sus hijos, los maridos el drenaje de endorfinas de sus esposas, en un ambiente hogareño archiconocido y tranquilizador (Aira, 2006: 62 y 88).

En estos fragmentos la lectura de expresiones como «cerebritos rebosaban de materia feliz», «se les presentaban los espantajos chorreantes», «sorbete de platino», «¡No puede ser! ¡No puede ser!» y «ver saltar las tiras de cráneo de sus hijos» produce una específica reacción sensomotora en el lector. Asimismo, en la última cita textual, el humor negro está acompañado de una evidente referencia a los pares dicotómicos característicos del género fantástico: posible/imposible, realidad/irrealidad, razón/sobrenaturalidad. Dichas imágenes estrafalarias que causan sorpresa y emociones contradictorias (risa y aversión a la vez) no anulan su posterior efecto fantástico ni el ámbito ominoso por el que transcurre la historia a lo largo de la narración.

El segundo capítulo termina con el descubrimiento fortuito de la cura contra los zombis que no es otro que pronunciar el nombre del muerto viviente frente a este. La revelación se presenta cuando una señora mayor reconoce a un zombi que está a punto de atacarla y al decir su nombre en voz alta, este da la vuelta y regresa en calma al cementerio (Aira, 2006: 105-106).

Lo que ocurre a la mañana siguiente del supuesto evento zombi (tercer y último capítulo) determina el género literario de la novela. El empleo del lenguaje, la técnica de lo mostrado y lo omitido, produce la ambigüedad durante la conversación telefónica del protagonista con su amigo, pues termina creando la duda en el narrador-personaje y en el lector sobre si el acontecimiento de los chupa-cerebros efectivamente ocurrió o no.

Para producir este efecto de lo fantástico y motivar la identificación, la implicación inmersiva y la cooperación interpretativa del lector, Aira combina varias estrategias en *La cena*:

1) la estrategia de la autenticación de la ficción presentando el relato como un *documento* real (Herrero Cecilia, 2000: 145): el acontecimiento fantástico (la invasión de los muertos-vivientes) se presenta como una transmisión en directo a través del canal local de cable (canal de Pringles);

2) la estrategia del relato *objetivo* en tercera persona, focalizado desde la perspectiva subjetiva de uno o de varios personajes o del narrador (Herrero Cecilia, 2000: 173): la instancia narrativa empleada por Aira para contarnos la historia es la primera persona; no obstante, esta perspectiva vira en el segundo capítulo (el acontecimiento zombi) precisamente porque la narración en ese momento pasa toda por el lente de la cámara filmadora. Es decir, en el segundo capítulo, el narrador-personaje en primera persona conservando su punto de vista adopta la perspectiva externa de la cámara para narrar lo que sucede en la supuesta grabación en directo, lo cual da la impresión al lector de estar ante un relato heterodiegético u omnisciente;

3) la ambigüedad en el discurso: si bien en *La cena* la ambigüedad perceptiva del narrador-personaje podría hallar una explicación racional al fenómeno sobrenatural captado por el personaje, como la alteración de los estados de conciencia y/o la confusión entre planos: ficción/ realidad o realidad/sueño (no explícitas intratextualmente), la ambigüedad del lector extratextual se ciñe al uso del lenguaje intratextual. Hablamos entonces de una ambigüedad como fenómeno lingüístico. En *La cena*, la ambigüedad perceptiva y la ambigüedad lingüística son evidentes como tales solo hasta el final del relato, específicamente durante la conversación telefónica que sostienen el narrador protagonista y su amigo. Esta ambigüedad se mantiene terminada la novela, temporalmente en el narrador-personaje, y para siempre en el lector extratextual. En *La cena* no hay una explicación (racional o sobrenatural) del fenómeno fantástico percibido por el narrador personaje que quede explícitamente justificada acabada la novela. Lo que sí se presenta es un juego de ambigüedad narrativa mediante el uso de una «poética de la indeterminación» (Herrero Cecilia, 2016: 41), «poética de lo incompleto» (Campra, 2009: 61), «lo fantástico de la indeterminación» (Mellier, 2000: 42-43), «operadores de confusión» (Bozzetto, 1998: 176), «retórica de lo indecible» (Bellemin-Noël, 1971: 103-117) de corte metalingüístico y metafictivo consistente en ofrecer a través del narrador homodiegético una reflexión lingüística sobre la naturaleza misma (o concepción) de lo fantástico. Al final de la novela, el narrador-personaje realiza un análisis retórico de la conversación telefónica que está sosteniendo con su amigo para hallar una explicación (racional o sobrenatural) y determinar la real ocurrencia o no del evento zombi, circunstancia que permite al lector ex-

tratextual experimentar una sensación de ambigüedad sobre el sentido de dicho fenómeno fantástico y elaborar posibles interpretaciones:

Me di cuenta de que esta última palabra [«desastre»] la estábamos usando en sentidos diferentes, yo en referencia a los hechos, él como calificación estética. Y no era la única; con «pasado» sucedía lo mismo: yo preguntaba «si ya había pasado antes», y él entendía «si la habían pasado antes». Aparentemente uno estaba hablando de la cosa, el otro de su representación. En este punto, debería haberle pedido que me explicara, pero me dio pudor porque sospechaba que habría equivocado a confesar una ignorancia o una ingenuidad descalificadoras. Además, se me ocurrió que había una posibilidad intermedia: la calificación de desastre podía aplicarse no solo a los hechos como realidad o a su representación como ficción, sino, dejando entre paréntesis la decisión de cuál de las dos se trataba, a la transmisión que se hacía por la televisión (Aira, 2006: 131-132).

La ambigüedad se va constituyendo en el tiempo de la conversación (y de la lectura) hasta llegar al punto final de la obra, donde no encuentra solución, sino que queda suspendida indefinidamente para el lector. Esta ‘frustración’ de la expectativa ante el acontecimiento imposible da forma a una experiencia placentera: «su no saber (o por lo menos su dificultad de acceso a un saber de todos modos inverificable) constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe su actividad de lector» (Campra, 1991: 51). Observamos también que la tensión fantástica es creada por las grietas sintácticas y semánticas de la conversación, especialmente por una estrategia discursiva empleada con recurrencia en la literatura fantástica: la ambigüedad léxica, regida por el llamamiento de dos referentes distintos mediante un vocablo o signo, causándose confusión en la comprensión de la realidad posiblemente resoluble (o no) por el contexto. En *La cena*, no obstante, la ambigüedad del suceso imposible es irresoluble intratextualmente. La duda sobre la ocurrencia diegética o no del fenómeno zombi quedará por tiempo indefinido en el lector, mas no en el narrador-personaje, quien necesitará apenas unos minutos más, apenas cuelgue el teléfono y salga a la calle, para evidenciar los vestigios o no del ataque zombi y resolver así la incertidumbre sobre la verdadera ocurrencia del evento imposible. Con el fin de producir el efecto fantástico en el lector, Aira corta adrede el discurso al poner el punto final a la obra y, con este, también al tiempo del relato. Esta transgresión a nivel sintáctico constituye la poética del «final trunco»: el texto construye su fantasticidad «mediante una interrupción en su desarrollo (...), no existe conclusión: ésta queda fuera del texto, inalcanzable para el lector.

La poética del final trunco (...) subraya la falta de una secuencia que hubiera dado un carácter unívoco a la historia» (Campra, 1991: 53). La ambigüedad perceptiva y discursiva que se presenta al cierre de la novela y que se mantiene terminada obedece a dos factores: la carencia de información de la voz narrante y la interrupción de la historia antes de su conclusión lógica. Este tipo de finales truncos forma parte de lo que Campra (2009) denomina «la poética de lo incompleto». Se trata de «silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector (...): un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado» (1991: 52 y 61). Todo el cierre de *La cena*, la conversación entre el narrador-protagonista y su amigo, presenta una «retórica de lo indecible», manifestaciones lingüísticas del silencio intratextual, ambages, circunloquios cuya función es precisamente no expresar con claridad lo que el interlocutor quiere saber (Bellemin-Noël, 1971: 104). Hay una transgresión a nivel del discurso que «juega con las posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa, es decir, se juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio, combinación que constituye el relato fantástico como un tipo particular del proceso comunicativo dentro de ese tipo particular que es a su vez la ficción» (Campra, 1991: 51). Dicha ambigüedad perceptiva y también narrativa del texto demanda una sustancial cooperación interpretativa del lector. La ambigüedad discursiva en la conversación telefónica al final del relato, que envuelve al personaje narrador, a su amigo (interlocutor) y a los acontecimientos de la víspera, y que está expresada mediante el juego anfibológico de la técnica escritural de lo omitido, deriva de la denominada estética de la «inquietante extrañeza» que produce el efecto de lo fantástico y permite una cooperación interpretativa del lector más activa y participativa (Herrero Cecilia, 2000: 20). La ambigüedad tiene como propósito hacer que el lector elija «entre dos interpretaciones opuestas (la racional o la sobrenatural), dejándolo en la incertidumbre sobre ambas (...). La explicación puede aparecer de una manera *explícita* dentro del relato o quedar *implícita*» (Herrero Cecilia, 2000: 68). Una explicación racional (no explícita dentro del relato) sería, por ejemplo, que la grabación en vivo no lo fuera en realidad, sino que se tratara simplemente de una película que el narrador protagonista confundió con una emisión en directo durante su ejercicio de zapeo. Toda la conformación del nivel semántico (el argumento de la obra) se produce en función del conocimiento que el narrador personaje tiene de los acontecimientos, porque la acción está narrada en primera persona, bajo su perspectiva, lo cual genera incertidumbre sobre si efectivamente ocurrió o no el fenómeno transgresivo

(el ataque de los muertos andantes), pues, dada la condición mental de dicho personaje, todo lo que él experimenta y refiere podría obedecer a una percepción distorsionada de la realidad. Cabría la posibilidad entonces de que la transgresión esté ceñida «a una proyección de su mente (...). La primera persona protagonista tiene el fatídico don de contaminar de duda la existencia misma del acontecimiento» (Campra, 2001: 170). En *La cena* el empleo de la primera persona narrante también favorece la implicación sensomotora del lector. Llegado el momento, intentamos encontrar, junto a él, una explicación racional (o sobrenatural) al acontecimiento zombi.

3. CONCLUSIONES

En *La cena*, Aira presenta lo fantástico bajo tres modalidades poéticas y estéticas que no se anulan entre sí, sino que operan complementariamente en la obra para crear ciertos efectos de corte emocional y hermenéutico en el lector: la poética de la «mostración» (Herrero Cecilia, 2016: 43), utilizada a lo largo de todo el segundo capítulo cuando el narrador hace explícito en su discurso el hecho sobrenatural, la invasión de los muertos-vivos. Es una retórica directa, impresionante, inmersiva, destinada a suscitar horror e inquietud en el lector. Hasta ese momento del relato, no hay indeterminación, el fenómeno fantástico aparece visiblemente escenificado en el texto. El segundo capítulo también ofrece otra modalidad poética y estética de lo fantástico, caracterizada por «un tipo de relato en el cual la extraña historia narrada aparece enfocada de una manera grotesca o lúdica, jugando con la ironía, con la distorsión del tema o con el humor negro» (Herrero Cecilia, 2016: 44). En *La cena* encontramos pasajes contruidos con fuertes dosis de humor negro que actualizan la figura arquetípica del zombi como un cazador de felicidad, creando una fresca y provocadora vía de expresión y potenciación de lo fantástico. Ya en el tercer y último capítulo, Aira utiliza la poética de la «indeterminación». Juega con la anfibología discursiva, con la elipsis, con lo incierto y lo misterioso del acontecimiento imposible, con la enigmática ambigüedad del evento zombi, cuyo resultado será la inquietud y la duda en el lector y en el narrador-personaje sobre la veracidad de la ocurrencia diegética de dicho fenómeno aterrador. El texto atraviesa por una confusión de umbrales dada por términos fronterizos como realidad / sobrenaturalidad / onirismo / trance mórbido de la conciencia / psicopatología de la imaginación (Herrero Cecilia, 2016: 41). La ambigüedad misma del discurso no permite a la postre dar una

explicación racional al evento zombi, lo cual permite que la novela conserve su cualidad y categorización de fantástica.

Aira realiza un ejercicio metafictional al explicar el fenómeno ambiguo a través de la voz narrante. Esta enseña sobre teoría de lo fantástico, reflexiona sobre la construcción discursiva generadora del efecto fantástico. Su intención es clara cuando, por ejemplo, dice que su amigo (alusión al lector) no está entendiendo su juego de palabras. El narrador-personaje hace razonamientos sobre el discurso interlocutorio entre él y su amigo, y analiza el fenómeno anfibiológico del evento de naturaleza fantástica que ocurre en la diégesis novelesca. La anfibiología es un fenómeno lingüístico empleado con frecuencia en la literatura fantástica para producir sentimientos como inquietud, duda y horror en el personaje, en el lector, o en ambos, como ocurre en *La cena*. El autor emplea al final de la obra un estilo narrativo caracterizado por el juego ambiguo y dubitativo derivado de la percepción subjetiva del narrador-personaje, sensación que será asumida e interpretada por el lector.

Otro procedimiento narrativo que emplea Aira en *La cena* para favorecer la inmersión sensorial y el efecto fantástico es la construcción realista e intensificación de la cotidianeidad en la narración mediante descripciones detalladas que construyen «un mundo ficcional semejante al del lector» (Roas, 2011: 128). El autor sitúa la historia en el presente y en un ámbito muy familiar para él y para el lector (visión de lo real). Retrata de manera verosímil y cercana la vida ordinaria de Pringles (*topos* repetitivo en sus obras y lugar de su nacimiento), donde parecería absurdo que pudiera suceder un acontecimiento inexplicable como el ataque de miles de muertos-vivientes, lo cual produce un efecto psicológico en el lector y, por ende, una mayor inmersión sensorial. Esta «evidente transgresión de nuestra idea de lo real (proyectada en el texto) va ligada a una inevitable sensación de inquietud» (Roas, 2011: 93). La presencia de los muertos del cementerio que retornan en su forma corpórea al mundo de los vivos (aparición de lo imposible) transgrede los límites del funcionamiento de lo que hemos convenido social y culturalmente en denominar la realidad. Las narraciones fantásticas de tipo inmersivo lo que buscan es que el lector disfrute del placer estético de la supuesta imposibilidad de un evento sobrenatural, del conflicto entre lo real (posible) y lo imposible, oposición que define lo fantástico y construye sus efectos (Roas, 2011: 62, 72, 93).

Otra estrategia narrativa relacionada con la anterior es el empleo del cine directo o, en su defecto, del falso documental como idea argumental para traslucir diegéticamente la invasión zombi y acentuar la verosimilitud, estableciendo un juego entre realidad/ficción. La (supuesta) filmación en directo

de la realidad permite que el narrador-personaje y el lector extratextual perciban lo narrado de manera íntima y veraz. Al presentar la realidad tal como es, el uso del recurso narrativo del cine directo en la obra favorece la consecutiva ambigüedad y su efecto fantástico, produciendo en el lector mayor implicación e inmersión sensorial con el texto. La idea argumental de un documental que transmite en directo por televisión una invasión zombi, cumple en la obra la función de intensificar la veracidad de la historia, mostrando un relato 'objetivo' en tercera persona omnisciente (lente de la cámara filmadora) focalizado en el punto de vista del narrador protagonista (distorsión de planos representacionales 'realidad/ficción'). Ambos procedimientos narrativos (la idea de un documental en directo y el empleo de la primera persona focalizada) favorecen la implicación (inmersión) del lector en la obra al configurar el hecho inexplicable como un documento audiovisual autenticado como evidencia real (Herrero Cecilia, 2000: 145-192).

En virtud de todo lo explicado, podemos concluir que *La cena* es una novela fantástica inmersiva por la forma deliberada que emplea César Aira de determinados recursos retóricos y procedimientos narrativos que favorecen la implicación empática, la inmersión sensomotora y la imaginación somática del lector. En este sentido, el nivel de inmersión en la obra de Aira dependerá no solo de un compromiso con los acontecimientos y los personajes representados, sino, sobre todo, con el artefacto estético en sí.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (2006): *La cena*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- BAJTÍN, Mijaíl (2011): *Las fronteras del discurso*, trad. Luisa Borovsky, Las Cuarenta, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (2017): *Un mensaje sin código: Ensayos completos en Communications*, trad. Matías Battistón, Godot, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1971): «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, núm. 2, pp. 103-118. <<https://doi.org/10.3406/litt.1971.2515>>
- BOZZETTO, Roger (1998): *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Publications de L'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 49-73.
- (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- (2009): *Cortázar para cómplices*, Del Centro, Madrid.

- CASSANY, Daniel (1995): *La cocina de la escritura*, Anagrama, Barcelona.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid.
- COHEN, Jonathan, y Nurit TAL-OR (2017): «Antecedents of identification. Character, text, and audiences», en Frank Hakemulder, Moniek Kuijpers *et al.* (eds.), *Narrative Absorption*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 133-153. <<https://doi.org/10.1075/lal.27>>
- COURTÉS, Joseph (1997): *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, trad. Enrique Ballón Aguirre, Gredos, Madrid.
- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid.
- GALLESE, Vittorio (2011): «Neuronas Espejo, Simulación Corporeizada y las Bases Neuronales de la Identificación Social», *Clínica e Investigación Relacional*, vol. 5 (1), pp. 34-59.
- GERRIG, Richard (1993): *Experiencing narrative worlds: On the Psychological Activities of Reading*, Yale University Press, New Haven.
- GIBBS, Raymond (2017): «Embodied Dynamics in Literary Experience», en Michael Burke y Emily Troscianko (eds.), *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*, Oxford University Press, New York, pp. 219-237. <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190496869.001.0001>>
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- (2016): «Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico romántico a lo fantástico posmoderno», *Monografías de Cédille, revista de estudios franceses*, núm. 6 (otoño), pp. 15-51. <[10.25145/j.cedille](https://doi.org/10.25145/j.cedille)>
- INGARDEN, Roman (1989): «Concreción y reconstrucción», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, pp. 35-53.
- ISER, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, pp. 133-148.
- JAKOBSON, Roman (2005): «Lingüística y poética», en Juan Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.), *Teorías literarias del siglo xx. Una antología*, Akal, Madrid, pp. 140-152.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, París.
- (2000): *La littérature fantastique*, Seuil, París.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*, Portal Editions, Vitoria.
- OATLEY, Keith (1995): «A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative», *Poetics*, 23 (1-2), pp. 53-74. <[https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)P4296-S](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)P4296-S)>

- (1999): «Why fiction may be twice as true as fact: Fiction as cognitive and emotional simulation», *Review of General Psychology*, 3 (2), pp. 101-117. <<https://doi.org/10.1037/1089-2680.3.2.101>>
- (2012): «The cognitive science of fiction», *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, núm. 3 (4), pp. 425-430. <<https://doi.org/10.1002/wcs.1185>>
- (2013): «Worlds of the possible: Abstraction, imagination, consciousness», *Pragmatics and Cognition*, núm. 21 (3), pp. 448-468. <<https://doi.org/10.1075/pc.21.3.02oat>>
- (2017): «On Truth and Fiction», en Michael Burke y Emily Troscianko (eds.), *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*, Oxford University Press, New York, pp. 259-278. <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190496869.001.0001>>
- PATOINE, Pierre-Louis (2015): *Corps/texte: Pour une théorie de la lecture empathique: Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, ENS Éditions, Lyon.
- (2018): «Joycean Text/Empathic Reader: A Modest Contribution to Literary Neuroaesthetics», en Sylvain Belluc y Valérie Bénéjam (eds.), *Cognitive Joyce. Cognitive Studies in Literature and Performance*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 173-192.
- (2019a): «Lectura inmersiva, lectura encarnada: una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine», *Revista Signa*, núm. 28, pp. 205-235. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046>>
- (2019b): «Representation and Immersion. The Embodied Meaning of Literature», *Gestalt Theory*, 41(2), pp. 201-215. <<https://doi.org/10.2478/gth-2019-0019>>
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Sivia Delpy, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires.
- VODICKA, Felix (1989): «La estética de la recepción de las obras literarias», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, pp. 55-62.