



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 48 - 2

Julio 2022 - Diciembre 2022

**La posmodernidad en su pluralidad,
polifonía e intertextualidad en
Das Russenhaus de Ota Filip**

Isabella Leibrandt

Leibrandt, I. (2022). La posmodernidad en su pluralidad, polifonía e intertextualidad en *Das Russenhaus* de Ota Filip. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 48(2), e49968. doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.49968>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.49968>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

La posmodernidad en su pluralidad, polifonía e intertextualidad en *Das Russenhaus* de Ota Filip

Postmodernity in its Plurality, Polyphony and Intertextuality in *Das Russenhaus* by Ota Filip

Isabella Leibrandt

Universidad de Navarra, Pamplona, España

ileibrandt@unav.es

<https://orcid.org/0000-0002-6272-1036>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.49968>

Recepción: 10-06-21

Aprobación: 15-07-21

RESUMEN

La posmodernidad se caracteriza por los conceptos de pluralidad, discontinuidad, del antagonismo y la deconstrucción entre otras características como la construcción híbrida. Estos rasgos predominantes de la época actual se deben a esta pluralidad y multiplicidad de procedimientos practicados en las obras literarias de un modo interferencial con lo cual surge así en relación una sensación de inseguridad para el lector. Los textos narrativos posmodernos se han revelado como un exigente reto para el lector actual y su necesaria colaboración lectora, gracias precisamente a la apertura de las obras y la función implícita del lector al que se le exige reconocer y saber tratar el juego constante con la verdad y la ficción, para así, afrontar con competencia los nuevos conocimientos. Queremos, por tanto, analizar, entre otros, los siguientes aspectos: ¿cómo se lee una novela posmoderna y qué competencias debe dominar un lector posmoderno? Para ello, examinamos la novela *Das Russenhaus (La casa rusa)* de Ota Filip haciendo visibles las principales técnicas narrativas en esta biografía ficcional que llevan a la conclusión de que el autor renuncia a las verdades objetivas, mostrando así que los relatos históricos son una construcción de sus narradores.

Palabras clave: posmodernidad; literatura; lectura; biografía; ficción.

ABSTRACT

Postmodernity is characterised by the concepts of plurality, discontinuity, antagonism, deconstruction and other features such as hybrid construction. These predominant features of the present time are due to a plurality and multiplicity of procedures practised in literary works in an interferential way, which gives rise to a sense of insecurity. Postmodern narrative texts have proved to be a demanding challenge for today's readers and require their necessary reading collaboration, precisely because of the openness of the works and the implicit function of the reader, which requires him or her to recognise and know how to deal with the constant play with truth and fiction,

in order to competently face the new demands. We would therefore like to analyse the following aspects, among others: How does one read a postmodern novel and what skills must a postmodern reader master? For this purpose, we examine the novel *Das Russenhaus* (*The Russian House*) by Ota Filip, making visible the main narrative techniques in this fictional biography, which lead to the conclusion that the author renounces objective truths, thus showing that historical accounts are a construction of their narrators.

Keywords: postmodernity; literature; reading; biography; fiction.

Las características de la narrativa posmoderna y su espacio de reflexión

La pluralidad, el juego, el antihéroe, la escritura irónica, la intertextualidad, la deconstrucción y la polifonía, así como una llamativa auto-reflexividad se destacan como principales facetas en las narraciones posmodernas (Leibrandt, 2018, 2019). Se distinguen por su carácter referencial a otras fuentes textuales o de información, es decir, por su multidimensionalidad. Se observa que su intención principal es la deconstrucción de héroes, mitos e historiografía oficial, por tanto, suele señalarse la intercalación de diferentes niveles del pasado y presente. Todos estos indicadores narrativos, que Schilling (2012, p. 17) proclama para el género de la novela historiográfica a partir de 1980, representan lo que se ha denominado con el término de ‘dialogicidad’ que hace referencia al principio del diálogo entre el autor y lector, y pretende desafiar y minar toda la pretensión del poder del autor y de la verdad. Con el término de la polifonía en la literatura, aludimos a este principio estructural narrativo en el cual el autor dialoga con sus figuras, con el lector y consigo mismo, y que, como en un compuesto musical y orquestal, no implica una voz dominante, la del autor o su punto de vista, sino que se despliega en muchas voces al manifestar los puntos de vista de todos los personajes. Este tipo de novela polifónica alcanza por medio de sus múltiples diálogos y monólogos una dinámica inusual que ya no reclama la autoridad del autor y su voz narrativa de épocas anteriores, sino que incorpora al lector activamente en la interpretación y reconstrucción de los acontecimientos descritos y lo involucra en el juego continuo entre la verdad y la ficción, que a su vez puede provocar su incertidumbre al contextualizar algo conocido en una nueva relación y perspectiva ofreciendo así un nuevo sentido. Es interesante, por tanto, preguntarse por la función que realiza el juego mutuo entre los procedimientos narrativos, la correlación entre autor, lector y texto, el espacio y el tiempo, así como la intertextualidad. Con este conjunto de perspectivas, podemos llevar a cabo un análisis de la novela aquí propuesta, porque expone su carácter ficcional haciéndose visible como un constructo, ya que el autor muestra su libertad creativa para reconstruir el pasado con su imaginación. De este modo, ante el lector surge una metaficcionalidad que le atrapa y encamina en un delicioso divagar entre anécdotas o escenas íntimas de los personajes. Estas facetas son las que el lector debe aprender a afrontar a lo largo de la lectura al escuchar la voz autorreflexiva del narrador:

Yo, el narrador, debo preguntarme una y otra vez: ¿qué voy a hacer con los cuentos y las historias de Teresa, que sólo he conocido con un retraso de casi noventa años, a través de su nieta, a la que considero poco fiable, que, como yo, exagera con demasiada frecuencia, que, al igual que yo, no conoce las versiones originales o verdaderas de sus cuentos y que, ciertamente intenta complementarlos, mejorarlos y hacerlos más interesantes? (Filip, 2005, p. 47).

En su novela *Das Russenhaus* (Casa rusa) Ota Filip cuenta la historia del trágico amor y su final entre Wassily Kandinsky y Gabriele Münter: el pintor que llegó a la fama mundial y su alumna, diez años más joven y reconocida pintora en la actualidad, quienes pasaron una temporada en un idílico lugar de la Alta Baviera en Murnau junto al lago Staffell. Casa rusa era el nombre despectivo que la población local daba al domicilio del artista porque Kandinsky ya estaba casado y tenía una amante en Moscú cuando conoció a Münter en su escuela de arte de Múnich en 1902. Münter se convierte en su amante y se traslada a Murnau con él, quien incluso se compromete con ella, aunque sigue casado. El lector llega a conocer el mundo íntimo de dos personas que se conocieron en un pasado lejano y que no pudieron desprenderse del dominio el uno del otro. Debido al estallido de la Primera Guerra Mundial y para huir del amor posesivo de Münter, Kandinsky regresa a su querida Rusia en 1914, cuando él y ella son pareja desde hace trece largos años. El autor introduce en su novela a un narrador en primera persona (un *dorogoi drug* - un amigo querido) que mantiene largas conversaciones con Kandinsky y Münter, aunque ambos llevan mucho tiempo muertos. También los soliloquios de los dos (muertos) juegan un papel crucial en la casa rusa. La parte esencial de los supuestos conocimientos sobre Wassily y Gabriele se basa en la imaginación del narrador y en sus conversaciones fabuladas que nunca tuvieron lugar. Ota Filip se toma el derecho de resucitar a Wassily y Ella (Gabriele) en su imaginación, como le gustaría encontrarlos en nuestra época en Murnau, desplegando así toda su creatividad artística ante el lector. De este modo, el narrador hace ver al lector que el significado rara vez es unívoco, pues ofrece múltiples y diferentes perspectivas, resultando una estructura abierta y provocando la sensación de que solo podemos obtener una parte parcial de su potencial. La incertidumbre surge precisamente debido a las referencias al mundo real de los personajes en esta novela biográfica sobre los famosos pintores, Wassily Kandinsky y Gabriele Münter. En otras palabras, citando a Roland Barthes, la lectura de este tipo de textos lleva al lector a reconocer que no hay una verdad objetiva, sino tan solo una verdad dudosa o lúdica, si bien no hay que olvidar que, en este caso, el juego no debe considerarse como una mera distracción sino como una implicación del lector:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. [...] Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor. (Barthes, 1987, p. 71).

Con estas bases teóricas, queremos resaltar las siguientes características de un modo de narrar que llamamos ‘poco fiable’, y que se revela a través de diferentes técnicas en el citar, el pluralismo con la apertura a las percepciones individuales y las lecturas subjetivas, la relación significativa con los modelos conocidos y sus transformaciones. Señalamos entonces los siguientes rasgos narrativos:

- unas contradicciones evidentes en las que el narrador se enreda y otras inconsistencias en su narración: “Me dejé involucrar, y de buena gana, en los acontecimientos de la casa rusa, tanto si ocurrieron realmente como si yo, el narrador, me los inventé” (Filip, 2005, p. 9).
- unas incoherencias entre la reproducción de los eventos por el narrador, por un lado, y sus explicaciones e interpretaciones por otro lado:

¿Cuándo había ocurrido todo esto? ¿Y ha sucedido en absoluto? Yo, el narrador, no pude ser testigo de la llegada de Ella y Kandinsky a Murnau en el verano de 1908 porque en aquel momento, a ochocientos kilómetros al noroeste de la Alta Baviera, todavía tenía que esperar veintidós años a que naciera. Desde el punto de vista de una irresponsabilidad narrativa sólo justificada por la imaginación, puedo fabular las primeras horas de Ella y Wassja en Murnau a mi antojo, porque, al fin y al cabo, ya no hay testigos que puedan considerarme un mentiroso. (Filip, 2005, p. 63).

- diferentes versiones del mismo evento, entre las que la ofrecida por el narrador no es necesariamente la válida:

Si alguien afirmara que nunca he visto a Ella en lo alto del tejado y que nunca he hablado con ella en su casa rusa, que sólo es un producto de mi imaginación, tendría que escupir delante de tal impertinente, y decir con una voz que resuena con desprecio e ironía: "Aunque haya imaginado a Ella, para mí existe". Que otros la vean o no, no me interesa. La quiero como la vi sentada en lo alto del tejado de su casa en mi imaginación durante cuatro años. (Filip, 2005, p. 74).

- el narrador se dirige frecuentemente al lector directamente o trata, de un modo consciente, de dirigir su comprensión de la acción:

¿Te has dado cuenta de que la verdad, el entorno en el que vivimos, nos aburre o nos tortura, que sólo nos ofrece unas historias soporíferas que se han repetido una y otra vez? Sólo el arte, la imaginación, son las poderosas hechiceras que abren el camino, o más exactamente la vía de escape, hacia una nueva realidad intacta. (Filip, 2005, p. 181).

- es notable la contradicción entre el enfoque y la cosmovisión del narrador, sus personajes y aquellos posibles del lector. Habla el personaje de Kandinsky:

En Murnau he completado una obra y aquí, en el callejón sin salida, en esta casa, ya no puedo desarrollarla. Pues ocurre que incluso el entorno que nos inspira se agota con el tiempo, cuya duración no puede determinarse de antemano. Me enfrento a una elección: o me quedo aquí, en el abrazo de Ella, contento con lo que consigo en la casa rusa, me incrusto en el jardín de Ella, o me escapo e intento un nuevo comienzo en alguna parte. Ella ha terminado su tarea o papel en mi vida, y yo le he dado lo que he podido. No quiero ser la gota que colma el vaso para que Ella se aferre. No puedes imaginar lo malo que es, lo deprimente, a los cuarenta y ocho años, después de una relación amorosa de trece años con una mujer de treinta y siete, ser su última esperanza y saber que no puedes estar a la altura de sus expectativas. (Filip, 2005, p. 199).

Como elemento definitorio queda visible una tensión entre la historia y la ficción de este género cuyo núcleo narrativo funcionalmente relevante, sin embargo, está históricamente contextualizado en el espacio y el tiempo. La ficción se posiciona frente a él y cubre un amplio espectro entre las lagunas de la tradición y la alteración revisionista o lúdica de la historia por el autor donde las señales textuales marcan la adscripción al ámbito de la ficción. La característica definitoria de esta voluntad artística es la confrontación con el pasado, no a través de la destrucción y la ruptura radical, sino a través de la reelaboración de lo tradicional (Nadolny, 2012, pp. 23, 42). Respecto de este tipo de novela histórica o biografía ficcional, resumo basándome en Schilling (2012, pp. 30-57) las peculiaridades más importantes de la narrativa posmoderna, en cuanto a las competencias lectoras requeridas, dado que el autor involucra activamente al lector en la interpretación y percepción de los hechos descritos para buscar y descubrir el conocimiento oculto histórico junto con él.

En la reproducción de ciertos momentos emplea frecuentemente unos diálogos en los que el narrador comenta o juzga y, al reflexionar sobre ellos, lo exterioriza de un modo metanarrativo. Por tanto, los eventos se transmiten por un yo que intriga y enreda, al no encarar lo sucedido de una manera distante. Además, la frecuente aparición de referencias intertextuales se debe a un trato despreocupado con la autoridad, ya que el autor juega con los hechos, pero los usa en combinación con otras señales de ironía. El proceso narrativo no se desarrolla linealmente sino como una red, en forma de historias inconexas, conjeturas y asociaciones. Otra indicación narrativa de la intertextualidad es el concepto de la dialogicidad en forma de una multiperspectividad que tiene la función de mostrar el pasado en

múltiples y nuevos contextos. Por eso, se ofrecen perspectivas múltiples en las cuales algunos puntos de vista son muy subjetivos y se intercalan con ironía para indicar claramente al lector que una reconstrucción correcta del pasado no es posible. Ota Filip demuestra repetidamente, con la biografía ficcional de Kandinsky y Münter, su modo de contribuir a la memoria cultural en un procedimiento muy personal del espíritu posmoderno:

La parte esencial de mis supuestos conocimientos sobre el amor de Wassily y Gabriele se basa en mi imaginación, en mis conversaciones ficticias con Ella y Kandinsky que nunca tuvieron lugar, y en las declaraciones de una testigo por desgracia no fiable. La única testigo en Murnau, que aún recuerda a Gabriele Münter, la conoció más de veinte años después de la estancia de Kandinsky en Murnau y pudo contarle al narrador unas historias de los años que van de 1908 a 1914 en la casa rusa, que afirma haber escuchado de su abuela Teresa, que era criada en la misma casa en aquella época. El hecho de que el narrador ya no pueda verificar las historias sobre el amor de Vasili Kandisky y Gabriele –todos los demás testigos están muertos desde hace tiempo– lo considera como su gran ventaja: aunque amplíe con su imaginación estas historias, que rara vez se corresponden con la verdad, nadie podrá demostrarle que está exagerando su fábula o incluso mintiendo. El narrador afirma: incluso lo que ocurrió o pudo ocurrir entre Wassily Kandinsky y Gabriele durante los emocionantes años en la casa rusa se convierte en verdad en el momento en que lo escribe y lo publica, aunque sea en la literatura. El narrador, llevado por su admiración por las obras que produjeron en Murnau, se abstiene de reflejar la verdad y nada más que la verdad sobre estos grandes artistas y sobre sus seis años en Murnau, por dos razones: en primer lugar, no conoce, ¿y quién la conoce?, la verdadera historia de Murnau de Kandinsky y Gabriele Münter, y en segundo lugar, se toma el derecho de resucitar a los dos, Wassily Kandinsky y Gabriele Münter, en su imaginación literaria, como le gustaría encontrarlos en nuestro tiempo en Murnau. (Filip, 2005, pp. 6-7).

Observamos que la verdad histórica y su configuración narrativa pueden entrar en una contradicción, ya que la narración de la historia está marcada por múltiples fracturas. En esta faceta literaria persevera Schilling (2012) y destaca que un hecho histórico puede ser reconstruido desde la perspectiva subjetiva y estar narrado en función de la propia identidad. De este modo, la historia ya no es una negociación en una relación entre la verdad histórica y el tratamiento ficcional, sino que resulta re-narrada de nuevo. De ahí, que un elemento definitorio de este género sea esta relación conflictiva entre la historia oficial y la ficción. El lector competente debe, por tanto, reconocer un núcleo relevante en la narración que puede ser contextualizado en un espacio y tiempo determinado, a la vez que saber descubrir las modificaciones lúdicas en la transmisión histórica. Las señales ficcionales internas y externas muestran al lector este tipo de voluntad artística en el tratamiento del pasado a través de su contemplación irónica y, por tanto, produciendo una nueva reflexión sobre esa tradición.

Respecto de la bioficción en concreto, son muy oportunas las consideraciones de Wermke (2001, pp. 115-116), quien sostiene que el cambio estructural en la biografía ficcional implica fundamentalmente la destrucción de verdades, modelos y relatos, en la medida en que son inequívocos,

incuestionables, lineales, pero no se detiene en la negación del sentido y orientación, sino que ofrece un espectro de nuevas posibilidades de interpretación y enfrenta al lector de diversas maneras, siempre nuevas, a las situaciones de decisión, en la medida en que se le muestra más de un sentido, más de una respuesta, más de una perspectiva. El lector, en su propio proceso de lectura realiza, aunque en un campo preestructurado, unas constituciones de sentido, sigue unas pistas falsas, tiene que revisar su opinión, y a veces no puede llegar a una conclusión definitiva. De forma más o menos explícita, esta novela refleja, por tanto, no solo los problemas de la representación de la realidad histórica, sino también unas cuestiones filosóficas básicas sobre la predeterminación, la libertad de la voluntad, el azar y la causalidad, la posibilidad de conocer unas vidas ajenas y las circunstancias históricas, como una razón más profunda del cambio en la estructura superficial de los textos. Acepto con Wermke (2001) que la destrucción constructiva significa una ganancia y una pérdida. En el contexto literario, la pérdida de la univocidad se contrapone a la ganancia de la ambigüedad, la linealidad a la poliperspectividad y la certeza a la apertura. En cuanto a la biografía como género, estas observaciones pueden llevarnos a las siguientes premisas:

1. La constitución del significado sigue siendo un rasgo que, sin embargo, no conduce a unas afirmaciones universalmente válidas. Las estructuras narrativas solo permiten sacar unas conclusiones limitadas sobre las conexiones causales y las orientaciones teleológicas. Están interrumpidas por unos principios estructurantes transversales y relativizados por unos acontecimientos paralelos. Los receptores se enfrentan a la alternativa de percibir el excedente de significado como una carencia o como una oportunidad.
2. La función del conocimiento sigue siendo una característica; sin embargo, no se hace una afirmación de la verdad en el sentido convencional. Los hechos verificables son el punto de partida, aunque se reproducen unas contradicciones y distorsiones. El carácter de modelo aquí es la contradicción entre la fama de Kandinsky y su conducta moral que se ve socavada. Tampoco se dan soluciones y es el receptor el que debe determinar su posición entre la tradición, el inconformismo y la responsabilidad.

Muy oportuna es la contribución de Mecke (2014) en este contexto sobre la función del escándalo que se define como la revelación de una transgresión moral cometida por personalidades de alto rango que provoca la indignación pública. Su función, como bien explica el autor, es la interrupción de un desarrollo habitual:

Los escándalos rompen los hábitos y los horizontes de las expectativas. Están pensados para llamar la atención. Los giros inesperados, los efectos sorpresa, las exageraciones dramáticas y las prácticas desconocidas son también algunas de las estrategias más importantes de la escandalización. En última instancia, el hecho de que los escándalos arrojen una luz diferente sobre unos fenómenos conocidos y nos permitan mirar las cosas de una manera nueva tiene un potencial estético considerable. Si los escándalos tienen una estructura potencialmente estética, no puede sorprender que también hayan desempeñado un papel importante en la propia historia de la literatura. Por lo tanto, una consideración de la literatura desde el punto de vista del escándalo tiene un potencial muy prometedor. (2014, p. 307).

Observamos que los escándalos presuponen ciertas normas que se dan por conocidas y llevan a la reflexión cuando se violan las reglas. Al respecto de la casa rusa, se sabe que la vida no matrimonial de Kandinsky y Münter provocaba el escándalo en el pueblo de Murnau. Por otro lado, rompería la continuidad de lo cotidiano creando así una discontinuidad. Ota Filip experimenta al generar unas nuevas imágenes, descripciones y ficciones de los artistas; al ofrecer al lector otras expectativas, visiones y posibles presentaciones, que recurren a la memoria colectiva, pero están narradas de otro modo. El resultado es una narrativa que consta del elemento de la ruptura de los principios. En sentido estricto, contiene dos historias, una trata de la ruptura de la norma, la otra de su descubrimiento. Para el lector esta multiplicidad complica la recepción de lo narrado debido a las continuas transformaciones narrativas. Sin embargo, también resulta un desafío en la búsqueda de la verdad y a superar todos los obstáculos retóricos con éxito permitiéndole unas nuevas lecturas. La tematización de la transmisión histórica, las referencias intertextuales, la mezcla de unos personajes reales y ficticios, así como la autorreflexividad apoyan la tesis de la disolución de un nivel de referencia fijo que conduce a los fenómenos posmodernos del pluralismo y de la codificación múltiple. Debido a las diferentes posibilidades de acceso a este tipo de obras abiertas, estas ofrecen la oportunidad de ser interpretadas y entendidas desde numerosos puntos de vista. Esto corresponde a las ideas del pluralismo y a la estética posmoderna que, sin duda, transmite un rasgo predominante de nuestro tiempo: la sensación de la inseguridad general en cuanto a la multiplicidad de mensajes y procedimientos que el autor nos hace percibir en esta obra. Muy apropiado al respecto es el diagnóstico de la posmodernidad de Welsch (1988) que se centra en la pluralidad, la complejidad y la contradicción, la paradoja y la paralogía, y enfatiza dentro de la estética un nuevo polo de referencia que es la anestésica:

La situación actual se caracteriza en que esta unidad (de las meta-narraciones) se ha vuelto obsoleta, no sólo en cuanto a los contenidos sino en toda su manera. La totalidad como tal se hizo obsoleta y, por lo tanto, se produjo una liberación de las partes. Esta disolución del todo es una condición previa del pluralismo posmoderno. El fin de los grandes relatos unificadores, de las meta-narraciones, ofrece un espacio a la oportunidad de un gran número de juegos, a unas formas de acción y modos de vida que presuponen un consentimiento de la multiplicidad, su

aprobación es una oportunidad y un beneficio para que lo ‘posmoderno’ se transforme en una conciencia posmoderna. [...] La anestésica se convierte en un nuevo enfoque de la estética. La figura doble de la estética y la anestésica determina el pensamiento estético actual y lo distingue de la euforia unilateral de la estetización de la modernidad. En el intercambio de la estética y la anestésica emergen los contornos de una estética ‘posmoderna’. (1988, p. 32).

El autor, lector y el texto en un campo de tensión de la literacidad

Al centrarnos en la novela posmoderna y sus características de multiplicidad queremos demostrar que el fenómeno del descubrimiento del lector y el cambio del paradigma del estudio del autor al lector es un elemento fundamental y constitutivo de muchas obras actuales. Así responde Navajas (2002, p. 55) a la pregunta de cómo hay que leer una novela hoy:

1. Un texto – una novela– no puede leerse aisladamente de modo autorreferencial. Al mismo tiempo, no puede ‘explicarse’ a partir de una causalidad histórica, determinista. El texto existe en una red de significados múltiples e interconectados entre sí.
2. El concepto de lectura ha entrado en crisis. Su definición tradicional como el intercambio entre el objeto y el lector ha dejado de ser válida. Urge hallar, por consiguiente, nuevas características de la actividad específica que es la aproximación a objetos culturales –escritos, orales, visuales–.
3. El texto debe ser ubicado en un marco significativo múltiple que es transtemporal y multidireccional. Se ha inaugurado una fase nueva más intercomunicativa.

La casa rusa es, por tanto, una metanovela que refleja las condiciones de su producción y también hace transparentes las condiciones de su recepción. En el transcurso de su lectura, el lector implícito es testigo de cómo surgió la novela que va a leer (Wirth, 1994, p. 348). Después de presentar las características posmodernas sostenemos que la lectura de este tipo de obras se ha convertido en un acto complejo, ya que el lector debe ser consciente de su papel implícito, y actuar como el así llamado co-autor. Los retos en este tipo de narrativa le exigen establecer las conexiones lógicas, captar el embrollo y rebuscamiento que ha elaborado el autor en el texto y construirse su propio significado. Este tipo de representación de la realidad requiere una especie de contrato tácito entre el autor y el lector:

La literatura posmoderna presupone un lector universal; ella le atrapa a través de las intrigas de un lenguaje de signos, a cuyas exigencias laberínticas él mismo debe dar la respuesta. Le ofrece ininterrumpidamente unas sugerencias de juego que se pueden variar o bien suspender, o ampliar. (Ortheil, 1994, p. 126).

La indeterminación, polifuncionalidad o multivalencia, así como la apertura que muestra *La casa rusa* requieren unas competencias nuevas de lectura, ya que se abren continuamente nuevas

posibilidades interpretativas y comunicativas, a la vez que nuevas ocasiones para el disfrute estético. De este modo, esta obra posmoderna se abre a la percepción individual del receptor ya que no hay una única posición correcta, a la vez que la lectura ambivalente con su apertura presenta un desafío para el lector porque nada es inequívoco. Él debe llegar a ser consciente de que se enfrenta a una obra planificada y es retado como un lector implícito de la novela (Wirth, 1994, p. 338). Como ya indicó Luis Acosta en el siglo pasado, el resultado lleva consigo una concepción ampliada y distinta del arte y de la literatura en particular, ya que estos no se constituyen como tal hasta el momento en que llegan al lector:

La obra literaria ha sido tenida por una realidad completa, acabada y cerrada en sí misma. Con la rehabilitación del lector la obra se entiende inmersa en un proceso dinámico, constituido por la confluencia simultánea de ella misma, el lector y el autor; un proceso comunicativo. [...] De esta manera el lector adquiere un papel fundamental. (Acosta, 1989, p. 17).

Con este cambio de paradigma queremos hacer también referencia al movimiento estético-crítico, en concreto, a la estética de la recepción, y con ella a la indispensable colaboración del lector en el acto de la recepción, interpretación y apropiación personal de la obra para que se constituya el significado personal que busca el lector. Schilling (2012) y Nadolny (2012) han analizado los rasgos característicos de la novela histórica posmoderna que comprende las tres instancias: el autor, el lector y el texto. Sin duda alguna, más que nunca la teoría del lector implícito requiere una cooperación interpretativa en la dirección adecuada para que las estrategias textuales produzcan un lector crítico que sea capaz de disfrutar, pero también de descubrir las estrategias narrativas. Así argumenta Wirth (1994) que el lector no solo debe reconocer su papel del lector modelo, sino que también se esfuerza para lograr la capacidad para realizar un cambio de perspectiva entre el papel de un lector ingenuo y uno crítico. Este llamamiento a la conmutación se define como una apelación a la *switchability* del nuevo lector, a su capacidad del cambio de roles y a la distanciamiento reflexiva hacia sí mismo. Saber reconocer la intención del texto sería el resultado preliminar de un proceso de razonamiento abductivo durante el cual el lector ha podido rellenar los llamados huecos vacíos, y comprender las estrategias del autor implícito. En este sentido, este tipo de narrador poco fiable no narra toda la verdad, sino que le pide al lector indirectamente reconstruir una segunda versión de la historia que se narra. Sin embargo, este tipo de narrador no fiable puede considerarse muy valioso, ya que exige un lector activo, que está obligado a cuestionar permanentemente la información proporcionada y a comprobar la verdad expuesta en el texto. Ota Filip manifiesta expresamente esta cuestión con las siguientes palabras:

Primero: todas las historias, incluso las bellamente poéticas y las mentiras bien intencionadas, siempre tienen un núcleo de verdad. Y en segundo lugar, aunque algunas o muchas de las historias de Teresa en la reproducción de su nieta no sean ciertas o no sean del todo ciertas, siguen perteneciendo hoy a la historia del amor fallido entre Ella y Gospodin Kandinsky. Me arriesgaré y me ceñiré a las historias de Teresa de la casa rusa, tal y como las he escuchado. Aun así, me estremece pensar que después de casi noventa años, ¿y qué son noventa años en la historia?, nada, un abrir y cerrar de ojos en el tiempo - incluso en la historia de este amor, las líneas entre la verdad y la no-verdad, tal y como las retratan los testigos contemporáneos, se hayan difuminado. ¡Oh, cómo me gustaría poder contar un gran amor entre Ella y Vasya! A mí, el narrador, no me queda más remedio que enriquecer muchos puntos oscuros de la convivencia de seis años de los dos grandes artistas con unas historias que, es cierto, nunca ocurrieron en la casa rusa. La mera probabilidad de que hayan podido tener lugar en la casa rusa me da la justificada pretensión de inventarlas o fabularlas con los medios que la literatura pone a mi alcance. (Filip, 2005, p. 48).

Al lector le sobrecoge la extraña sensación de que todo podía haber sido diferente de cómo se transmite, que la verdad y la mentira dependen de quienes la quieren hacer ver, que el pasado y el presente son constituidos por los textos. Dicho en otras palabras, gran parte de lo que conocemos sobre el mundo lo hemos llegado a saber a través de los textos, por tanto, mucho o todo ha sucedido por pura casualidad. Es por ello que Acosta (1989, p. 166) hace referencia al necesario proceso de la coactuación del autor, texto y lector en la constitución de un sentido, con la actividad del lector que consiste justamente en averiguar lo que no está determinado porque resulta más atractivo e interesante en su calidad de intérprete. El lector se encuentra ante la situación de tener que conseguir un sentido y una verdad sirviéndose para ello del único medio que le une con el texto, que es la indeterminación. El sentido que se puede dar a la indeterminación es una responsabilidad que atañe solo al lector. Esta actividad especial de cooperación surge a partir de la relación de la realidad del texto con la vida extratextual: de ahí que las realizaciones y asignaciones de sentido siempre queden abiertas a nuevas posibilidades.

Así funciona la narrativa posmoderna, ya que –como argumenta Schilling (2012, pp. 46-57)– sirve a la reapropiación de la historia olvidada con el medio de la ficción, y a su modo, contribuye a la memoria cultural. A la vez proporciona un distanciamiento y hace visible la sujeción a una perspectiva concreta de lo narrado y una mediación por la instancia del cronista al desvelar la máscara detrás de la cual se oculta el narrador. Pero el autor escribe de modo auto-reflexivo, en el sentido de que expone sus propias técnicas literarias buscando un diálogo interpretativo con el lector. De ahí, que la ambigüedad se haya convertido en un objetivo central de la escritura posmoderna, al mismo tiempo que aumentan la apertura, la incertidumbre, la desconfianza y la pérdida de unas directrices fiables. Con la privación de un marco de referencia, surge el problema del sentido y la aleatoriedad, la autodeterminación y el destino, a la que el individuo tiene que responder a través de la colaboración

mental con el lector receptor. La biografía ficcional de *La casa rusa* como texto estético ofrece, sobre la base de unos hechos verificables y a través de unos procedimientos literarios de selección y acentuación, comparación y metáfora, una nueva interpretación o visión de los personajes. Así nos encontramos con una relación ambigua de la biografía y su autor, como lo señala al lector a lo largo del texto:

En la infeliz historia de amor entre Wassily Wassiljewitsch Ritter von Kandinsky y Gabriele Münter, el narrador limita el poder del tiempo y sus procesos sobre nosotros y nuestras historias a lo más necesario. Al mismo tiempo, da al tiempo plena libertad para fluir hacia adelante y hacia atrás, desde el futuro hacia el presente o desde el pasado, sin percibir el presente, directamente hacia el futuro, como lo deseaban Gabriele Münter - para el narrador Ella - y Wassily Wassiljewitsch Ritter von Kandinsky. Al igual que Wassily Kandinsky - el narrador omite a menudo "Ritter" y "von"- y Gabriele Münter, no fragmentará con fechas los seis años de su relación, de 1908 a 1914, durante los cuales ambos vivieron en la casa de Ella en Murnau, sino que los describirá como un único periodo de tiempo en el que estos maravillosos artistas sufrieron mucho y crearon cosas maravillosas en el proceso. (Filip, 2005, p. 5).

Reiteramos que el lector no solo debe reconocer su papel de lector modelo sino también adquirir la habilidad para hacer un cambio en las perspectivas entre el papel de un lector ingenuo y uno crítico. Al obtener esta base para el cambio de roles, para construir de modo autónomo unas hipótesis, para distanciarse a través de la reflexión hacia sí mismo y para completar los espacios vacíos, es decir, para reconocer la intención del texto, alcanzará un resultado preliminar del proceso del razonamiento abductivo. Como resultado, la lectura se transformará en un proceso del intento de una decodificación al reconocer el lector las maniobras del autor que trata de cautivarle porque debe ser consciente de que fue deseado y planificado como un lector implícito de la novela. Al respecto de esta experiencia estética en el proceso de la recepción Jauß (1977, pp. 215-255) señala la necesaria distinción entre un nivel primario al que debe seguir una reflexión estética en la que se inicia la propia interpretación que requiere una mayor distanciamiento retrospectiva o anticipatoria: de esta manera, la relación entre la experiencia estética primaria y la reflexión estética secundaria nos lleva a la distinción fundamental de la comprensión y del conocimiento, la apropiación y la interpretación. El lector puede utilizar estas propuestas para cuestionar o modificar los sistemas culturales establecidos y utilizar estos esquemas alterados para una ampliación de su horizonte, o dicho en palabras de Ricoeur (1992, p. 492):

La interpretación es un trabajo mental a través del mundo del texto al cual, lo que llamamos de modo convencional la realidad, nos enfrentamos con el fin de describirla de nuevo. Este ataque puede ir desde el rechazo, incluso la destrucción [...] hasta la metamorfosis y el rediseño de la realidad.

Ota Filip y *La casa rusa* (*Das Russenhaus*, véase Figura 1): la renarración de la historia



Figura 1.

La casa rusa de Gabriele Münter

En su novela, Filip pinta un cuadro, a veces extraño, de la extraordinaria relación entre los dos artistas, Gabriele Münter y Wassily Kandinsky, proporcionando también una visión trastornada del grupo de artistas *Blauer Reiter* (el jinete azul). Al hacerlo, difumina los límites entre la realidad y el sueño, entre el hoy y el ayer. El lector debe estar atento a los cambios de voces y perspectivas, obteniendo la inseguridad de nunca saber con certeza cómo fue realmente la relación de este círculo de ilustres personajes. Obtenemos la idea de un amor de Gabriele Münter por Kandinsky, que se debatía entre la esperanza y la desesperación porque las peleas, por lo visto, no eran infrecuentes en la casa rusa. Como mencionamos al principio, el estilo narrativo de esta biografía metarreflexiva se caracteriza por la polifonía de voces, dado que el autor se vale del yo para diferentes personajes y resuena en tres formas diferentes, que son la voz en primera persona del narrador, la voz en primera persona de Kandinsky y la de Münter. A veces es un observador silencioso, a veces conversa con los personajes, narra los acontecimientos externos, habla con personas que ya no existen, escucha unos largos soliloquios en la casa de Münter, participa en algunos acontecimientos que solo han sucedido en la imaginación del narrador. Se dirige tanto al lector como a los personajes, lo que acerca la narración a la comunicación oral, y esta crea un estrecho vínculo comunicativo entre narrador y lector al formar una intimidad y privacidad. Narra la misma escena desde diferentes perspectivas con la evolución en las vidas de los personajes que solo puede ser captado en fragmentos. En el centro se sitúa una narración que calificamos de poco fiable y el narrador no infalible no dice la verdad, al menos no toda la verdad, y pide indirectamente al lector que reconstruya una segunda versión de la historia contada. Este narrador no estable es el narrador en primera persona que está profundamente implicado en la historia, ya que cuenta y narra también su propia historia. En cualquier caso, esta narración de confianza exige un

lector activo que cuestione constantemente la información que se le da y ponga a prueba su probabilidad.

Es así que esta narración biográfica proyecta la cuestión de la realidad, ficción y verdad, o en otras palabras de la invención, la ficcionalidad, la facticidad y la autoridad narrativa debatidas en los párrafos anteriores. En el repetitivo ‘como si’ de esta narración se manifiesta una especie de transformación estética y un juego con la realidad, la modelización del proceso narrativo posmoderno, la organización de los modos narrativos y toda la regulación de la información: ¿quién habla?, ¿quién sabe qué y dice qué?, ¿qué perspectivas narrativas, es decir, puntos de vista entran en juego? Solo a través de la posición y la ubicación de la instancia narrativa, su carácter subjetivo u objetivo, se pueden extraer conclusiones más precisas sobre el mundo narrado, también en relación entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración. En la narración, este proceder precisamente forma una pluralidad de relatos autorales, personales, en primera persona, presentados de modo lineal o en secuencias de imágenes asociativas, precediendo y en retrospectiva, haciendo que todo fluya en una autonarración formada por una composición multiperspectiva y estratégicamente reducida, variante y diversificada, afectiva y cognitiva. Welsch comenta este tipo de complejidad de los plurales con las siguientes palabras:

La configuración posmoderna se dirige especialmente a los efectos de la complejidad del plural. La formación de híbridos es su característica estructural, la irritación resultante su objetivo. El espacio experiencial posmoderno de la codificación múltiple avanza hacia la percepción de lo inabarcable. Esto es, en definitiva, lo específico de la pluralidad posmoderna. Trasciende la existencia paralela, y también la mera intensificación y potenciación de la pluralidad. La trasciende en el sentido de la irritación, primero en el sentido de la ambigüedad y finalmente y sobre todo en el sentido de la incomprendibilidad. (1988, p. 323).

Esta discontinuidad, fragmentación, ruptura, dispersión, reflexividad o las transiciones tematizan la deconstrucción como un concepto central de unas características de la experiencia del mundo actual. Parece que no hay ningún punto de referencia seguro ni una base fiable, todo parece imprevisible, ambiguo, ambivalente, extraño e inquietante. De esta dialéctica entre la ficción y la facticidad surge una verdad de segundo orden, la hibridez de esta biografía ficcional, que oscila entre la realidad y la ficción. El lector experimenta una arbitrariedad radicalizada, ya que el autor busca transmitir una experiencia subjetiva utilizando un cambio sustancial de la perspectiva del tiempo. Por tanto, esta narración se caracteriza por la ruptura de la lógica narrativa, renuncia a la designación precisa del objetivo narrativo y enfatiza la contingencia infinita de los acontecimientos. Con el trasfondo de las consideraciones posmodernas antes expuestas, se plantea la cuestión de cómo en esta disrupción podemos hacernos una imagen biográfica fiable de los personajes. El lector debe tratar de establecer conexiones coherentes entre los distintos acontecimientos en la vida de los personajes para evaluar si los acontecimientos son

verdaderos, plausibles, improbables u honestos dependiendo en gran medida de su construcción. Con el ejemplo intertextual del famoso cuadro *El viaje en la barcaza* (*Die Kahnfahrt*) de Gabriele Münter, podemos presenciar el modo narrativo de Ota Filip que utiliza este cuadro de Gabriele Münter primero para ofrecer una descripción objetiva y su interpretación del retrato con Kandinsky al fondo para luego, sobre la base de esta pintura, fantasear unas conversaciones entre los navegantes desde diferentes perspectivas:



Figura 2.

Die Kahnfahrt - Gabriele Münter

De la dama que rema, probablemente ella misma (Gabriele Münter), sólo se ve su espalda, una blusa blanca, una falda azul y un sombrero azul con un lazo negro, después, de cara al espectador, una chica pálida con un vestido azul y un sombrero amarillo, junto a ella una dama de pelo negro y aspecto severo con un gran sombrero rojo. Un caballero con barba, de rostro terso y bronceado, con chaqueta azul y camisa blanca, se sitúa a la cabeza de la barcaza roja –el agua verde oscuro del lago de Staffel, una pradera verde y una cresta montañosa azul al fondo– y mira fijamente al agua con una mirada triste y a la vez ausente que revela que no tiene ningún interés, y mucho menos placer, en el paseo en la barcaza. En los tres rostros, repartidos en colores brillantes, subyace una melancólica indiferencia por un caluroso día de verano en el lago, ningún rastro de alegría o emoción. A primera vista, a los tres en la barcaza parece dejarles indiferentes el lugar al que se dirigen. Desde lejos, desde la orilla de Murnau, desde el jardín del establecimiento de baño, el viento lento y caluroso acerca sobre la superficie lisa del agua los sonidos y las melodías de una banda de música a la barcaza. (Filip, 2005, p. 93).

Para esta situación retratada en el cuadro, Filip construye un diálogo entre Kandinsky y Münter que sirve para dar una percepción de la relación entre ambos. Su forma de dialogar caracteriza a ambos personajes, a la vez que hace ver que el espectador del cuadro es el autor que ha recreado esta

conversación en su imaginación en forma de un diálogo entre los personajes y él mismo. Tanto el cuadro como la mención del lugar y la referencia a la música son a la vez ejemplos de la citación intertextual:

¿Recuerdas, Wassja, dice la dama del remo en la pausa entre la melodía "Sei mir gegrüßt, du mein schönes Sorrent" y la obertura de la ópera "Stradella", nuestra primera visita juntos a un establecimiento de baño? [...] 'No nades muy lejos, mi pequeño zorro nadador, me llamaste varias veces. Si te pasara algo en el agua, ¿ya sabes que no sé nadar?' No me pasará nada, respondí y me zambullí en el agua, aunque ayer, como sabía que íbamos a ir al concierto de la playa en el establecimiento de baño, el peluquero de señoras Rudolf Bartmann me lo había ondulado por un dinero impagable. [...] No, me has encontrado gorda, Wassja. Y cuando fuiste a por tu vino tinto, me quité el vestido de verano en la orilla del bosquecillo de sauces y ... '¡Ella, te estás comportando de forma imposible! No vuelvas a hacerme eso, ¡pequeño zorro nadador!' dijiste con voz temblorosa, te bebiste el vino de un trago, tiraste el vaso vacío al agua, te diste la vuelta y volviste a vadear la orilla. [...] Sin ti, Vassya, sería mucho menos de lo que soy. Me perteneces y me haces rica. [...] ¿Qué tengo de la vida contigo, Vassya? ¡Sólo los hermosos sueños, Vassya, mi querido Vassya, me alegro de que pienses en Moscú, donde la gente te quiere y te entiende! Estoy lista para ir a Moscú el próximo invierno. [...] Gospodin Kandinsky guardó silencio. La señora de los remos no se volvió hacia mí, el espectador del cuadro. Su pregunta me llegó con un retraso y un eco como si hubiera rebotado en la arbolada orilla de Murnau. '¿Le cuento mi sueño?' Esto me incomodó. ¿Cómo iba a responderle? ¿Podría herirla y responderle con sinceridad que los sueños de otros, además contados por los propios soñadores, no me interesaban en absoluto, es más, más bien me aburrían? O debo mentir y fingir alegría y responder con voz temblorosa: ¡Oh, sí, por favor, cuénteme su sueño! Me decidí por el término medio y murmuré: Bueno... hm. (Filip, 2005, pp. 94-97).

Intenté llegar a la orilla cercana nadando, pero una tremenda corriente me arrastró hacia el interminable lago. [...] Y Vassya estaba de pie en la proa de la barcaza, con una copa de champán en la mano derecha, sosteniendo una *pierogi* recién cocinada en la izquierda, observándome mientras luchaba por mi vida en la corriente invisible que me llevaba más allá de la barcaza hacia mi perdición. Se limitó a encogerse de hombros y a suspirar: 'Mi querido zorrillo nadador, no puedo ayudarte porque no sé nadar y, por cierto, odio el agua. [...] Ya ves que estoy bebiendo champán. Sería una pena derramar el vaso y dejar que los *pierogi* se enfríen.' [...] El cuadro, hasta entonces lleno de movimiento, música y sonidos, rebosante de la fragancia de un domingo de verano, se petrificó ante mis ojos y se deshizo. En el jardín de la casa rusa traté de imaginar qué otra cosa podría haber ocurrido en esta tarde aburrida y calurosa. (Filip 2005, pp. 97-98).

La utilización de un referente real como es el famoso cuadro del viaje en la barcaza de Münter (véase Figura 2) es solo un ejemplo del tipo de la narración polifónica que ha concebido Ota Filip. ¿Qué efecto tiene esta forma narrativa en el lector? El pasado y el presente están ligados, fluyen el uno en el otro, el tiempo es abolido y transmitido solo en forma de una acumulación arbitraria de momentos presentes. Estas referencias momentáneas que compone el autor se convierten en las principales características de la narración biográfica posmoderna. La cuestión del tiempo se concibe como una

unidad fluida e indeterminable entre el lector actual, el pasado de los pintores retratados y el observador del cuadro en el momento de su contemplación. A su vez, Filip desmitifica y deconstruye la famosa pareja de pintores. En la infeliz historia de amor entre Wassily Kandinsky y Gabriele Münter, el narrador limita el tiempo y su transcurso a lo más esencial, a la vez que le da plena libertad para fluir hacia adelante y hacia atrás, desde el futuro hacia el presente o desde el pasado, sin percibir el presente, directamente hacia el futuro. El propio autor explica el procedimiento con sus propias palabras en la introducción:

En respuesta a la legítima pregunta: ¿cómo pudo el narrador hablar con personas que ya no existen, escuchar largos soliloquios en la casa de Ella, e incluso participar parcialmente en sus pensamientos, que ya están casi olvidados o que sólo han ocurrido en la imaginación del narrador? - el narrador se encoge de hombros y responde: No he encontrado respuesta a esta pregunta porque, en primer lugar, no la he buscado y, en segundo lugar, no me interesa. La parte esencial de mis supuestos conocimientos sobre el amor de Wassily y Gabriele se basa en mi imaginación, en mis conversaciones ficticias con Ella y Kandinsky que nunca tuvieron lugar, y en las declaraciones de una testigo desgraciadamente poco fiable. (Filip, 2005, pp. 5-6).

En su versión, el narrador da la impresión de tener acceso directo a las conversaciones y a los pensamientos de sus personajes o de reproducirlos de forma más o menos distanciada. Son, por tanto, esenciales los comentarios del narrador a través de los cuales comparte sus reflexiones, opiniones y juicios, pero también explica sus reacciones afectivas. De este modo, el narrador ofrece al lector unas ayudas para la orientación factual, emocional o moral sobre la trama que, debido a la falta de fiabilidad de la narración, busca incitar al lector a hacer una búsqueda y evaluación propia de la misma.

Conclusiones

La apertura, polivalencia e indeterminación se han introducido cada vez más en la literatura para privilegiar al lector en la recepción del texto. Los espacios vacíos del texto pretenden animar al lector a participar, lo que a su vez se realiza de forma diferente de un lector a otro, de modo que surgen diferentes lecturas. Se permite la diversidad de interpretaciones. Es en este tipo de textos multiperspectivos donde los lectores se enfrentan a diferentes formas de ver un mismo acontecimiento, y tienen que lidiar con puntos de vista que compiten entre sí y tienen que conciliar diferentes visiones del mundo ficticio. El lector consigue entonces experimentar el placer estético por encima de todo. Sin embargo, también puede tener nuevas experiencias y, por tanto, aprovechar en cierto modo una oferta de nuevas formas de ver la realidad.

En resumen, en la novela de Ota Filip se pueden encontrar las siguientes características de la literatura posmoderna: la intertextualidad (se mencionan explícitamente unas obras y los artistas), la disociación de la ficción y la realidad, la apertura y ambigüedad de muchos diálogos y situaciones, como, por ejemplo, el final que queda abierto, la autorreflexividad y las múltiples perspectivas en las que se presentan los acontecimientos. Como resultado, a menudo no queda patente lo que ‘realmente’ sucedió y, en última instancia, se cuestiona si es posible saber lo que ‘realmente’ sucedió, o si algo ‘realmente’ sucede, ya que es percibido de manera diferente por todos los participantes. Por tanto, frecuentemente el receptor debe saber detectar los paralelismos ocultos y descifrar las citas, lo que solo puede hacer si busca sus propias referencias. Así, el texto muestra su carácter ficcional y se hace visible como una construcción. *Das Russenhaus* es una interacción biográfica literaria en la cual el narrador en primera persona es a la vez el autor y el yo que experimenta la historia. Las demás expresiones en primera persona son voces en la fantasía del narrador que a menudo se dirige al lector directamente o intenta deliberadamente dirigir la visión y percepción de los acontecimientos del receptor. El autor renuncia a las verdades objetivas, a una realidad literaria autónoma mostrando así que la historia o el pasado es una construcción de la posteridad. En última instancia, se trata una postura anti-mimética en la que se elude proporcionar una descripción fiable del mundo.

Bibliografía

- Acosta Gómez, L. A. (1989). *El lector y la obra*. Madrid: Gredos.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Filip, O. (2005). *Das Russenhaus*. München: LangenMüller.
- Jauß, H. R. (1977). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: Wilhelm Fink.
- Leibrandt, I. (2018). Postmodern Literacy: Multimodal, Hypertextual, Intertextual Reading. En E. Dominguez Romero, J. Bobkina y S. Stefanova (Eds.), *Teaching Literature and Language Through Multimodal Texts* (pp. 258-276). USA: IGI Global.
- Leibrandt, I. (2019). La lectura multimodal; nuevos retos para el lector posmoderno. En J. M. de Amo Sánchez-Fortún y P. Núñez Delgado (Eds.), *Lectura y educación literaria, nuevos modos de leer en la era digital* (pp. 257-269). Barcelona: Octaedro.
- Mecke, J. (2014). Ästhetik des Skandals – Skandal der Literatur: Struktur, Typologie, Entwicklung. Poetik und Ästhetik des Skandals. En A. Gelz, D. Hüser y S. Russ-Sattar (Eds.), *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne* (pp. 307-330). Berlin: Walter de Gruyter.
- Nadolny, S. (2012). Die Entdeckung der Langsamkeit. En E. Schilling (Ed.), *Der historische Roman seit der Postmoderne* (pp. 125-132). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

- Navajas, G. (2002). *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB.
- Ortheil, H. J. (1994). Was ist postmoderne Literatur? En U. Wittstock (Ed.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur* (pp. 104-126). Leipzig: Reclam.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schilling, E. (2012). *Der historische Roman seit der Postmoderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Welsch, W. (1988). *Postmoderne - Pluralität als ethischer und politischer Wert*. Köln: Bachem.
- Wermke, J. (2001). Biographie zwischen Lebenslauf und Biofiktion. En C. Köppert & K. Metzger (Eds.), *Entfaltung innerer Kräfte. Blickpunkte der Deutschdidaktik* (pp. 110-121). Recuperado de <https://fd.phwa.ch/wordpress/wp-content/uploads/2014/10/Frederking-2001-Identita%CC%88tsorientiert-Ha%CC%88rtling.pdf>
- Wirth, U. (1994). Zwerge, Leser, Abduktionen. En H. J. Piechotte, R. R. Wuthenow y S. Tothemann (Eds.), *Die literarische Moderne in Europa* (pp. 338-354). Opladen: Westdeutscher Verlag.