

ALMAS AL VIENTO: LOS AUTORES IMPLÍCITOS DE *CLOUD ATLAS*, DE DAVID
MITCHELL

SANTIAGO QUIROZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luz Marina Rivas

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1.Preguntas.....	10
1.1.1. Pregunta principal.....	10
1.1.2. Subpreguntas.....	10
1.2.Hipótesis.....	10
1.3.Objetivos.....	10
1.3.1. Objetivo general.....	10
1.3.2. Objetivos específicos.....	10
2. Metodología.....	12
3. MARCO TEÓRICO.....	14
3.1.Estado del arte del autor implícito.....	14
3.2.Conclusiones del estado del arte: conceptualización del autor implícito.....	45
4. DESCRIPCIÓN DE LA NOVELA <i>CLOUD ATLAS</i>	50
4.1.Presentación, estructura y resumen.....	50
4.2.Estado del arte sobre <i>Cloud Atlas</i>	59
4.2.1. Conclusión del estado del arte: el autor implícito de <i>Cloud Atlas</i> hasta el momento.....	70
5. EL AUTOR IMPLÍCITO MÚLTIPLE DE <i>CLOUD ATLAS</i>	72
5.1.Devenir del autor implícito y los autores reales intradieгéticos de <i>The Pacific Journal</i>	72
5.1.1. Componente ideológico.....	72
5.1.2. Componente estético.....	75
5.1.3. Componente dialógico.....	76
5.2.Devenir del autor implícito y el narrador no confiable de <i>Letters from Zedelghem</i>	76
5.2.1. Componente ideológico.....	76
5.2.2. Componente estético.....	78
5.2.3. Componente dialógico.....	79
5.3.Devenir del autor implícito en <i>Half-lives</i> y el <i>thriller</i> de aeropuerto.....	80

5.3.1. Componente ideológico	80
5.3.2. Componente estético.....	81
5.3.3. Componente dialógico.....	82
5.4.El devenir del autor implícito en <i>The ghastly ordeal of Timothy Cavendish</i> : el humor.....	82
5.4.1. Componente ideológico	82
5.4.2. Componente estético.....	83
5.4.3. Componente dialógico.....	84
5.5.El devenir del autor implícito en <i>An Orison of Sonmü 451</i> y el relato falso.....	84
5.5.1. Componente ideológico	84
5.5.2. Componente estético.....	85
5.5.3. Componente dialógico.....	86
5.6.El devenir del autor implícito en <i>Sloosha's crossin and ev'rythin' after</i> y los límites del lenguaje.....	87
5.6.1. Componente ideológico	87
5.6.2. Componente estético.....	89
5.6.3. Componente dialógico.....	89
5.7. El Gran Autor Implícito	90
5.7.1. Componente ideológico	91
5.7.2. Componente estético.....	92
5.7.3. Componente dialógico.....	93
6. Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	98

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo de grado se realiza una exploración teórica del concepto de autor implícito, para luego estudiar la posible presencia de un autor implícito múltiple en la novela *Cloud Atlas*, de David Mitchell.

En comparación con el ‘lector implícito’, el concepto de ‘hablante implícito’ o ‘autor implícito’ sigue siendo controversial en la teoría y crítica literaria. Como explica Schmid (2013), algunos teóricos lo ven como un concepto inútil. Sin embargo, este proyecto pretende mostrar que es una manera útil para considerar la figura autoral.

Dentro la teoría y crítica literaria ha habido varias posiciones acerca del papel que debe jugar la figura del autor. Si en una época se creía en leer la obra desde la biografía de este (Saint-Veuve), en otra se creía en desterrarlo por completo de las reflexiones acerca del texto (*La Muerte del Autor* de Barthes). Sobre esto, indica Ricoeur: (2003, p. 43)

Por una parte tendríamos lo que W. K. Wimsatt llama la falacia intencional, que sostiene la intención del autor como el criterio para cualquier interpretación válida del texto, y por otro lado, lo que yo llamaría, de forma simétrica, la falacia del texto absoluto: la falacia de hacer del texto una entidad hipostática sin autor. Si la falacia intencional pasa por alto la autonomía semántica del texto, la falacia opuesta olvida que un texto sigue siendo un discurso contado por alguien, dicho por alguien a alguien acerca de algo. Es imposible eliminar esta característica principal del discurso sin reducir los textos a objetos naturales, esto es, a cosas que no son hechas por el hombre

Así, Ricoeur (citando a Wimsatt) enmarca estas dos posiciones en términos de *falacia*. Resulta absurdo considerar la intención del autor como único criterio posible de interpretación, pues el texto existe como entidad independiente del autor; pero también resulta absurdo fingir que el texto no posee un autor, pues implica fingir (erróneamente) que el texto es un discurso sin fuente o sin emisor, como si no fuera un producto humano.

En relación a estas falacias, es importante destacar que considerar al texto literario como proveniente de un autor también influye en nuestra concepción del texto como una totalidad.

En ese punto, debemos recurrir a Pineda (1987). Como él indica, es imposible desembarazarse completamente de la consideración del emisor, porque la presencia de un autor ayuda a determinar el marco de una obra, es decir, cómo está enmarcado el texto, cómo aparece ubicado dentro del mundo y en relación a sí mismo. En cuanto a esto, la presencia de un autor, sea que consideremos el real o el ficcional, indica que hay la obra es una totalidad, un proyecto acabado. Si en el medioevo la ausencia de un autor y la idea de la obra como producto colectivo hacían que esta fuera vista como un trabajo en proceso, siempre en transición, la presencia de un autor le otorga a la obra su condición de terminada. Por esto, la consideración de un autor implícito puede ser útil y necesaria para considerar la obra como una totalidad que proviene de un sujeto. Después de todo, así es como debemos enmarcar la lectura de una novela: como una unidad finalizada y creada por un sujeto. Sobre esto, Pineda cita a Lihn, quien sugiere considerar a un autor “textual”, que sería el sujeto de la enunciación:

como sujeto de la enunciación, es sólo una presencia indirecta respecto de la cual la escritura se comporta como un rastro... Este sujeto no es el autor real (el que existe), es textual, aunque no se encuentre directamente presente en la escritura. Este sujeto textual es quien se encuentra más cercano del autor real y se nutre de él, pero lo desborda, no es un reflejo (citado por Pineda, 1987 p. 85).

Recordemos también a García Landa (1998), que justifica la utilidad de lo que llama “autor textual citando a Lyons: “every utterance is... an expressive symptom of what is in the speaker’s mind” (p. 393). Debido a esto, continúa García Landa, el autor “no puede evitar su presencia implícita en la obra, no puede eliminar el valor indicial de esta” (p. 393). Además, no podemos tomar al narrador como el emisor porque “es obvio que el productor (real) de la narración es el autor”.

Por todo lo anterior es útil considerar la presencia de una figura dentro del texto que es fuente del mismo y principio de las normas que sigue la narración. Con “autor implícito” no se pretende relacionar una obra con la vida o la subjetividad del autor real de la obra, pues “A menos que ignoremos las obvias distancias entre ficción y realidad, hoy día ya no es posible estudiar las obras literarias como meros epifenómenos cuyo significado está en el espíritu

individual o colectivo del creador y sus circunstancias” (Puerta, 2013, p. 24). Más bien, como afirma Puerta (2013), se trata de una dimensión subjetiva presente en el texto. Como sostiene Schmid (2013) “the implied author refers to the author-image contained in a work and constituted by stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text.” Además, según Booth (1961), el estilo, el tono y la técnica informan al autor implícito. Por tanto, este no solo varía de un autor a otro, sino de una obra a otra.

Sin embargo, en este punto surge la dificultad de aplicar este concepto, en parte debido a la confusión que existe en su definición. Puerta (2013) observa que desde los años 60 diversos teóricos han intentado esclarecer la instancia ficcional que media entre el autor y su obra mediante distintos términos, entre los que se encuentran el hablante implícito (Jara y Moreno), autor implícito o autor implicado (Booth, Iser), lector modelo (Eco), sujeto actuante (Ricoeur), autor abstracto, hablante ficticio (Martínez Bonati), autor ideal/hablante ficticio (Tacca), el segundo yo o segundo ego (Tillotson), yo-autor (Del Prado Biezma), enunciador implícito (Nadal) y escriba oficial (Requena Hidalgo). El resultado es que el término mismo es dudoso y no se puede decir que el campo de los estudios literarios haya resuelto el problema. Trabajar el tergiversado problema del autor implícito requiere acercarse a las múltiples teorías que existen sobre este, para aclarar el concepto y valorar las distintas apreciaciones. Así, esta investigación implica una indagación teórica alrededor de este concepto.

Ahora bien, puesto que la mejor manera de hacer teoría literaria es a partir de la literatura misma, la mejor manera de valorar las distintas aproximaciones al concepto de autor implícito será analizar esta entidad en una obra donde su comportamiento sea inusual. De esta manera se puede poner a prueba estos conceptos. Puede llevar incluso a enriquecer la teoría del autor implícito al compararla con un objeto de estudio nuevo. En este sentido, es relevante analizar la novela *Cloud Atlas* desde la perspectiva del autor implícito, pues aunque constituye una unidad, también está compuesta de seis novelas cortas que pertenecen a distintos géneros y están escritos en estilos distintos. Por lo tanto, aunque todas juntas conforman una unidad, también son obras distintas, con distintos usos del estilo, el tono y la técnica. Podría formularse la posibilidad de tratar cada una desde la perspectiva del autor implícito y encontrar el funcionamiento de múltiples autores implícitos en una sola novela.

Para describir a este autor implícito múltiple, podríamos considerarlo como un sujeto en constante devenir, para seguir la terminología de Deleuze, que beneficia una ontología del cambio en vez de una ontología del ser. El devenir de las cosas tiene más importancia ontológica que el ser de las cosas en sí mismas. Es un proceso, no un estado ni una meta. Aplicado a la escritura, descubrimos que esta es una forma del devenir. “La escritura es inseparable del devenir”, dice en *Crítica y Clínica* (Crítica y Clínica, 1996, pág. 11). A través de la escritura, se deviene otro, pero no se llega a ser otro específico y singular, porque la escritura no es una meta sino un proceso. La individualidad se hace imperceptible. Por esto podría ser útil considerar el autor implícito de *Cloud Atlas* como un ser en devenir, en un devenir múltiple. Ahora bien, como la novela no solo es múltiple, sino que también es una unidad, se hallaría un gran autor implícito que engloba y rige toda la novela. Esta perspectiva nos permitiría comprender mejor a la vez la naturaleza de *Cloud Atlas* como seis novelas cortas distintas y como una gran unidad, además de interrogar y poner a prueba la teoría disponible sobre el autor implícito.

Además, este trabajo tendría valor por aportar una nueva perspectiva a una novela valiosa, y así ayudar a ampliar nuestra comprensión de la misma. Desde su publicación, *Cloud Atlas* ha atraído la atención de la crítica, y ha sido llamada “ingeniosa en su estructura, profunda en sus ideas, y magistral en su uso del lenguaje” (Kallgren, 2013). Incluso se realizó una adaptación cinematográfica. Y si bien la crítica parece haberse concentrado en sus características como obra postmoderna, en la funcionalidad de su particular estructura y en su intertextualidad interna, también puede ser útil un enfoque como el que propongo.

Cerraremos la primera sección de este trabajo, la introducción, con las preguntas y objetivos que lo guían. En la segunda sección, se explica la metodología utilizada para elaborar el marco teórico, basada en las propuestas de Guillén (2005) para el estudio de literatura comparada. En la tercera sección se realiza dicho marco teórico, partiendo de un estado del arte sobre el concepto de autor implícito para concluir con su conceptualización. En la cuarta sección, se describe la novela *Cloud Atlas* y se realiza un estado del arte sobre las interpretaciones que ha habido al respecto hasta ahora. En la quinta sección se estudia los devenires del autor implícito múltiple en cada uno de los seis relatos que componen la

novela. A continuación se realizan conclusiones y se propone posibles proyectos de investigación para el futuro.

1.1.Preguntas

1.1.1. Pregunta principal:

¿Cómo se configura un autor implícito (o un autor implícito en un devenir múltiple) en una novela compuesta de múltiples historias, cada una con estilos, tonos y predecesores literarios diferentes?

1.1.2. Subpreguntas:

¿Cuáles son las posturas teóricas frente al concepto del autor implícito?

¿Cómo funciona el autor implícito en *Cloud Atlas*? ¿Es múltiple? ¿Es un autor en constante devenir (siguiendo la terminología de Deleuze)?

¿Qué concepción del concepto de autor implícito funciona para analizar una novela como *Cloud Atlas*?

¿Qué aportes se puede realizar a la teoría del autor implícito a partir de la novela *Cloud Atlas*?

1.2.Hipótesis

La novela *Cloud Atlas* configura un autor implícito múltiple.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Analizar la construcción del autor implícito en la novela *Cloud Atlas*

1.3.2. Objetivos específicos

Realizar un estado del arte sobre la cuestión del autor implícito en la teoría literaria.

Caracterizar y tipificar algunas de estas concepciones a partir del estado del arte.

Contrastar las concepciones del concepto de autor implícito anteriormente caracterizadas con la construcción múltiple de la novela *Cloud Atlas*.

Enriquecer las propuestas teóricas del autor implícito por medio de reflexiones propias.

Señalar la funcionalidad estética y literaria de la construcción del autor implícito en la novela.

2. METODOLOGÍA

Para realizar esta investigación, la metodología que uso se deriva de las propuestas de Claudio Guillén para el estudio de la literatura comparada (2005). Guillén define tres modelos supranacionales entre muchos posibles: el *modelo A* se refiere a analizar corpus supranacionales que impliquen internacionalidad, es decir, que las obras que lo componen tienen relaciones directas entre ellas, generalmente a través de relaciones genéticas o de relaciones entre los autores; el *modelo B* se refiere a corpus de obras genéticamente independientes y de civilizaciones sin relación, pero que implican condiciones sociohistóricas comunes que se pueden comparar, y *el modelo C*, que consiste en estudiar un corpus supranacional de acuerdo con principios y propósitos derivados de la teoría de la literatura. Sirve para realizar análisis comparados en torno a planteamientos teóricos. En este modelo, el marco conceptual o teórico que se utiliza no es meramente utilitario o adecuado a los datos observables, sino que suele ser el punto de partida de la investigación o el problema por resolver (2005). El planteamiento surge de un marco teórico existente. Así, desde una perspectiva supranacional, se realiza una “confrontación de conjuntos teóricos [distintos]” (Guillén, 2005, p. 98). Esto puede llevar a reevaluar conceptos y planteamientos teóricos y a observarlos en un corpus supranacional. “Bajo el modelo C tiene lugar una puesta a prueba por la historia comparativa de determinados enunciados teóricos con ánimo no de simplemente asentir o discrepar, o de llevarlos a la realidad, sino de matizar y enriquecer dichos enunciados” (Guillén, 2005, p. 98).

Efectivamente, esto es lo que pretendo con esta investigación: quiero confrontar distintas conceptualizaciones teóricas de la figura del autor implícito para valorarlas y, en lo posible, matizarlas y enriquecerlas. Por lo tanto, mi marco metodológico aparece como derivado del modelo C de Guillén. Ahora bien, es importante aclarar la aplicación exacta que realizo de este modelo. Para empezar, como ya ha quedado claro, esta investigación no pretende aplicar la teoría a un corpus amplio de una gran cantidad de obras, sino que está dedicada a una sola: la novela *Cloud Atlas*. En este sentido, no nos enfrentamos a un análisis comparado de un corpus literario supranacional, sino que estamos realizando una *valoración comparada de un gran corpus teórico*, pero con una sola obra. En este sentido, no privilegio una mirada diacrónica; sin embargo, cabe destacar que la novela está compuesta de seis narraciones que

observan encuentros de culturas distintas en épocas distintas y que procuran imitar literatura proveniente de distintas épocas (Mitchell, 2010b). Además, no descarto resaltar el contexto literario de la novela que explica sus particularidades. En particular, esto significa referirse a su condición posmoderna, por lo cual algunas de las investigaciones que resumo en el estado del arte sobre la novela tratan este tema.

Para llevar a cabo esto, el método será el siguiente: primero, se realizará un estado del arte, tan amplio como sea posible, de la teoría sobre el autor implícito. Comentaremos y evaluaremos estos distintos constructos teóricos, para caracterizarlos y tipificarlos, para así tener una idea clara y crítica de cada uno de ellos. A continuación, pasaremos a contrastar estas opciones teóricas con la novela *Cloud Atlas*. Esto nos permitirá evaluar la pertinencia y la utilidad de estos constructos teóricos con un ejemplo específico. Así podré valorar la teoría disponible sobre la figura del autor implícito, y también enriquecerla con mis propias reflexiones. Además, podremos señalar la funcionalidad estética y literaria de la construcción particular del autor implícito en esta novela.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Estado del arte del autor implícito

“Desde los años sesenta hasta nuestros días los teóricos literarios han venido insistiendo en una presencia que forma parte de la ficción y que de alguna manera la modela” (Puerta, 2013, p. 31). Así, muchos críticos y teóricos han tratado de distinta manera el tema del autor implícito. De hecho, no se puede decir que haya una categorización que delimite esta figura puntualmente (Puerta, 2013). Por eso, en este punto es prudente realizar un breve recorrido por estas teorías, para compararlas, analizar sus ventajas y desventajas y ver de qué manera pueden aplicarse a la novela que compete a esta investigación, *Cloud Atlas*. Recorro en gran manera al estado del arte ya realizado por Carmen Puerta (2013)

Uno de los principales teóricos de concepto del autor implícito es Booth, en su libro *The rhetoric of fiction* (1961). La idea del autor implícito (*implied author*) surge durante la discusión de lo que muchos autores y críticos del siglo XX ven como regla: la idea de que el autor siempre debe ser ‘objetivo’ o ‘neutral’. Booth difiere, citando ejemplos de importantes autores que introducen su propio compromiso político o moral dentro de sus obras —Dante, Swift—, pero indica que esta idea puede ser útil para que el autor (real) se abstenga de verter intactos sus propios prejuicios —“untransformed biases” (p. 70) — en la obra. Al escribir, el autor debe ser como si fuera el lector ideal de Hume, un ‘hombre en general’ y, en lo posible, olvidar su ‘ser individual’ y sus ‘circunstancias particulares’.

Sin embargo, dice, pensar así es restarle importancia a la individualidad del autor, quien no solo crea un “hombre en general”, sino que crea una versión implícita de sí mismo que es distinta del autor implícito de obras ajenas. Como ejemplo, cita a Jessamyn West: “only by writing the story... the novelist can discover —not his story-but its writer, the official scribe, so to speak, for that narrative” (p. 71). Sobre esto, Booth dice: “The picture the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects” (p. 71). El lector, invariablemente, construye la imagen del escriba oficial, del segundo yo del autor, el cual nunca será completamente neutro a todos los valores. La respuesta del lector a la obra será influenciada por los compromisos, explícitos o implícitos, del autor implícito.

Booth pasa luego a desarrollar la relación del autor real con sus ‘muchas versiones’, pues las distintas obras de un mismo autor real pueden mostrar distintas versiones de sí mismo, distintas combinaciones ideales de normas. Esto se evidencia aún más cuando ese segundo yo habla más explícitamente, es decir, cuando una voz comenta sobre el contenido del relato. En otras palabras, distintas obras de un mismo autor tendrán un autor implícito distinto.

Booth también destaca la ausencia de terminología suficiente para describir al autor implícito o nuestra relación con él. Términos como máscara o “Persona” (p. 73) se refieren a distintos aspectos del narrador, el cual es solo uno de los elementos creados por el autor implícito, y puede haber gran distancia entre ellos. Por otra parte, se han usado varios términos para indicar las normas que el lector debe aprehender en cada obra para comprenderla completamente, normas que comunican y determinan las posturas del autor implícito. Estos términos, como ‘tema’, ‘significado’, ‘significado simbólico’, ‘teología’ u ‘ontología’ — “‘theme’, ‘meaning’, ‘symbolic significance’, ‘theology’, or even ‘ontology’” (p. 73) —, nacen de la necesidad básica de un lector de saber cuál es su postura dentro del mundo de los valores, o, mejor, cual es la postura que el autor quiere que tome, pero pueden ser engañosos, pues parecen referirse a supuestos propósitos para los cuales la obra fue creada (y la mayoría de las obras que vale la pena leer suelen tener tantos temas o significados posibles que es nocivo tomar uno solo y presentarlo como el sentido principal). En cambio, nuestro sentido del autor implícito no solo incluye los significados que se pueden extraer, sino también el contenido moral y emocional de cada momento la acción y del sufrimiento de los personajes. “It includes...the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is what is expressed by the total form” (p. 73-74). *Cursiva del original.*

Por último, Booth considera otros tres términos que se usan generalmente para expresar el conjunto de normas y elecciones que él denomina el autor implícito. Para empezar, se refiere a ‘estilo’ —‘style’— como “sometimes broadly used to cover whatever it is that gives us a sense, from word to word and line to line, that the author sees more deeply and judges more profoundly than his presented characters” (p. 74). A pesar de que este estilo es, efectivamente, una de las formas más importantes que tenemos de conocer las normas del autor, el hecho de que parezca aludir a lo meramente verbal hace que excluya nuestra

percepción de la habilidad que el autor exhibe en su elección de personajes, episodios, escenas e ideas. Luego examina el ‘tono’ —‘tone’—, entendido como “the implicit evaluation which the author manages to convey behind his explicit presentation” (p. 74). Sin embargo, nuevamente parece indicar algo limitado a lo verbal, y aunque algunos elementos del autor implícito se indican a través de variaciones en el tono, también deben depender de los hechos de la acción y el personaje de la narración. Por último, examina el término ‘técnica’ —‘technique’— término bastante vago. Si lo tomamos en un sentido general como “the entire range of choices made by the author” (p. 74), podría verse como equivalente al autor implícito, pero como es generalmente usado en un sentido más limitado, no es suficiente. Por lo tanto Booth prefiere un término que sea tan amplio como la obra misma pero que a la vez sea capaz de mostrar esta como producto de una persona que escoge y evalúa y no como una entidad que existe en sí misma. “The ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices” (p. 74-75). Mediante el uso de este concepto podemos dejar de lado preocupaciones inútiles acerca de si las posturas presentadas en una obra concuerdan o no con las del autor real. Además, al hacer esa distinción se puede ver una posición intermedia entre las ideas opuestas de que el artista debe ser objetivo y de que puede permitirse introducir directamente sus propios problemas y deseos. Ahora podemos decir que si bien no sabemos lo que el ser de carne y hueso creía, sí podemos extraer algunas posturas del autor implícito de la obra.

Más adelante, al hablar de la importancia de las creencias personales del autor y el lector, Booth desarrolla la relación entre el autor implícito y el acto de lectura. Señala que si bien las creencias del lector real no importan, las del autor implícito sí, y que para disfrutar la obra, el lector debe poder adherirse a estas creencias. Aclara, sin embargo, que al igual que el autor implícito es un segundo yo que no siempre es igual al hombre real que escribe, también el lector es un hombre distinto a la persona del día a día. Al leer, debemos someter nuestra mente y corazón al libro. Así, el autor crea tanto una imagen de sí mismo, el autor implícito, como del lector, el lector implícito. El acto de lectura más exitoso es aquel donde autor y lector implícito están completamente de acuerdo. El acto de lectura fracasa cuando nos rehusamos a convertirnos en el lector implícito que presenta el libro, pues la separación

entre el ser humano real del lector y la persona en la que se convierte cuando lee nunca es completa.

Tal como lo propone Booth, el concepto de autor implícito implica un acercamiento ideológico o moral al texto. Esta forma de interactuar con la literatura quizás no ocupe un lugar privilegiado dentro de la crítica literaria, pero yo considero que es una experiencia *ineludible y necesaria* para cualquier lector. Con esto no quiero decir que debamos leer de manera fanática y moralista, ni que debamos leer un libro solamente para buscar confirmación o corrección de nuestra propia visión de mundo. Al contrario, concuerdo con Booth cuando indica que al leer debemos someternos al libro en corazón y mente. También concuerdo con la idea según la cual cuando leemos nos convertimos —debemos convertirnos— en personas distintas a las de nuestro día a día, en el lector implícito que está dispuesto a recibir la visión del mundo implícita en una obra.

Pero Booth también acierta cuando dice que nunca podemos separar completamente a nuestro yo-real de nuestro yo-lector. Lo cierto es que *no deberíamos intentarlo*. Si así lo hiciéramos, estaríamos separando completamente nuestra experiencia de lectura de nuestra “vida real”; sería ver la literatura como un pasatiempo y nuestra experiencia de lectura como algo completamente ajeno a nosotros mismos. Considero que una lectura así siempre será una experiencia impersonal y superficial, y no una verdadera interacción con la obra. Una auténtica experiencia de lectura implica una compenetración personal entre el individuo y la obra. Y si bien parte de esto es entregarse al libro durante la lectura y que el yo-lector se convierta parcialmente en el lector implícito de la obra, otra parte de la experiencia es que el individuo comprenda y considere las ideologías y valores que una obra le propone, pues estos son elementos esenciales de la obra. Para lograr esto, es necesario que el lector sea consciente de sus propios valores e ideologías, pues, repito, la separación entre el ser humano real y aquel que deviene cuando lee nunca es total. Puede que esta experiencia lleve al individuo a analizar críticamente sus ideas y las de la obra, o puede que sea solamente una experiencia pasajera. De cualquier manera, creo que es ineludible y necesario tener una experiencia ideológica y moral con la literatura, no de manera fanática o moralista, sino de manera crítica y consciente.

Por otra parte, la conciencia de los valores e ideologías de un texto son fundamentales para una comprensión completa del mismo. Incluso si creyéramos que la literatura realmente existe en un vacío y que no tiene influencia alguna sobre aquel que la lee ni sobre la sociedad en la que existe, es innegable que las obras contienen valores e ideologías., y la comprensión de una obra siempre estará incompleta si no tiene en cuenta las posturas que esta presenta. De ahí la utilidad del concepto de autor implícito: es la entidad a la cual podemos atribuir esas posturas.

Una vez aclarado esto, hay que destacar que el concepto de Booth no se limita al contenido moral e ideológico del autor implícito. Al contrario, es un concepto mucho más amplio, capaz de comprender cada una de las decisiones realizadas para producir la obra tal y como la conocemos. Sin embargo, Booth no lo clasifica ni realiza una tipología del autor implícito. De ahí surge uno de los problemas principales con el concepto: puesto que abarca toda la obra, es demasiado vago y demasiado amplio para ser de aplicación útil en la crítica. Por esto, para este proyecto, me he propuesto analizar muchas otras visiones sobre este concepto, de tal manera que pueda luego presentar una elaboración teórica del autor implícito que pueda tener uso práctico, sobre todo para la novela que me propongo trabajar, *Cloud Atlas*.

Por ejemplo, Chatman (1978) rechaza lo que percibe como la insistencia de Booth en que las normas de la narración que establece el autor implícito son morales. “Nuestra aceptación de su universo es estética, no ética. Confundir al ‘autor implícito’, un principio estructural, con cierta figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría seriamente nuestro proyecto teórico” (p. 160). Sobre esto, insisto en que Booth no limita el contenido a las normas morales, pero sí es cierto que debemos tener en cuenta que está a cargo de la estructura y la estética de la obra. En realidad, si el autor implícito realmente rige todas las normas del relato, entonces debemos considerarlo tanto como una entidad de normas estéticas como una de normas morales. De cualquier manera, esta confusión es causada porque la definición original de Booth es demasiado amplia y vaga, pero no debemos excluir aspectos vitales del autor implícito sino definir bien sus componentes. Por ahora hemos aclarado que tiene tanto un componente ideológico/moral como uno estético/estructural. Aclararé una tipología de todos los elementos que componen al autor implícito más adelante.

Ahora bien, el concepto de Booth también resulta confuso porque aparece referido desde tres instancias distintas: desde el autor real, desde el texto mismo y desde el lector. En el párrafo donde Booth presenta y explica el concepto de autor implícito, las tres instancias aparecen una tras otra sin que Booth las distinga:

To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote. As Jessamyn West says, it is sometimes ‘only by writing the story that the novelist can discover —not his story— but its writer, the official scribe, so to speak, for that narrative’. Whether we call this implied author an ‘official scribe’ or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson —the author’s second self — [El autor implícito visto desde la experiencia de escritura del autor real], it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects [El autor implícito visto como presencia textual y efecto literario dentro del texto mismo]. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner... [El autor implícito como imagen construida por el lector.] (p. 71)

El primer caso se relaciona con la experiencia del autor real al escribir y aparece en la teoría de Booth como el origen del autor implícito en el texto. Según esta idea, al escribir, el autor real crea una imagen superior de sí mismo a medida que escribe. En el segundo caso, Booth llama al autor implícito una “presencia”, lo cual implica que no es solo un fenómeno de la experiencia del proceso de creación, sino que realmente se puede encontrar dentro del texto. También declara que la imagen que el lector obtenga de esta presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Así, desde esta perspectiva, es una presencia o un efecto literario. Más adelante llega incluso a decir que en algunos casos puede tener una voz clara y explícita dentro de la obra, indicando como ejemplo a Fielding, cuyas novelas incluyen comentarios directos acerca de la situación, lo que podemos llamar *intrusiones del autor*. En el tercer caso, es el lector quien construye la figura del autor implícito. En este caso, la fuente del autor implícito no parece ser tanto el texto mismo como la imaginación del lector, y sería difícil decir si distintos lectores construirían siempre la misma imagen del autor implícito a partir del mismo libro —y aquí Booth parece referirse a todo tipo de lectores, no a lectores activos ni a críticos literarios.

Para Booth, estas tres instancias son facetas de una misma entidad. El autor real crea al autor implícito, que está en el texto, y que luego es reconstruido por el lector. Dicho así, puede parecer simple, pero igualar las tres cosas hace que el concepto sea confuso en la teoría e inaplicable en la práctica. Por esto debemos hacer algunas aclaraciones.

Para empezar, debemos descartar considerar al autor implícito desde la experiencia del autor real. En realidad, Booth utiliza esta idea para darle credibilidad a su propio concepto, pero es mejor desecharla por completo. Como el propio Booth señala, una de las ventajas del concepto de autor implícito es la posibilidad de dejar de lado las posturas del autor real y concentrarnos en las que aparecen en el texto. Por otra parte, si bien puede que haya habido algunos autores conscientes de que cuando escribían descubrían una versión más elevada de sí mismos, es imposible afirmar que todos tengan consciencia de este hecho. Además, el autor implícito no es un concepto que se limite al descubrimiento de ese segundo yo, sino que es tan amplio que abarca todos y cada uno de los elementos que aparecen en la versión final de la obra. Puesto que el autor real nunca puede ser consciente de cada uno de estos, es imposible afirmar que un autor real siempre tiene conciencia de su autor implícito. Solo este último puede ser considerado como el responsable de todos esos elementos. En otras palabras, si bien puede que el origen del autor implícito esté en el autor real, es imposible demostrar que el último es totalmente consciente de la existencia y características del primero, por lo cual no podría hacerse responsable de este. Además, considerar al autor implícito desde el autor real no tiene ninguna utilidad práctica para la crítica literaria y es solo una consideración teórica abstracta.

En cuanto a las otras dos facetas, lo cierto es que son el origen de una confusión alrededor del concepto de autor implícito. Booth parece creer que el autor implícito está en el texto y el lector simplemente reconstruye su imagen, pero esta sería una lectura ideal, donde un lector ideal interpreta el texto para conseguir exactamente la imagen del autor implícito tal y como estaría dentro del texto. Esto se refleja en el hecho de que, dentro de la teoría, el autor implícito está precisamente dirigido hacia un lector ideal, hacia el lector implícito. Además, se espera que un lector, durante el acto de lectura, se entregue al libro y se convierta (parcialmente) en el lector implícito. Esta visión no tiene en cuenta la posibilidad de que dos lectores interpreten el mismo libro de manera diferente ni que construyan dos imágenes

distintas de un autor implícito a partir del mismo libro, ya sea porque este texto tenga muchas interpretaciones diferentes o debido a una mala lectura. Además, como dice la misma teoría de Booth, la transformación del lector real en el lector implícito nunca es completa, así que es difícil que ocurra esta experiencia ideal.

Puesto que conciliar estas dos facetas en un solo concepto teórico implica una situación ideal, es mejor decidimos por una sola de estas facetas para el autor implícito. Si es una presencia textual, puede ser clasificada y señalada dentro del texto. Si es una imagen del lector, entonces debemos aceptar que cada lector puede producir un autor implícito distinto. Frente a esto, considero que, si bien puede ser cierto que el lector inevitablemente se hace una imagen de cómo es el autor de un texto, esta idea es poco útil para la crítica literaria. Por una parte, esta imagen puede variar de lector a lector, por lo cual nos podría decir más acerca de cada lector que sobre una obra literaria. En realidad, pertenecería al campo de la recepción literaria, y no se relaciona con los propósitos de esta investigación ni con mis propias posturas acerca del autor implícito. Por esto prefiero considerar al autor implícito como una presencia intratextual, como una entidad que realmente está dentro del texto.

Ahora bien, lo cierto es que esta entidad no puede ser percibida sin un proceso de lectura, pero esto es cierto de cualquier elemento de cualquier texto literario. Una obra no existe sin nadie que la lea, pero esto no quiere decir que aquello que el lector ve no estuviera allí antes. De la misma manera, el autor implícito no surge de la subjetividad acrítica de un lector, sino que se da por *señales o marcas del autor implícito* que ya están presentes en la novela en el momento de lectura. Por lo tanto, el autor implícito no es una imagen creada por el lector de cómo imagina al autor del texto, sino una presencia textual dada por señales textuales específicas. Como veremos más adelante, en *Cloud Atlas* hay señales reales del autor implícito, señales dentro del texto de una entidad que es responsable del mismo. Más adelante explicaré cuales pueden ser estas señales o marcas del autor implícito.

En exposiciones posteriores de esta teoría, algunos autores han procurado aclarar la confusión que Booth instauro alrededor del concepto de autor implícito, aunque también han reproducido parte de la confusión. Un ejemplo está en *El texto narrativo* (1996), de Garrido Domínguez. Este teórico destaca que la figura del autor ha perdido importancia tanto en las

obras literarias como en la crítica al respecto. En el relato tradicional el autor era una presencia constante que hacía comentarios explícitos acerca de la acción y de sus personajes. Desde finales del siglo XVIII y especialmente en el siglo XX, el autor desaparece del texto, dando la impresión de que el texto se cuenta a sí mismo (p. 111). De manera similar, la crítica literaria ha procurado desterrar al autor de sus reflexiones. Debido a esto, el autor ha recurrido a una serie de máscaras para *entrar* en el relato —el narrador, el transcriptor o editor de papeles encontrados, el redactor de una fuente oral o escrita—, todo para mantener su credibilidad y la verosimilitud de su relato. “Ahora bien, la exclusión del autor del universo del relato constituía un escándalo de grandes proporciones e importantísimas repercusiones que provocó la reacción inmediata de ciertos estudiosos. Según ellos, el autor es una pieza indesligable del texto” (p. 115). Es en este punto aparece Booth como un ejemplo.

Garrido Domínguez sigue a Booth y define al autor implícito como la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto, como una realidad intratextual que el lector elabora a través del proceso de lectura. Más adelante aclara que el autor real y el autor implícito no siempre van a estar de acuerdo. Además, el autor implícito sienta las bases y las normas que rigen el funcionamiento del texto. Garrido Domínguez también destaca que, para Booth, estas bases son morales. Así pues, la misión principal del *autor implícito* estaría dirigida al *lector implícito*, y es hacerlo partícipe de su sistema de valores. El autor implícito entonces sería una entidad relacionada con el sentido profundo del texto.

El planteamiento retórico subyacente a la doctrina de Booth no sólo implica un esfuerzo comunicativo sino que reclama explícitamente la presencia de un receptor, en cuanto destinatario de la *persuasio* pretendida por el autor implícito (capaz, por tanto, de hacerse con el sentido global, siempre de orden ideológico, de la obra) (p. 116).

Garrido Domínguez compara luego esta noción con la teoría sobre el autor de Bajtín, en la cual el autor trasciende al personaje y toma una actitud hacia su narración y hacia el héroe, por lo cual es posible ver la visión del mundo del autor. Por lo tanto, concluye, el concepto de autor de Bajtín se asemeja a la elaboración de Booth, pues en ambos casos se deja ver la ideología del autor (aunque ambos autores partan de perspectivas distintas).

En su exposición de la teoría de Booth, Garrido Domínguez reproduce algunas de las inconsistencias de la teoría original. Por ejemplo, sigue existiendo confusión entre el autor implícito como presencia dentro del texto y como proyección del autor real. Ya señalé este problema conceptual en mi análisis de la teoría de Booth. Añado que si bien puede que el autor real esté en el origen del autor implícito, definir este como imagen proyectada del autor real entra en contradicción con el intento de distinguir ambas entidades y de admitir la posibilidad de que puedan estar en desacuerdo. Por esto, la definición otorgada puede resultar ambigua. Yo prefiero escindir completamente al autor implícito del real, y no ver al primero como imagen del segundo.

Por otra parte, su análisis de la teoría de Booth contextualiza el surgimiento de la teoría y permite ver más claramente la naturaleza moral del concepto. De hecho, la misión principal del autor implícito sería comunicar el carácter moral de una obra. Sobre esto, si bien es cierto que esto es el principal enfoque teórico de Booth, hay que aclarar que él no limita la teoría del autor implícito a este aspecto, sino que, como ya dije, es un concepto mucho más amplio.

Además, arroja luces al problema del autor como imagen que crea el lector y como presencia en el texto. Si bien es claro para Garrido Domínguez que el autor implícito es una realidad intratextual, también lo es que exige un lector que pueda aprehender el sentido profundo (ideológico) del texto. Podría parecer que nos enfrentamos nuevamente a una confusión entre dos facetas —el autor implícito desde el texto y desde el lector— que solo se resuelve en el caso hipotético de una lectura ideal, pero en realidad, aquí está claro que el autor implícito es una realidad intratextual, no una imagen creada por el lector, y por lo tanto no existe el problema de exigir una lectura ideal para que el concepto funcione. Lo que sí se exige es, simplemente, algo que considero cierto no solo de la teoría del autor implícito sino de toda teoría sobre el texto literario: se necesita un lector que active el texto, que lo ponga en movimiento, ya sea que se trate de un lector capaz de comprender un texto y su funcionamiento, o de un lector que lea el texto sin pensar tan críticamente y experimente sus efectos de manera inconsciente.

Recordemos, sobre esto, la visión, desde un punto de vista hermenéutico, de Cuesta Abad (1991) que explora la cuestión del sujeto del texto. Lo define como un sistema dinámico de

unidades culturales que se configuran semióticamente. Ahora bien, la construcción de un sujeto implica tanto una construcción autorreflexiva desde la identidad como una construcción exterior desde la alteridad. Por lo tanto, también el sujeto del texto se crea desde la identidad y la alteridad. Se da una conflictividad semántica entre ambos aspectos del sujeto dentro del discurso. En ese momento, el lector juega un papel vital. “El intérprete del texto forcejea con los diversos sujetos que le interpelan desde el discurso” (p. 241) y al final “confirma cuál es el sujeto profundo del texto, en la medida en que intuye o reconoce explícitamente las estructuras egológicas y alterológicas en función de las que aquél ha sido construido” (p. 241).

Desde este punto de vista, el lector es vital para negociar los significados del texto y confirmar el sujeto profundo (o el autor implícito). Nada de lo que existe dentro del texto, desde las estructuras básicas hasta el autor implícito, puede ser activado o percibido sin un lector. Antes de esto, el texto está prácticamente muerto, esperando a un lector para que ambos puedan tomar vida. En cuanto al concepto que estamos trabajando, esto *no significa* que el autor implícito sea una imagen creada ni inventada por el lector, simplemente que es una *realidad intratextual* que el lector *puede* encontrar.

De esto se dependen dos conclusiones. Primero, no todos los lectores van a encontrar las marcas del autor implícito ni van a reconstruir a este. De hecho, muchos lectores no estarán buscando al autor implícito. Ahora bien, Booth creía que es inevitable que un lector se haga una imagen del autor al que está leyendo. Esto quizás sea cierto, quizás no, pero lo cierto es que no importa, porque desde nuestro punto de vista este no es el autor implícito, porque está en el texto y no en el lector.

Segundo, es posible que un lector construya una *imagen errónea* del autor implícito a partir de una mala lectura o una mala comprensión del texto. Esto no quiere decir que el autor implícito pueda ser hallado solo en una situación ideal, sino simplemente a través de una buena lectura. En este sentido, se exige que el lector que halle al autor implícito tenga las capacidades para leer e comprender correctamente el texto. Más tarde, cuando haya elaborado concretamente mi reflexión teórica sobre el autor implícito y lo que este abarca, podré definir cuáles son esas capacidades.

Por otra parte, estas dos conclusiones nos ayudan a entender cómo es posible que dos lectores distintos puedan tener construir dos imágenes distintas a partir del mismo texto, pues el autor implícito no se define a partir de estas imágenes, sino a partir del texto. Si las dos imágenes son similares, entonces no habrá muchos problemas. Si las dos imágenes son significativamente diferentes, entonces es probable que una —o quizás incluso las dos— sean producto de una mala lectura.

Ahora bien, se podría argumentar que, como indica el propio Booth, la mayoría de las obras que vale la pena leer suelen tener múltiples temas o significados posibles. Por lo tanto, puede y debe haber muchas interpretaciones posibles de la misma obra. Esto es cierto, pero no es equivalente a decir que estas obras pueden decir cualquier cosa y que no van a tener algunos significados claros. Puede que dos personas obtienen dos significados distintos de una misma obra y encuentran dos autores implícitos distintos a partir de marcas distintas contenidas en el texto, pero si ambas realizaron una buena lectura y comprensión del texto, entonces estos autores implícitos no serán radicalmente distintos, sino similares. Por otra parte, si se trata de un texto radicalmente polisémico, en donde se pueda encontrar una gran variedad de significados diferentes y hasta contradictorios, entonces la naturaleza principal del significado del texto —y la del autor implícito— será esa polisemia, y la lectura apropiada que halla al autor implícito radicarán en esta característica. De hecho, puedo relacionar esto a mi propio proyecto: pretendo demostrar que en cada una de las historias que componen *Cloud Atlas* hay marcas de autor implícito distintas y significados distintos, y si bien se articulan en un todo con significado, también la convierten en una novela polisémica.

En este sentido, para describir a un autor implícito polisémico, podríamos considerarlo como un sujeto en constante devenir, para seguir la terminología de Deleuze. Podemos relacionar la idea de devenir de Deleuze con las ideas de Heráclito. Como explica Platón (o Sócrates) en el *Cratilo*: “Heráclito dice que todo pasa; que nada permanece; y comparando las cosas con el curso de un río, dice que no puede entrarse dos veces en un mismo río” (402: a, Biblioteca Digital del MEC de Uruguay). De manera similar, Deleuze parece beneficiar una ontología del cambio en vez de una ontología del ser. Como explica Laura Cull: “‘Being’, for Deleuze, is not about fixed identities but about an unstable flux that is understood to found those identities.” (2009, p.2) Así, para Deleuze, el devenir de las cosas tiene más importancia

ontológica que el ser de las cosas en sí mismas (Deleuze, 1996). Es un proceso, no un estado ni una meta. “Lo que Deleuze llamará devenir no es lo que uno es o quisiera o debería ser; es el ser en movimiento, una vibración, una intensidad. No es el punto de llegada, es un tránsito” (Bejarano, 2014).

Así, Deleuze describe seres en constante cambio, que no son definidos en un ser sino en un proceso de devenir, y que sufren constantes rupturas que los hacen cambiar. Aplicado a la escritura, descubrimos que la escritura es una forma del devenir. “La escritura es inseparable del devenir”, dice en *Crítica y Clínica* (Deleuze, 1996, pág. 11), “escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal, o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible”. Añade después que “Devenir no es alcanzar una forma” (como ya añadí más arriba, no se trata de un estado o una meta), “sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula...” (p. 12). A través de la escritura, se deviene otro, pero no se llega a ser otro específico y singular, porque no es una meta sino un proceso. La individualidad se hace imperceptible. De esta manera, podríamos considerar los autores implícitos de obras a las cuales es imposible asignar algunos significados claros como autores implícitos en constante devenir. En el caso de *Cloud Atlas*, desarrollaré esto más adelante. El devenir es aplicable para describir el funcionamiento del autor implícito en esta novela, aunque también tendré que analizar cómo el funcionamiento de esta novela difiere de la teoría de Deleuze, pues no se trata de asimilar ambas completamente, sino de encontrar coincidencias útiles entre las dos. Por ahora, debo seguir elaborando el marco teórico sobre el autor implícito.

En *Teoría del lenguaje literario* (1994), Pozuelo Yvancos analiza el concepto de autor implícito y señala, basándose en Villanueva, que algunos autores ven la distinción entre autor implícito y real como inútil para el análisis narratológico. “Antes bien, arguyen, es una distinción que se proporciona en un nivel hermenéutico-general, externo a la retórica y organización narrativa del texto” (p. 235-136). Ante esto, Pozuelo Yvancos ofrece distinguir el autor implícito no representado del representado.

El primero es susceptible de cambios profundos sin que ellos afecten la forma textual. Junto con el autor real, comprenden “presencias, tanto en el plano de la emisión como en el de la

recepción, que implican una ‘interpretación’ de naturaleza no formal” (p. 236). Así, es una entidad que no pertenece a la esfera de la codificación narratológica ni a la inmanencia textual. Según Pozuelo Yvancos, “cubre la instancia creada por Booth” (p. 237). Señala también que para Booth usaba el término en dos dimensiones: por un lado, como el segundo yo del autor, y por otro, como la imagen del autor que el lector puede deducir. Destaca la contradicción entre ambas dimensiones (tal como la denuncia Rimmon-Kennan) y resuelve conservar la idea de autor implícito no representado como la imagen que construye el texto y deduce el lector. “Es una entidad no formal en tanto que sus construcciones son variables y sujetas a una interpretación ideológica” (p. 238).

Por otra parte, el autor implícito representado es una entidad instaurada y definida por el mismo texto. Aparece como el responsable de la escritura, como el autor de la misma, pero separado tanto de la función del narrador como de la del autor implícito no representado. Se trata de Cide Hamete en el Quijote, por ejemplo. “Son de su responsabilidad los comentarios explícitos del autor, sus sobre-justificaciones y todas aquellas ocurrencias de la voz del texto que revelan la presencia de una instancia diferente de la del narrador” (p. 239). Ahora bien, es una entidad difícil de separar del narrador, particularmente en el caso de personajes-autores, pero en textos como *La familia de Pascual Duarte* y *El coloquio de los perros* aparecen como instancias separadas.

La teoría de Pozuelo Yvancos no resuelve la confusión sino que la amplifica. Para empezar, si bien es consciente de que el concepto de Booth abarca instancias diferentes, se equivoca cuando declara que este concepto sería abarcado por su autor implícito no representado. Parecería que, dentro de la teoría de Booth, solo reconoce una contradicción entre dos facetas: el autor implícito como segundo yo del autor y como imagen del autor que el lector puede deducir. Conserva esta última definición como la correcta, pero no parece notar que, dentro del concepto de Booth, hay en esta última idea otra contradicción, aquella entre el autor implícito como realidad intratextual y como construcción del lector. Por el contrario, esta última sería lo que Pozuelo Yvancos está caracterizando como el autor implícito no representado. Al menos así parece cuando declara que este último implica una interpretación no formal y que no está presente en la inmanencia textual. Es esta justamente la

conceptualización de autor implícito que he rechazado más arriba, por las razones que ya he explicado.

Por otra parte, no es claro por qué la construcción de este autor implícito no representado estaría sujeta a una interpretación *no formal*. Si, como creo comprender, nos referimos a una instancia construida por el lector, esta no tiene que ser necesariamente no formal. Puede que un lector capaz esté interpretando la obra apropiadamente, con un método formal beneficioso para esa obra, y que la construcción que realice de un autor implícito sea apropiada, acorde a dicha interpretación del texto. En este punto aclaro que la palabra “interpretación”, desde mi punto de vista, no debe significar cualquier idea que cualquiera pueda tener a partir de la lectura de un libro, sino una mirada de un lector que intenta comprender correctamente el significado de un texto. Por eso es que puede haber *interpretaciones beneficiosas* que ayuden a una *comprensión correcta* de la obra. Con esto quiero decir una comprensión fruto de interpretaciones que partan del texto y que soporten sus argumentos con elementos presentes dentro del mismo; que tengan en cuenta los diversos elementos y matices de la obra para así realizar un análisis profundo y no superficial; que utilicen, si es relevante, conocimiento teórico o contextual para lograr una mayor comprensión de la obra, y cuyo punto de vista sea coherente y bien argumentado. Si de tales interpretaciones se construye una comprensión correcta de la obra, entonces el autor implícito formulado no es producto de una interpretación no formal.

Tampoco es claro por qué debe ser una interpretación *ideológica*. Si se refiere a la naturaleza moral del concepto de Booth, esto no tiene que interferir necesariamente con la interpretación correcta de la obra. Un lector capaz puede hallar la ideología del autor implícito del texto, sea que esté de acuerdo o no con ella. Será la respuesta de cada lector frente a tal autor implícito la cual variará ideológicamente, cuando, como dice Booth, un lector se niegue a ser como el lector implícito de un texto.

De esta manera, rechazo el concepto de autor implícito no representado, que resulta conceptualmente confuso y que parecería corresponder a una faceta del autor implícito que ya había rechazado antes. En cuanto a su concepto de autor implícito representado, este resulta igualmente confuso. Se refiere a casos en los cuales aparece explícitamente una figura

como autora del texto, como Campuzano en el *Coloquio de los Perros*. Esta idea me parece inaplicable. Campuzano y otros personajes que aparecen como autores o editores son personajes ficticios, y así deberían ser tratados, aunque aparezcan como autores de un relato dentro de la obra. Las consecuencias que estos hechos puedan tener dentro de la interpretación de la obra tienen muy poco que ver con el concepto que estoy intentando aclarar en este proyecto. Además, como incluso reconoce Pozuelo Yvancos, es difícil separar al autor implícito representado del narrador, especialmente cuando un autor es personaje dentro de la narración. Esto resulta en una confusión entre autor implícito representado y narrador, por lo cual es mejor rechazar por completo esta conceptualización.

Por otra parte, el autor implícito representado aparece como aquel responsable de “los comentarios explícitos del autor, sus sobre-justificaciones y todas aquellas ocurrencias de la voz del texto que revelan la presencia de una instancia diferente de la del narrador” (p. 239). Como indicábamos cuando analizábamos la teoría de Garrido Domínguez (1996), esto solía ser la regla en el relato tradicional. Podemos llamar a estos momentos *intrusiones autorales*. El problema con la presentación de Pozuelo Yvancos es que no todos los relatos que tienen estas intrusiones autorales presentan un autor implícito representado como él lo indica. En Balzac, por ejemplo, hay constantes intrusiones autorales que no están atribuidas dentro del texto a ningún personaje ficticio que aparezca como autor del mismo.

Así pues, rechazo la distinción propuesta entre dos tipos de autores implícitos y sus conceptualizaciones, e insisto en la propuesta de encontrar marcas o señales del autor implícito dentro del texto. En este sentido, es notorio que tanto Booth como Garrido Domínguez y Pozuelo Yvancos asocian las intrusiones autorales a la figura del autor. El primero se refiere al autor implícito, el segundo al autor como presencia habitual en el relato tradicional, y el tercero al autor implícito representado.

No son los únicos teóricos que han considerado las intrusiones autorales como momentos en los que el autor (o la figura autorial) habla directamente al público. Valles Calatrava (2008), por ejemplo, tiene en cuenta esta posibilidad cuando define al autor implícito (siguiendo a Booth y a Chatman) como “una instancia intratextual... cuyo discurso y voz directa se hace patente en algunas ocasiones en algunos textos, pero que en todo caso, es la responsable de

las selecciones y operaciones textuales aunque esta no aparezca expresamente manifestada” (p. 243). Para distinguir estas dos posibilidades, aquellas en las que al autor implícito habla directamente y en las que no, al igual que Pozuelo Yvancos, sigue a Villanueva para distinguir entre un autor implícito representado y un autor implícito no representado. Al primero lo iguala con los conceptos de intrusión autoral o *parábasis*, y declara que en muchas ocasiones está ligada al uso de focalización omnisciente. Son, pues, “marcas textuales explícitas (llamadas al lector, informaciones eruditas, comentarios sobre los actores, valoraciones críticas o justificaciones ideológicas de los hechos, etc.) que remiten a un discurso ajeno al del narrador y al del propio autor implícito” (p. 235). Cuando estas marcas presentan juicios y valoraciones personales, se trata de una intrusión autoral de tipo subjetivo, mientras que aquellas en las cuales no hay tal actitud evaluativa son de tipo objetivo y, por lo tanto, más cerca del autor implícito no representado. Además, “aunque en ocasiones resulta difícil, conviene siempre distinguir estas... de las distintas manifestaciones de la subjetividad del narrador... cuya responsabilidad compete directamente a esta instancia narrativa” (Valles Calatrava, 2008, p. 235). Cita además a Villanueva, según quien la intrusión autoral “transmite mensajes para la recta interpretación de la historia” (p. 234).

A la intrusión autoral, es decir, al autor implícito representado, opone la objetividad autoral, “caso extremo de la no representación del autor implícito mediante el voluntario enmascaramiento de este” (p. 235). Este procedimiento exigiría “una entidad ficticia intratextual, explícitamente manifestada (usualmente un reelaborador), que enmascara y desdobra al propio autor implícito, se muestra como mediador del autor y el narrador y se autoproclama el presentador y organizador del texto que contiene el relato del narrador” (p. 235). Lo iguala a un “montador cinematográfico” (p. 235) y declara que puede adoptar diferentes imágenes como “depositario, compilador, traductor, editor, transcriptor o incluso el signo “cero” –sin imagen concreta– que lo acreditan como responsable de la aparición, forma y difusión del texto que se incluye”. Este procedimiento, que es un disfraz evidente, le permitiría que la presencia del autor aparezca como inexistente, daría la ilusión de objetividad y le otorgaría verosimilitud a la obra.

De inmediato, siguiendo a Puerta (2013), rechazo el uso del término *parábasis*, que corresponde a un recurso del teatro griego y cuyo uso como sinónimo de intrusión autoral

resulta inadecuado. Sin embargo, el resto de estas afirmaciones exige ser examinado con mayor detenimiento. La distinción que propone entre autor implícito representado y el no representado parece, al principio, más lógica que la de Pozuelo Yvancos. Sin embargo, cuando entra a analizar estas categorías, aparecen muchas inconsistencias y contradicciones. Por un lado, puesto que no provee ejemplos, es difícil entender cuál puede ser una intrusión autorial objetiva, aquella en la que la voz no evalúa la situación, ni cómo puede estar más cerca del autor implícito no representado. Por eso, no parece haber una buena razón para distinguir entre dos tipos de intrusión autorial. Además, si la intrusión autorial objetiva puede estar cerca de este, entonces la división entre representado y no representado termina siendo inútil. Por otro lado, cuando habla del enmascaramiento del autor implícito a través de figuras como editor o traductor, parece caer en el mismo error de Pozuelo Yvancos de considerar a un personaje ficcional como el autor implícito de la obra. Además, cae en una contradicción cuando, tras decir que se trata de una entidad explícitamente manifestada, afirma que esta entidad puede aparecer como el grado “cero” o sin imagen concreta. ¿Acaso no sería este el autor implícito no representado? Entonces ¿por qué está incluido entre una categoría donde el autor implícito aparece como entidad manifiesta? Como bien dice Puerta (2013): “es una instancia organizativa cuyo carácter *implícito* contradice la posibilidad de una presencia palpable a simple vista y capaz de autoproclamarse *presentador* y *organizador*” (p. 36).

Ahora bien, descartando estas inconsistencias, es necesario aclarar si estas intrusiones autorales deberían ser consideradas como el autor implícito hablando directamente al lector. Es tentador asumir que cada vez que la voz de un relato deja de narrar y empieza a comentar ya no estamos en presencia del narrador sino de un autor implícito. Sin embargo, resulta difícil realizar una distinción tan radical, pues ambas acciones se confunden en una sola voz. El mismo Valles Calatrava, como aparece arriba, admite que puede ser difícil separarlas. La prueba de esto se da en los relatos donde el narrador es un personaje, el cual aparece responsable tanto de la narración como de los comentarios acerca de la acción, *El Gran Gatsby*, por ejemplo. Ahora bien, estos casos son distintos a aquellos donde no hay un personaje narrador sino un narrador en tercera persona omnisciente que comente acerca de la acción, sobre todo si se trata de un texto del siglo XIX o anterior, cuando las intrusiones autorales eran más comunes. Y si bien no podemos admitir que en ese momento la voz

narrativa deja de serlo y se convierte en el autor implícito, lo que sí podemos admitir es que este tipo de intrusiones pueden ser, según el caso, marcas del autor implícito. Ahora bien, es claro que esto variará según la obra. Por esto mismo no podemos aceptar totalmente la idea de Villanueva, arriba citado de que estos mensajes estén dirigidos hacia una recta interpretación de la historia. Quizás esto sea posible, por ejemplo, en el caso de Balzac, pero no podemos afirmar que será así en todos los casos. Por otra parte, tal vez pueda darse también que un personaje narrador, cuando empiece a evaluar las acciones, nos esté dando una marca del autor implícito. En *Cloud Atlas*, por ejemplo, al final de la novela, el personaje narrador llamado Adam Ewing empieza a pontificar acerca de la humanidad, en lo que podríamos fácilmente llamar la *moraleja* de la novela, lo cual se convertiría en otra marca del autor implícito. Más adelante discutiremos estas posibilidades y podremos analizar bien cómo funciona este mecanismo.

Como podemos ver, alrededor del concepto de autor implícito hay una gran variedad de teorizaciones, lo cual ha generado gran confusión. Schmid (2013) ha sintetizado gran parte del problema y el debate alrededor del concepto de autor implícito. Este aparece definido como “the author-image evoked by a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text”. Esto implica que tiene dos componentes: uno objetivo, visto como una hipóstasis de la estructura del texto y otro subjetivo derivado de la recepción, producido por la actividad significadora del lector. Por esto, ha habido varias concepciones del autor implícito. Sin embargo, en ninguna se cree que el autor real haya intentado crear una imagen de sí mismo en el texto, sino que se trata de un resultado colateral de cualquier representación simbólica. Cualquier acto para producir la obra puede funcionar como signo de esta forma indirecta de autoexpresión. Algunos de ellos también son aplicables al narrador. La elección de un narrador y la representación de la historia también le incumben al autor implícito, por lo cual podemos afirmar que los actos que expresan al narrador también son índices del autor implícito, siendo el narrador su creación.

En cuanto al hecho de que este concepto haya sido objeto de debate desde su aparición, Schmid destaca cinco argumentos en su contra: a diferencia del narrador, el autor implícito no es un agente pragmático sino una entidad semántica; no es más que una construcción del

lector y por lo tanto no debería ser personificada; a pesar de las advertencias en contra de antropomorfizar al autor implícito, Chatman propone un modelo en el cual aparece como un participante en la comunicación, lo cual para Rimmon-Kennan es precisamente lo que el autor implícito no es; puesto que es un elemento semántico y no estructural, pertenece a las poéticas de la interpretación y no de la narración; aquellos que apoyan este concepto no han mostrado como identificar al autor implícito en un texto dado. Frente a esto, Schmid señala que muchos críticos siguen usando el concepto porque no existe una mejor alternativa para denominar el elemento autoral cuya presencia se infiere de una obra, y que las alternativas propuestas resultan poco convincentes. Destaca también cómo las críticas de Genette no están tan alejadas de ciertos modelos que apoyan al autor implícito, pues si para el teórico francés esta figura no es agente narrativo, tampoco lo es en estos modelos. De hecho, para muchos, el autor implícito no comunica. Otros lo ven como principio del diseño, responsable de las técnicas narrativas y como fuente de las normas y valores del texto. Schmid se inclina por declarar que el autor implícito no tiene voz propia, no habla dentro del texto, sino que su palabra es el texto completo en todos sus niveles y su posición está definida por normas tanto ideológicas como estéticas. Es el principio detrás de la composición de la obra, de la creación de un narrador y de la representación de un mundo.

En cuanto al problema de ser resultado de la actividad del lector y no del texto, Schmid señala que, a menos de que el lector pretenda confirmar los significados que quería encontrar en primer lugar, deberá basarse en la evidencia del texto y las ataduras que este impone sobre su interpretación. Por lo tanto, más que un proceso de construcción, es de “reconstrucción”. Esto se daría “by turning to the traces left behind in the work by the creative acts of production, taking concrete shape only with the help of the reader”. Esto implica que los trazos ya están allí. Además, Schmid señala varias ventajas que el autor implícito tiene para la narratología: es un concepto útil para analizar las ‘normas’ del texto, sobre todo cuando estas difieren de las del narrador (Rimmon, citado por Schmid); cumple con la necesidad de una instancia genere al narrador extradiegético y se haga responsable por él de la misma manera en que este se hace responsable de la narración diegética (Bronzwaer, citado por Schmid); limita la suposición apresurada de que el lector tiene acceso directo a las ideologías e intenciones del autor real a través del texto (Chatman, citado por Schmid), y ayuda a

describir el proceso de muchos niveles a través del cual se genera significado, pues como presencia que es parte del texto pero que no está representada en el mundo, proyecta una sombra sobre el narrador, el cual de otro modo parecería tener control completo sobre el orden semántico de la obra, y permite ver que los narradores, sus textos y los significados en ellos expresados están a su vez representados. Solo en el nivel del autor implícito, un nivel semántico que abarca toda la obra, pueden estos los personajes, los narradores y sus significados adquirir su intención semántica última.

Schmid cree también que, al igual que las lecturas de diferentes sujetos, las varias lecturas de un solo individuo también estarán asociadas con diferentes autores implícitos. Cada lectura reconstruye a su autor, y dependiendo de la función que se le asigne a una obra, el autor implícito será reconstruido como poseedor de intenciones primordialmente ideológicas, prácticas o estéticas.

Hay mucho que decir sobre la visión de este teórico. En primer lugar, debemos examinar con atención que la doble naturaleza del autor implícito ha causado que cada teoría y cada persona lo usen de manera diferente, según los componentes objetivos y subjetivos. Frente a esto, reitero lo que discutía más arriba, según lo cual un lector capaz de comprender correctamente la obra podrá realizar una buena lectura y reconstruir un autor implícito acertado. En esto, sigo a Puerta (2013), que argumenta a propósito de las afirmaciones de Schmid:

tal como lo entendemos, los dos componentes mencionados no se contraponen sino que se complementan; siempre y cuando quien aprehenda al hablante implícito en la obra sea un lector informado le será dable intuir lo ‘objetivo’ en la asunción de ese hablante como conciencia estructuradora y organizadora del universo textual y lo subjetivo en tanto perciba la ordenación de la que se desprenden los significados del relato. (p. 38).

Por esto, concuerdo con Schmid en que el lector no construye, sino *reconstruye* al autor implícito a partir de los trazos que quedan de este en el texto. Esta es también la respuesta a las objeciones al concepto según las cuales no sería más que una construcción del lector y que no pertenecería, por tanto, a las poéticas de la narración. En cuanto a la objeción según

la cual no nadie ha logrado indicar cómo encontrar al autor implícito de un texto particular, se puede señalar que ha habido intentos como el de Puerta (2013) o este mismo proyecto.

Resta, sin embargo, las objeciones que se refieren al hecho de que el autor implícito no es un agente de la narración ni participa activamente en el proceso de comunicación. En este sentido, es interesante la posición de Schmid. Efectivamente, el autor implícito no tiene voz propia dentro del texto, pero todo el texto en todos sus niveles son su palabra. Esta es también la posición de Chatman (1978), cuando dice que el autor implícito “no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido enseñarnos” (p. 159). En este sentido, si bien es cierto que no es agente narrativo, se encuentra detrás de todos los agentes narrativos que puede haber en un texto, y aunque no participe de manera explícita en el proceso de comunicación, es el origen de la comunicación. De ahí que sea parte del texto sin estar representado en él. Me adhiero a esta propuesta, según la cual siempre será implícito y no representado dentro del texto –contrario a las teorías de Pozuelo Yvancos y Valles Calatrava– pero abarcándolo completamente.

Resulta lógica, entonces, otra afirmación de Schmid que indicábamos más arriba: puesto que el autor implícito es el nivel semántico que rige toda la obra, cualquier acto para producir la obra puede funcionar como su signo. En consecuencia, es natural que hablemos, como lo he estado haciendo hasta ahora, de marcas o señales del autor implícito. Indicaba más arriba este término, en particular, con relación a las intrusiones autorales. Estas han sido conectadas al autor implícito por la mayoría de los teóricos que he expuesto. De esto se deduce que son quizás las marcas más específicas y evidentes del autor implícito, pero no son las únicas. Al contrario, desde la concepción de Schmid, podríamos afirmar que *cada signo de la obra puede constituir una marca de autor implícito*, si es tomada como parte de una comprensión correcta del texto que puede llegar a señalar las propiedades del autor implícito. Cómo lograr esto, es decir, cómo encontrar al autor implícito del texto es algo que desarrollaré durante esta investigación.

Otra idea interesante de Schmid es aquella según la cual un único individuo puede tener varias interpretaciones de una sola obra y que cada una esté asociada a distintos autores

implícitos. Efectivamente, esto es posible, pero como ya hayamos aclarado, habrá lecturas apropiadas y erróneas, y el autor implícito dependerá del texto y de una reconstrucción apropiada de un lector informado, más que de una interpretación particular. Ahora bien, Schmid sigue esta idea declarando que cada lectura reconstruye a su autor y que según la función que se le dé al texto, el autor implícito será visto como poseedor de intenciones primordialmente ideológicas, prácticas o estéticas. Sobre esto, declaro que no hay razón por la cual estas categorías deban estar separadas necesariamente en distintos autores implícitos, sino que podemos verlo como distintas dimensiones del autor implícito. Desarrollaré más a fondo cuales pueden ser estas dimensiones más adelante.

Finalmente, quiero profundizar en un aspecto que plantea Schmid: aquel del autor implícito en relación del narrador. Muchos autores han justificado y definido al autor implícito en relación con el narrador. Ya he explicado las confusiones con respecto a las intrusiones autorales, el narrador y el autor implícito. Es una confusión comprensible si tenemos en cuenta que la voz del narrador suele ser aquella a la cual el lector tiene acceso más directo. Por ejemplo, Montes (2006) sugiere que el narrador en primera persona “posee una herramienta privilegiada (su voz y en consecuencia su perspectiva) que lo capacitan para atrapar la empatía del lector y transmitir a éste la visión de mundo dominante del texto, la tesis de la novela, o lo que Wayne C. Booth llamó *autor implícito*” (p. 207). Aquí el autor implícito aparece definido como una jerarquía inmanente al texto que está entre el narrador y el autor real, y que constituye los valores que emanan del texto. Montes, sin embargo, matiza inmediatamente esa idea del narrador explicando que “Novelas hay en que se aprecia deliberada distancia entre el narrador y el autor implícito: son precisamente modelos que permiten, en virtud de tal separación, defender la existencia del autor implícito” (p. 208). El narrador no fidedigno (debemos recordar que Montes está hablando de novelas en primera persona) se da por fisuras de la cantidad de información (cuando el autor implícito sabe más que el narrador) y por fisuras de mentalidad (cuando la posición ideológica del narrador es distinta a la que emana del libro). Puede también que el narrador esté trastornado psíquicamente o que mienta deliberadamente. Citando a Wall y a Rimmon-Kenan, añade que hay varios indicadores para mostrar estas diferencias: hechos que desmienten la versión del narrador, conflicto entre la visión del narrador y de los otros personajes (donde estos tienen

los argumentos más lógicos y convincentes) y contradicciones internas en el lenguaje del narrador.

La idea de que el narrador atrapa la empatía del lector y comunica la visión del mundo de la obra aparece como demasiado generalizada, aunque haya ejemplos (*El gran Gatsby*, quizás). La prueba está en que Montes inmediatamente contradice esta afirmación aclarando que hay novelas donde la posición del narrador se contradice con la del autor implícito. Es esta la idea que quiero destacar. Ya aclaré que el autor implícito no tiene voz directamente en la obra, ni a través de las intrusiones autorales ni del narrador, pero que todos los signos de la obra pueden tomarse como marcas del autor implícito. Ahora debo aclarar, y en esto me adhiero a Montes, que la visión del autor implícito puede contradecir la del narrador. También apruebo su propuesta de los motivos por los que puede ocurrir esta discordancia, y de los indicadores de Rimmon-Kenan para señalarlos. Esto nos será útil cuando discutamos como los seis narradores que componen *Cloud Atlas* se relacionan con el autor implícito.

Muchos de los autores que hasta ahora he citado se refieren al autor implícito en términos de “responsabilidad” (en particular Valles Calatrava, 2008 y Schmid, 2013). Según esto, el autor implícito es la entidad a la cual asignamos la responsabilidad por el relato y por todos los elementos contenidos en él. Ahora bien, debemos discutir si esta responsabilidad equivale a “intencionalidad”. Puede que parezca que antropomorfizamos excesivamente al autor implícito haciendo esta distinción, pero es importante hacerla. Si asumimos la obra como resultado de una intencionalidad, es decir, como el producto de una serie de decisiones, y si hay una voluntad creadora que intencionalmente tomó cada una de esas decisiones, entonces todos los elementos del texto tienen una razón de ser, pues todos fueron puestos ahí intencionalmente. Sería una obra sin fallas internas. Es la idea de que en la gran literatura todos los elementos tienen una razón de ser, nada falta y nada sobra.

Podemos analizar este asunto desde el punto de vista de Nadal (s/f), que también analiza el tema, aunque, como indica Puerta (2013), lo hace con otra terminología. Sigue a Augusto Ponzio para analizar lo que él llama “enunciador implícito”, que cumple el papel de emisor del discurso y a la vez está dentro del discurso:

El enunciador implícito no es, pues, más que el resultado de la consideración de la significación del discurso como una intencionalidad – una intencionalidad estrictamente discursiva, articulada activamente en el discurso analizado –, una intencionalidad cuyo origen se antropomorfiza en esa figura narrativo-temática (que sin embargo, no puede figurativizarse en su propio enunciado).

Si la intencionalidad fuera estrictamente discursiva, entonces asumimos que es la intencionalidad del autor implícito, no del autor real. Es posible que un autor real, como ser humano, no pueda declarar que era consciente de cada uno de los elementos que componen su obra cuando la escribía, ni que cada detalle fue completamente intencional. Sin embargo, para el autor implícito, que no es un ser humano sino textual y que está en el origen de cada elemento de la obra, esta sí podría ser considerada como producto de una serie de intenciones.

Además, como indica Nadal, suele ser el analista semiótico (o en nuestro caso, deberíamos decir, el crítico literario) quien personifica esta supuesta intencionalidad en el enunciador implícito. Esto lo dice “sin prejuzgar el grado de coherencia, conclusividad, ambigüedad, certeza, constancia, etc., del emisor intradiscursivo implicado por un texto concreto – juicio que depende de cómo sea ese texto, de la estructura dinámica de ese texto concreto”. Mediante el análisis, se describe la significación que el texto tiene, “por más dialéctica o polifónica que sea esa significación... la desimplicita”.

Nadal no prejuzga el grado de coherencia, que depende de cada texto, pero debemos preguntarnos si asumir el texto como resultado de una conciencia no excluye la posibilidad de que haya fallas, si nos lleva a asumir el texto como un producto acabado. Esto podría llevarnos a preguntarnos por la calidad de una obra. Sobre este asunto, considero que, efectivamente, dependerá de cada obra. Comparto la idea de que en la gran literatura todos los elementos tienen una razón de ser. Esto implica admitir que si nos enfrentamos a una obra de calidad inferior, sus defectos podrían causar que sea imposible encontrar coherencia entre cada uno de sus elementos, que sea imposible para un lector declarar que cada elemento es producto de la intencionalidad del autor implícito, y no porque la obra pretenda ser ambigua ni porque tenga múltiples significados, sino porque simplemente hay elementos en ella que

son errores, defectos dentro de la obra. Tal vez, podríamos decir, un defecto que un crítico encuentre en una obra sería considerado un error, no el producto de una intencionalidad. Aunque también podría darse simplemente que el crítico sea incapaz de encontrar el significado de un elemento pero que otro crítico sí lo haga. También podría ser que la ausencia de significado sea precisamente el significado pretendido.

Ahora bien, se debe aclarar que tomar estas obras como producto de la intencionalidad que atribuimos al autor implícito y asumirlas por tanto que es un producto acabado donde todos los elementos tienen una razón de ser no equivale a decir que un lector no puede interpretar la obra desde su propio punto de vista, ni que un crítico no puede usar su propio marco teórico para analizar una obra. Cada lector puede elaborar su propia interpretación. La buena literatura permite que se extraigan de ella varias interpretaciones, varias comprensiones de la obra, porque los significados que se pueden encontrar en ella nunca se agotan, siempre hay algo nuevo que decir. Sin embargo, como ya he dicho, algunas interpretaciones serán mejores que otras, y una buena interpretación debe ser una mirada de un lector que intenta comprender correctamente el significado de un libro. Debido a esto, repito lo que decía antes: admitir múltiples interpretaciones no es equivalente a decir que estas obras pueden decir cualquier cosa y que no van a tener algunos significados claros. Podemos asumir un texto como resultado de las decisiones de un autor implícito, que es un producto acabado, y a la vez admitir que diferentes lectores pueden tener distintas miradas que intentan comprender correctamente el texto. Diríamos, entonces, que cada nueva interpretación correcta de un texto revela más intenciones del autor implícito. Desde este punto de vista, asumimos que la polisemia que se encuentra en todas las obras de la literatura hace parte de las intenciones del autor implícito.

Estos problemas también han sido tratados por García Landa (1998). Este teórico propone el concepto de “autor textual”, que diferencia del autor teórico porque le da la posibilidad al primero de expresarse directamente en el texto, por lo cual ya no puede llamarse implícito. Ya he discutido y resuelto este aspecto más arriba. Ahora bien, el autor textual es definido como “el sujeto real que asume la enunciación de la obra literaria, *tal como es concebido por un lector*” (p. 392, cursivas del original). Por esto considera que el autor textual cambia según las convenciones según las cuales se le interpreta. Así, distintos intérpretes pueden tener

distintos autores textuales a partir de un mismo texto. Esto se opone a lo que ya he planteado, pues he enfatizado ya que considero al autor implícito como una presencia dentro del texto, no una imagen creada por el lector. Sin embargo, he admitido que el lector es necesario para reconstruir al autor implícito. Teniendo en cuenta esto, cambiaría la definición de García Landa a “tal como es *reconstruido* por un lector”. Encuentro más útiles sus planteamientos cuando dice:

Es evidente... que las obras literarias son comprensibles y que con frecuencia muchos aspectos de sus valores o de su intencionalidad no son objeto de disputa. Las interpretaciones de distintos lectores se agrupan en torno a un núcleo medio, lo cual puede servirnos para dar cierta consistencia adicional a la figura del autor textual (p. 400)

Me adhiero a esta idea porque explica perfectamente que la existencia de múltiples interpretaciones no debe impedirnos considerar que las obras sí tienen algún significado. Esto apoya mi posición. Además, propone posibles razones por las cuales se dan estas diferencias de interpretación, como puede ser la ignorancia de uno de los intérpretes o el desconocimiento de cualquiera de las convenciones que nos permiten reconstruir la figura del autor textual. Ahora bien, si las diferencias se dan por divergencias críticas o ideológicas más profundas, “siempre es conveniente encontrar terrenos comunes entre las dos interpretaciones y averiguar si la diferencia es resoluble a través de la argumentación objetiva mediante criterios y datos compartidos” (p. 396). Así, considero que las diferencias de interpretaciones pueden ser resueltas: si son interpretaciones distintas compatibles, pueden agruparse frente a un núcleo medio si son compatibles; si son incompatibles, se confronta su validez unas con otras o se admite que la polisemia radical es característica principal de la obra.

Otra idea de García Landa que resulta útil para esta investigación es: “Puede ser que la imagen del autor textual que se desprende de la totalidad de una obra sea diferente de la que se desprende de un fragmento de la misma, ya sea por efecto deliberado o por defecto de cálculo por parte del autor o del lector” (p. 396). El posible defecto por parte del autor sería uno de los errores dentro de la obra que discutíamos más arriba, mientras que el del lector

sería una mala interpretación, pero lo que me interesa es la posibilidad de un efecto deliberado, pues se relaciona con la novela que trato y con mi hipótesis. Si admitimos que es posible que distintos fragmentos de una obra comuniquen a autores implícitos distintos deliberadamente, entonces es posible que una novela como *Cloud Atlas*, que está dividida en seis historias muy diferentes que constituyen una novela corta cada una, tenga distintos autores implícitos en cada uno de sus fragmentos. Esto será útil durante el análisis de la novela.

Hasta el momento he analizado y comentado diversas perspectivas alrededor de la figura del autor implícito. Existen otras, pero las que he tratado hasta ahora son las más útiles para desarrollar el concepto de autor implícito que sea coherente con mis propias perspectivas y con los objetivos de esta investigación. Resta lograr aplicar el concepto de manera práctica, para lo cual es necesario una tipología del autor implícito. Una vez hayamos aclarado sus componentes, el autor implícito podrá convertirse en un instrumento de análisis.

Más arriba había dicho que el autor implícito tiene tanto un componente ideológico/moral como uno estético/estructural. Sin embargo, es necesario analizar más a fondo este asunto. Para esto es útil examinar una tipología que ya ha sido elaborada sobre este concepto. Puerta (2013), que prefiere usar el término “hablante implícito”, lo define como instancia organizativa y/o conciencia estructuradora del universo textual. Ofrece múltiples dimensiones que ella organiza en cuatro grandes operaciones textuales. Estas son: la representación ideológica del hablante implícito y el grado de conciencia con el que estructura el discurso; las herramientas discursivas utilizadas; el grado de abstracción que alcanza el hablante con respecto al narrador; la inflexión utilizada, índices que marcan lo femenino y/o masculino. A partir de estos aspectos desarrolla categorías del hablante implícito. Analizaré cada uno de estos cuatro componentes.

El primero se refiere al componente ideológico. Como indica Puerta, “el hablante implícito sin llegar a ser un sujeto propiamente dicho es siempre portador de una concepción del mundo. Esa visión es expresada con una conciencia superior o inferior, pero en ningún caso ese hablante será *inconsciente*” (2013, p. 58). Por lo tanto, el autor implícito, como lo llamo yo, no puede evitar presentar una visión o ideología. Como dice Irigaray (citado por Puerta),

“toda actuación discursiva tiene lugar desde una determinada posición social, el discurso nunca es neutro” (2013, p. 59). Esta visión ideológica puede estar presentada con mayor o menor grado de conciencia, pero nunca estará ausente. De este primer aspecto, Puerta desprende la categoría del hablante implícito como portador de un código colectivo.

El segundo componente es estético, y se refiere a las herramientas discursivas utilizadas dentro del texto, como pueden ser la ironía, la parodia, la alegoría, la intertextualidad o la metaficción. En la elección de una estrategia discursiva, generalmente se ven reflejados los postulados estéticos, si no del creador, del hablante implícito. “Hay conciencia plena de la organización textual que se quiere establecer... el hablante implícito expone una estética y exhibe un proceso escritural por lo que su postura puede variar en obras de un mismo autor” (Puerta, 2013, p. 59). Propone además considerar tres elementos: “el aspecto formal y/o conceptual (rasgos distintivos), el aspecto práctico e intencional (lo que se pone de manifiesto y con qué propósito) y el nivel asociado a la interpretación (necesaria relación con el lector informado)” (2013, p. 113). De este componente, Puerta desprende la categoría del hablante implícito como representado en códigos estéticos.

El tercer componente se refiere a la jerarquía del hablante con relación al narrador. Esta relación es compleja y a veces ambigua. Cuando aparecen en el discurso paréntesis analíticos o correctivos de origen confuso, es necesario delimitar los roles. “El hablante implícito no es proteico o múltiple porque el narrador lo sea” (Puerta, 2013, p. 60). Es una relación de interdependencia con el lenguaje, jerárquica con respecto a la organización textual. Esto se relaciona con la plurivocidad del texto, la polifonía. Esta polifonía se refiere a la interacción de distintas voces dentro de una secuencia discursiva. Comprende recursos como la intertextualidad. “En el espacio textual de la ficción, y muy particularmente de la narrativa, hay una continua interrelación de ideas provenientes de distintas fuentes, informadas por diversos medios, reproducidas por múltiples voces” (Puerta, 2013, p. 60). Sobre el diálogo entre estas múltiples voces, la estructuración del texto, que depende del hablante implícito, puede ser dialógica en mayor o en menor grado. Por esto, Puerta crea la categoría del hablante implícito dialógico.

El cuarto componente se refiere a índices o marcas de lo femenino o lo masculino. Según Puerta, “el hablante implícito puede pugnar, indistintamente, por una poética de lo masculino o de lo femenino” (2013, p. 60). A través de espacios culturales, incluyendo el lenguaje y la escritura, se puede cimentar un imaginario y una identidad desde una perspectiva masculina o una femenina. Así, a través de este componente, Puerta esquematiza la categoría del hablante implícito como creador de imaginarios e identidad.

Estos son los cuatro componentes del autor implícito, a partir de los cuales Puerta crea cuatro categorías que componen su tipología del autor implícito: el hablante implícito como portador de un código colectivo, el hablante implícito como representado en códigos estéticos, el hablante implícito dialógico y el hablante implícito como creador de imaginarios e identidad.

Estoy de acuerdo con los primeros tres componentes que describe Puerta, y son de utilidad para esta investigación. *Cloud Atlas* tiene un gran contenido ideológico; posee muchos recursos estéticos y exhibe polifonía entre narradores y autor implícito, (o autores, como pretendo probar). Dudo, sin embargo, del cuarto componente que propone Puerta. Su idea es asignar al autor implícito una poética de lo masculino o de lo femenino. No pretende definir lo femenino desde un aspecto biológico, sino en cuanto a códigos simbólicos, según lo cual la poética de lo femenino es una visión diferente. Desde mi punto de vista, no es aconsejable intentar definir el concepto de lo femenino, ni como visión diferente ni de ninguna otra manera, precisamente porque, dentro del campo de los códigos simbólicos, es mutable. Intentar realizar tal definición, aunque no sea desde lo biológico, me resulta esencialista. Desde mi punto de vista, buscar una poética de lo femenino sería un intento de definir lo femenino, lo cual a su vez sería un intento de definir la mujer. Es a esto a lo que me opongo. Hay tantas maneras de ser mujer como mujeres en el mundo, por lo cual el campo de lo femenino es absolutamente inestable, por lo cual me resulta imposible considerar una poética de lo femenino. Además, esta visión no considera la existencia de sujetos cuyo género no se ajustan al sistema binario.

Ahora bien, aunque rechazo el uso de la poética de lo femenino, sí hallo mérito en la categoría del autor implícito que se deriva de este componente, la del creador de imaginarios e

identidad. Hallo también mérito en las otras tres categorías resultantes que forman la tipología de Puerta (portador de un código colectivo, representado en códigos estéticos, dialógico). Sin embargo, debemos recordar que estas fueron delineadas durante el estudio de, específicamente, la obra de la novelista venezolana Ana Teresa Torres. Naturalmente, son relevantes sobre todo para tal literatura. No son necesariamente las categorías apropiadas para la obra que a mí me concierne. Sin embargo, de manera preliminar, parecen ser una tipología apropiada para el análisis de *Cloud Atlas*. Debido a esto, las tomo estas categorías como una tipología *posible* del autor implícito, que confirmaré o refutaré en este trabajo. En resumen, de la teoría de Puerta adopto los tres primeros aspectos propuestos como componentes del autor implícito, ante los cuales no tengo objeción; rechazo el cuarto, por las razones ya expresadas, pese a lo cual postulo las cuatro categorías que se derivan de los cuatro componentes como una tipología posible del autor implícito.

Es importante aclarar que estos aspectos no son independientes dentro de la narrativa. El uso de un recurso estético puede tener como objetivo reforzar una ideología. Esto también puede ocurrir con la inclusión de múltiples voces con distintos niveles de jerarquía con respecto al autor implícito, y esta polifonía puede tener bases estéticas. Sin embargo, los separamos aquí para facilitar la discusión sobre cada uno.

Finalmente, tomo de Puerta su concepción de *lector informado*, aquel lector que es capaz de reconstruir al autor implícito. Citando a Fish, da las características que tal lector debe tener:

1. Es un competente usuario del lenguaje en el que se compone el texto; 2. Está en total posesión del “conocimiento semántico que un oyente [...] maduro trae para esta tarea de comprensión. Esto incluye el conocimiento, es decir, la experiencia, tanto como productor como receptor) de conjuntos lexicales, probabilidades de colocación, expresiones idiomáticas, profesionales y otros dialectos, etc. 3. Tiene competencia literaria. Esto significa que tiene una amplia experiencia como lector, tanto como para haber internalizado en el campo de la literatura y de la crítica literaria todo, desde técnicas específicas (figuras retóricas, etc.) hasta todos los géneros. El lector de cuyas reacciones hablo es, pues, este lector informado, ni una abstracción ni tampoco un

lector actual viviente, sino una intersección, un cruce – un lector real (yo) que hace todo lo que está a su alcance por estar informado (2013, p. 279)

3.2. Conclusiones del estado del arte: conceptualización del autor implícito

Hasta aquí he presentado y discutido distintas conceptualizaciones del autor implícito, los aspectos que lo componen y una posible tipología. Ha llegado el momento de sacar algunas conclusiones acerca de todo lo anterior, para poder definir el autor implícito y fijar algunas ideas de base para su uso.

Para empezar, defino al autor implícito como una entidad o instancia intratextual que aparece como responsable del texto. Cumple la función de conciencia organizativa o estructuradora del universo textual (Puerta, 2013). Es diferente al autor real, pues no es un ser humano real sino un ser textual. Tampoco es el narrador, sino el principio detrás de la creación del narrador, detrás de la composición de la obra y de la representación del mundo (Schmid, 2013).

El autor implícito no tiene voz no tiene voz propia, no habla dentro del texto, sino que su palabra es el texto completo en todos sus niveles. “no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido enseñarnos” (Chatman, 1978, p. 159). En este sentido, si bien es cierto que no es agente narrativo, se encuentra detrás de todos los agentes narrativos que puede haber en un texto, y aunque no participe de manera explícita en el proceso de comunicación, es el origen de la comunicación. Por lo tanto, establece las normas que rigen el texto su diseño, sean estas ideológicas, estéticas o de otro tipo.

Con relación a esto, el autor implícito tiene varios componentes. Distinguimos tres: la representación ideológica del autor implícito y el grado de conciencia con el que estructura el discurso; las herramientas discursivas utilizadas; el grado de abstracción que alcanza el autor con respecto al narrador (Puerta, 2013). También establecemos una tipología posible del autor implícito que comprende cuatro categorías: portador de un código colectivo, representado en códigos estéticos, dialógico, creador de imaginarios e identidad.

Ahora bien, cuando lo llamamos una entidad intratextual, no nos referimos a que hable *dentro* del texto, sino a que es una entidad realmente presente en el texto. Por lo tanto, no es una construcción externa al texto realizada por un lector de cómo imagina al autor del texto, sino una presencia textual dada por señales textuales específicas. A estas señales las llamaremos *marcas del autor implícito*. Como el autor implícito es el origen de todo el texto, absolutamente todos los signos de la obra pueden ser marcas del autor implícito.

Ahora bien, es necesario que un lector *reconstruya* el autor implícito para que este se haga visible. Las lecturas, análisis e interpretaciones del lector no deben contraponerse al autor implícito, sino complementarlo. Las múltiples interpretaciones que haya de un texto no deben impedirnos reconocer la existencia de un autor implícito, sino que debemos ver que cada nueva interpretación correcta de un texto revela más intenciones del autor implícito. La polisemia, que se encuentra en todas las obras de la literatura, debe considerarse como parte de las intenciones del autor implícito. Sin embargo, es importante recordar que no todas las interpretaciones posibles serán útiles. Puede haber interpretaciones buenas y malas. Por esto es necesario que quien reconstruya al autor implícito en la obra sea un lector informado, un lector con los conocimientos y capacidades de comprender completamente la obra.

De esto se desprenden algunas consideraciones sobre los textos literarios. En primer lugar, si bien todas las obras admiten múltiples interpretaciones, esto no equivale a decir que estas obras pueden decir cualquier cosa y que no van a tener algunos significados claros. “Es evidente... que las obras literarias son comprensibles y que con frecuencia muchos aspectos de sus valores o de su intencionalidad no son objeto de disputa” (García Landa, 1998, p. 400). En segundo lugar, asumimos que todos los elementos de un texto de la gran literatura tienen una razón de ser. Si nos enfrentamos a una obra de calidad inferior, sus defectos podrían ser incoherencias negativas que harían imposible ver cada elemento como producto de la intencionalidad del autor implícito.

Ahora bien, si bien hemos afirmado con García Landa que muchas veces las obras tienen significados claros, también hemos afirmado que las obras literarias son polisémicas por naturaleza. También podemos afirmar que algunas obras son más polisémicas que otras. Esto tiene ciertas consecuencias para el autor implícito. En algunas obras es más fácil definir la

representación ideológica del autor implícito que en otras; las herramientas discursivas utilizadas varían más durante algunas obras que durante otras; puede haber una mayor polifonía en algunas obras que en otras. Por todo esto, podemos concluir que en algunas obras el autor implícito es fácil de fijar, mientras que en otras, aquellas obras de polisemia mayor, el autor implícito aparece como más volátil, más indefinido. Un autor implícito polisémico de este tipo, en obras donde ciertos significados siempre parecen cambiantes, podría ser descrito como un sujeto en constante devenir, según la teoría de Deleuze.

En esta teoría, se privilegia una ontología del cambio por encima de una del ser (Cull, 2009), la presencia de seres en constante cambio y no como esencias fijas. Este devenir no es el camino hacia una meta, hacia un producto, sino que es el proceso de devenir en sí mismo, al final del cual solo hay otro devenir. Además, este proceso no es simplemente una semejanza o una identificación, sino el devenir en sí mismo. Junto con Guattari, Deleuze afirma:

Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene “realmente” animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido (...) no tiene término, puesto que su término sólo existe a su vez incluido en otro devenir del que él es el sujeto, y que coexiste, forma un bloque con el primero. (2004, p. 244)

Así, el devenir siempre es una condición abierta, algo que nunca se fija. Por esto, considero que la “ontología” (si se me permite la palabra) de los autores implícitos de mayor polisemia funciona de manera similar, tienen un significado abierto que nunca se fija totalmente. Podríamos decir que a través de la obra, distintas marcas de autor implícito dan distintos autores implícitos. De hecho, sería más correcto decir que distintas marcas nos comunican distintos *devenires* del autor implícito. Así, en estos casos ni siquiera podemos definir un autor implícito con una identidad exacta en un momento específico de la obra, porque lo que encontraríamos no es un ser exacto sino un devenir. Podríamos considerar para esto que la

lectura es un acto secuencial, un proceso en el tiempo, y así funciona el texto, como un gran río y no como una serie fragmentos organizados uno detrás de otro. Tomar un fragmento y señalarlo como una unidad individual con una singularidad propia, separada del resto del texto y detenida en el tiempo sería falsear el acto de lectura secuencial y temporal. Lo que estamos capturando es, mejor, un momento transitorio dentro de un devenir.

Podemos ver estos problemas en cada uno de los componentes del autor implícito que habíamos definido. Esto se dará según el texto en cuestión. En algunos, la representación ideológica nunca podrá verse de manera definida sino en constante devenir, y será imposible definir un código que el autor esté portando. En otros, los recursos discursivos y consecuentemente los códigos estéticos variarán a través de la obra, sin definir nunca cuál es el mejor. En otros, el grado de abstracción del autor implícito con respecto a las múltiples voces del texto será tal que el autor implícito será dialógico en el máximo grado posible.

Ahora bien, en lo que acabo de esbozar me estoy refiriendo a casos extremos (o quizás a lo que Deleuze y Guattari llaman “rizoma”). Este no es el caso de todas las obras polisémicas (y es bueno recordar que las grandes obras de la literatura suelen tener cierta polisemia). Mi objetivo es tomar algunas de las ideas de Deleuze que resultan útiles para esclarecer algunos aspectos del autor implícito. Y encuentro que la teoría del devenir me es útil para definir la polisemia de ciertos autores implícitos. Igualmente ocurre con los componentes del autor implícito: no siempre tratamos un devenir total en cada uno, pero sí podemos encontrar cierto devenir. Puede que la representación ideológica, los recursos discursivos o el grado de abstracción del autor tengan cierto devenir, pero puede que no sea un devenir constante porque, por ejemplo, puede sí tener un punto de llegada que tiene mayor importancia que el devenir mismo.

Este podría ser el caso de la novela que nos concierne. En *Cloud Atlas* sí encuentro que el autor implícito no está definido como una sola entidad bien definida. La escritura de esta novela rompe con esta individualidad, y lleva al autor implícito a través de al menos seis devenires, debido a las seis novelas cortas en las que se divide. Ninguno de estos seis devenires del autor implícito toma prioridad sobre el otro, ninguno es el punto de llegada

final, sino parte del proceso. Desde ese de vista, me es útil el concepto de devenir para analizar el autor implícito de *Cloud Atlas*.

Sin embargo, *Cloud Atlas* no tiene un devenir perfecto desde el punto de vista de Deleuze. No es una de esas novelas donde los significados sean constantemente cambiantes, sino que tiene muchos significados fijos y predominantes. Se acerca más a la teoría de García Landa cuando escribe: “Puede ser que la imagen del autor textual que se desprende de la totalidad de una obra sea diferente de la que se desprende de un fragmento de la misma” (1998, p. 396). Puesto que *Cloud Atlas* tiene ciertos mensajes e ideas predominantes y claros que se articulan a través de la novela, podríamos decir que la obra en su totalidad sí tiene una meta de su devenir, un punto de llegada. En otras palabras, la obra en su totalidad sí distingue a un gran autor implícito que engloba. Podremos ver más a fondo cuáles son estos mensajes en la siguiente sección, pues habiendo definido el concepto de autor teórico, sus características, sus componentes y las relaciones que se pueden sacar entre la naturaleza de ciertos autores implícitos y la teoría del devenir de Deleuze, podemos pasar a describir a fondo la novela.

4. DESCRIPCIÓN DE LA NOVELA *CLOUD ATLAS*

4.1. Presentación, estructura y resumen

Cloud Atlas, publicada en 2004, es la tercera novela escrita por el inglés David Mitchell. Según palabras de su autor (real) en entrevista (Naughtie, 2007). La inspiración por su estructura vino de *Si en una noche de invierno un viajero*, novela de Italo Calvino, donde una serie de narraciones comienzan pero son interrumpidas. En *Cloud Atlas*, cinco narraciones comienzan y son interrumpidas; después la sexta narración es contada en su totalidad, y luego las narraciones anteriores son retomadas y concluidas en orden inverso al de su aparición dentro de la novela, como si un espejo dividiera la novela por la mitad. La secuencia es A-B-C-D-E-F-E-D-C-B-A (Kallgren, 2013).

Cada narración está contada en un estilo distinto, transcurre en un periodo histórico distinto y pertenece a un género narrativo distinto. Es posible leer cada una por separado, pero el auténtico valor de la obra es evidente solo al crear conexiones entre ellas. Entre estas conexiones está la insinuación de que en cada narración el protagonista es la misma alma reencarnada en distintas épocas y espacios. También está el hecho de que cada protagonista lee o escucha la narración anterior. Además, en cada narración se dan ciertas repeticiones y simetrías (por cierto, la novela menciona a Nietzsche y al concepto del eterno retorno): en cada narración un grupo o un individuo con poder intenta explotar o aprovecharse de alguien más y en cada una hay un personaje luchando en contra de fuerzas que lo oprimen, además de simetrías más específicas, como el que en la primera y la última narración un miembro de una sociedad tecnológicamente avanzada conozca a un miembro de una tribu pacífica en una isla del Pacífico y se salven la vida el uno al otro (Kallgren, 2013).

A continuación resumo la novela (en el orden en que las narraciones aparecen estructuradas dentro de ella):

The Pacific Journal of Adam Ewing (primera parte): Transcurre en el siglo XIX, antes de que los Estados Unidos abolieran la esclavitud (tal vez 1850, dirá luego Robert Frobisher). Es el diario de viaje de Adam Ewing, un abogado estadounidense que regresa a casa a bordo del barco *Prophetess*, navegando a través del Océano Pacífico, tras haber viajado a Australia en un viaje de negocios. El relato abre el 7 de noviembre, aunque se infiere que Ewing ha estado

escribiendo el diario desde mucho antes. Mientras se encuentra en las islas Chatham, entabla amistad con un hombre llamado Henry Goose, que se presenta a sí mismo como médico. Posteriormente, Goose lo acompañará durante su viaje en barco y prometerá tratarlo de una enfermedad. También conoce a un indígena nativo de la tribu moriori cuando este está siendo torturado por su amo, un maorí. El esclavo le sonrío. Más tarde, durante una cena con algunos cristianos locales, el predicador de la isla le cuenta la historia de los moriori. Según él, eran una tribu pacífica y los auténticos habitantes de la isla, hasta que fueron invadidos, masacrados y esclavizados por los maoríes, una tribu dada a la guerra. Durante una caminata en la montaña, Ewing encuentra figuras talladas en madera de árbol y asume son dendroglicos tallados por los moriori. No revela su hallazgo por temor a que los blancos de la isla vendan lo último que le queda a tan desafortunada raza. Aquí hay una nota al pie firmada J.E., que dice que su padre nunca le habló de tales dendroglicos.

El 14 de noviembre el barco zarpa. Goose ha decidido acompañarlos. Sin embargo, Ewing tiene un problema: el esclavo que vio ser azotado en la isla se halla escondido en su camarote y le ruega que interceda por él ante el capitán. El nombre del nativo es Autua, ha tenido gran experiencia como marinero, y se rehúsa a ser un esclavo. Ewing habla con el capitán, que accede a permitirle al polizón navegar con ellos tras ponerlo a prueba. Autua jura lealtad a Ewing por salvarle la vida. Este, por su parte, se preocupa por un joven marinero llamado Rafael, que solía ser alegre pero ahora se ha vuelto triste y retraído. El ocho de diciembre, Ewing decide leer la Biblia en el barco. Esta sección de la novela aparece cortada en la mitad de una oración.

Letters from Zedelghem (primera parte): Este relato transcurre en el periodo entre las dos guerras mundiales. Es una novela epistolar acerca de un joven compositor llamado Robert Frobisher, que escribe a su amante, un joven llamado Rufus Sixsmith. La primera carta es del 29 de junio de 1931, e inicia describiendo un sueño donde Frobisher se ve en una tienda de porcelana, donde rompe todas las piezas a su alrededor, pero en vez del sonido de vajilla que se rompe, el joven escucha música. Cuando despierta, se ve obligado a huir del hotel donde se encuentra, pues sus acreedores lo están buscando. Sin crédito y decidido a no acudir a sus padres, Frobisher decide huir a Bélgica y presentarse frente al viejo compositor Vyvyan Ayrns en su mansión, para proponerle que lo acepte como su amanuense. Ayrns vive al sur de Brujas

con su esposa, Jocasta y su hija, Eva. Tras una audición, el viejo lo acepta. Juntos, logran crear música de valor. La pieza resultante será un éxito, en parte porque ha sido vista como un ataque a Alemania.

La hija tiene poca simpatía por Frobisher, pero la esposa entra en una relación sexual con él. Por su parte, Frobisher encuentra en la biblioteca de la mansión *The Pacific Journal of Adam Ewing*. Es un tomo incompleto, interrumpido a la mitad (al igual que nosotros, los lectores de *Cloud Atlas*, lo hemos leído). Supone que fue publicado por el hijo de Ewing después de su muerte, aunque duda de esto y de la autenticidad del diario, que encuentra demasiado bien estructurado y escrito para ser un diario real. Además, dice que Ewing es ciego a las amenazas a su alrededor, pues no se ha dado cuenta de que Henry Goose quiere envenenarlo. Frustrado ante el libro incompleto, pide a Sixmith que contacte a un librero que conoce, pues también pretende robar algunos de los valiosos ejemplares de la biblioteca de la mansión para vendérselos. Cuando se encuentra con el librero, le vende los ejemplares y se acuesta con él para producir más dinero.

Una noche, Vyvyan entra en la habitación de Frobisher a mitad de la noche y cuenta haber soñado con un horrible café donde las meseras tenían todas el mismo rostro y la comida era jabón (esto anuncia el quinto relato). Luego le pregunta a Frobisher si Jocasta ha intentado seducirlo, ante lo cual Frobisher miente negando todo. Esta sección del libro cierra cuando Frobisher acepta quedarse otros seis meses en la mansión.

Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery (primera parte): Novela *thriller* dividida en capítulos cortos (prácticamente uno por cada escena). Transcurre en 1975, en una ciudad estadounidense llamada Buenas Yervas. La joven reportera Luisa Rey conoce por casualidad al viejo Rufus Sixmith, ahora de sesenta y seis años y científico nuclear. Este insinúa que podría revelar algo grande. Aunque no se lo dice en ese momento, se trata de conspiración tramada por la compañía de energía Seaboard Power Incorporated, cuyo reactor nuclear, cerca de la ciudad, no es tan seguro como la compañía finge. Sixmith promete llamar a Luisa.

Luisa investiga el caso y acude a la ceremonia de inauguración del reactor, donde conoce a Fay Li, relacionista pública de la compañía, y al científico Isaac Sachs, que sabe todo sobre la conspiración pero no se atreve a confesar nada. En la inauguración también están Joe

Napier, jefe de seguridad pronto a jubilarse que siente dudas morales acerca de lo que están haciendo, y Alberto Grimaldi, jefe de la compañía.

Sixmith es asesinado por un sicario de la compañía llamado Bill Smokes. Lo hacen parecer un suicidio. Luisa finge ser la sobrina de Sixmith para acceder a la escena del crimen, donde encuentra las primeras nueve cartas desde Zedelghem. Siente que ha vivido lo que lee. Ella tiene la misma marca de nacimiento que Frobisher, con forma de cometa en su hombro, pero se rehúsa a creer que pueda tener alguna conexión espiritual con el compositor.

Posteriormente, Luisa acude a un banquete de la compañía en la isla. Allí, Grimaldi fantasea con un brindis acerca de la voluntad de poder y el hecho de que tiene poder y control sobre todos los allí presentes. Mientras tanto, Isaac y Luisa tienen una conversación agradable, hasta que Isaac le revela que la compañía hizo que todos los científicos mantuvieran silencio sobre el caso, y que el único que se negó fue Sixmith. Posteriormente, Isaac la llama por teléfono para decirle que dejó algo para ella en su auto. Cuando Luisa intenta escapar de la isla, Bill Smokes hace que su auto caiga del puente. Así cierra esta sección de la novela.

The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish (primera parte): Este es un relato cómico narrado por Cavendish, un editor pequeño en Inglaterra. Cuando uno de sus autores asesina a un crítico por una mala reseña, las ventas del libro se disparan, el autor acaba en prisión y Cavendish se llena de dinero. Sin embargo, los peligrosos hermanos del autor llegan un día a su puerta a exigirle parte de las ganancias. Aterrado, acude a su hermano, que aunque lo odia, acepta ayudarlo a desaparecer.

En el tren camino al hotel que su hermano le ha encontrado, Cavendish lee una novela que le llegó para su consideración: *Half-lives, the first Luisa Rey mystery*. Lo encuentra demasiado ingenioso. Durante su viaje, pasa por el pueblo de Chesterford, donde recuerda un romance de su juventud. Finalmente, llega su destino, Aurora House, donde firma el registro y se va a dormir. Al día siguiente, descubre aterrado que su hermano no lo envió a un hotel, sino que ha sido recluido en un hogar de ancianos. Además, el registro que firmó era su propia entrada al lugar. Es maltratado por la enorme y dominante enfermera Noakes, que parece tener mucho poder en el hogar. Cuando intenta huir, lo capturan y maltratan. Al final de esta sección, Cavendish sufre de una apoplejía.

An Orison of Sonmi-451 (primera parte): Relato de ciencia ficción escrito en formato de entrevista. Transcurre en un futuro distópico. Un hombre llamado El Archivista está entrevistando a Sonmi-451, que ha sido condenada a muerte. Sonmi cuenta la historia de su vida. Es una de tantos clones, clase social esclava inferior, también llamados “fabricantes”, creados para servir a la clase dominante, los “consumidores”. La sociedad presentada es una corporatocracia, y todos sus habitantes cumplen la función de producir y consumir.

Sonmi había trabajado toda su vida como mesera en el restaurante Papa Song, donde las fabricantes dedican su vida entera a servir a los clientes, bajo la promesa de que cuando cumplan doce años de servicio, serán llevadas a un paraíso tropical por el resto de sus vidas. Sonmi también tiene una marca de nacimiento en forma de cometa en su hombro. Sin embargo, Sonmi ascendió, es decir que trascendió su condición de esclava sin pensamiento propio, adquiriendo mayor curiosidad, entendimiento y lenguaje. Antes de ella, había ascendido su amiga Yoona-939, pero cuando ella trató de escapar fue asesinada.

Sonmi, en cambio, fue sacada del restaurante por personas ajenas a ella y llevada a una universidad. Allí aumenta recibe una educación y aumenta su conocimiento, bajo el cuidado de un hombre llamado Hae-Joo Im. Un día, la lleva a ver una película llamada *The ghastly ordeal of Timothy Cavendish*, pero son interrumpidos a la mitad de la película cuando agentes del régimen llegan a buscarlos. La sección termina con Hae-Joo diciéndole a Sonmi que no es quien ella cree que es.

Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After: Relato post apocalíptico. Se desarrolla en una isla de Hawái, donde viven muchas tribus nativas sin tecnología avanzada, como si fueran pueblos indígenas. El narrador, Zachry, es un superviviente de las tribus del valle, un pueblo pacífico que prohíbe la violencia y el asesinato. Pareciera ser un relato oral, que el narrador está contando frente a un público. Zachry habla en un extraño dialecto inventado en la novela. Cuenta como, muchos años antes, cuando volvía a casa con su hermano y su padre, fueron atacados por la tribu Kona. Zachry, entonces un niño, se ocultó mientras un espíritu maligno llamado Old Georgie se burla de él. Zachry luego miente ante su gente, para ocultar su cobardía.

Muchos años después, Zachry recibe una visión de la diosa de su tribu, Sonmi, con lo que parecen ser consejos que no puede entender, pero que más adelante tendrán sentido (no cortar la cuerda, no cruzar el puente, no cortar la garganta del enemigo). Zachry describe a los Prescients, una civilización tecnológicamente avanzada que comercia con los habitantes de la isla. Un día, la abadesa, la líder espiritual de la tribu, anuncia a Zachry que una mujer prescient, Meronym, quiere vivir con las tribus de la isla, y que se quedará en casa de Zachry.

Zachry desconfía de Meronym, por lo cual registra sus pertenencias. Encuentra un aparato de tecnología avanzada que él desconoce, donde ve un holograma de una mujer hablando. Cuando su hermana enferma, Zachry convence a Meronym de darle un medicamento, aunque no se supone que ella altere el orden natural de las cosas, como una antropóloga que solo debe observar. Tras salvar a la hermana, Meronym convence a Zachry de que sea su guía en una expedición a una montaña de la isla que, para los habitantes de la tribu, está maldita. En el camino, Meronym le cuenta a Zachry acerca de la raza humana antes de la “caída”, como llaman al suceso por el cual la humanidad perdió la tecnología avanzada. Según Meronym, fue la codicia de los antiguos lo que precipitó su caída. De las antiguas ciudades solo quedan ruinas. En la cima de la montaña, encuentran antiguos observatorios de las civilizaciones antiguas, que Meronym estudia. Ella le dice a Zachry que la mujer en el holograma era Sonmi, y que ella no era una diosa sino una esclava rebelde.

Durante la expedición, Old Georgie tienta a Zachry para que asesine a Meronym. Él se niega, y en un momento crítico, sigue el consejo de su visión de no cortar la cuerda, con lo cual salva a Meronym de caer. Cuando regresan de su expedición, acuden al mercado, pero este es atacado por la tribu guerrera Kona, que toma prisioneras a las demás tribus para que sirvan como esclavos. Meronym ayuda a Zachry a escapar. Le revela que una enfermedad acecha al resto del mundo y ha eliminado a muchos de los prescient. Durante su huida, Zachry trata de rescatar los antiguos íconos de su pueblo, temeroso de que sean destruidos y que nadie recuerde a su pueblo. Mientras que hace eso, ignora uno de los consejos de su visión y corta la garganta de un Kona dormido. Debido a esto, deben huir de la persecución de los Kona. Durante la noche, Zachry descubre una marca de nacimiento en el hombro de Meronym. Finalmente, logran escapar después de que Zachry obedece la última advertencia de su visión y no cruza cierto puente. Son rescatados por el pueblo de Meronym, y mientras navegan,

Zachry reflexiona acerca de la reencarnación, usando la imagen de un Atlas de las nubes (título de la novela). Esta sección finaliza con del hijo de Zachry como narrador después de que su padre ha muerto. Habla acerca de las viejas historias de su padre. Dice que no cree que todo lo que su padre contaba era cierto, pero que al menos aún tiene el holograma de Sonmi. Está dispuesto a mostrarlo a aquellos con los que está hablando. Cuando muestra el aparato, esta sección acaba y retoma el relato de Sonmi.

An Orison of Sonmi-451 (segunda parte): Sonmi reanuda su relato, donde Hae-Joo revela ser parte de una organización rebelde en contra de la corporatocracia. Huyen juntos en un auto. Sonmi tiene la impresión de haber estado atrapada en un auto antes. Hae-Joo cuenta a Sonmi que el plan de los rebeldes es hacer que millones de fabricantes asciendan al mismo tiempo. Tras una entrevista con el líder de la rebelión, huyen de la ciudad y llegan a una comunidad pacífica perdida en las montañas, liderada por una abadesa. Durante su viaje, Sonmi observa como un hombre asesina a una fabricante en forma de muñeca porque ya no le halla utilidad.

Sonmi y Hae-Joo infiltran un edificio donde las fabricantes de Papa Song van después de cumplir sus años de servicio, donde se supone que las llevarán a vivir en el paraíso. Aterrada, Sonmi descubre que son asesinadas y convertidas en “jabón”, la sustancia que comen las fabricantes. Sonmi accede a ayudar a los rebeldes. Tiene sexo con Hae-Joo y escribe lo que llama sus “declaraciones”, tras lo cual es capturada por agentes de la corporatocracia. Según le dice al Archivista, todo lo que acaba de contarle fue ideado y permitido por los dirigentes de la corporatocracia para que los habitantes sintieran desconfianza hacia los rebeldes y hacia los fabricantes. Según ella dice, los sucesos formaban un relato con demasiadas inconsistencias para ser real. Sin embargo, ella siguió la corriente para que sus declaraciones fueran conocidas por todos gracias a los medios de comunicación, creyendo que pueden tener efectos positivos en el futuro, y declarando que aunque la maten a ella, siempre vendrá alguien después. Su último deseo antes de morir es que el Archivista le permita ver la película que había empezado pero que fue interrumpida. Aquí se reanuda la historia de Timothy Cavendish.

The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish (segunda parte): Tras recuperarse de su apoplejía, Cavendish lamenta su suerte en la casa de ancianos. Sigue leyendo, ahora con cierto gusto,

la novela de Luisa Rey, pero se frustra al darse cuenta de que la novela está interrumpida a la mitad. Cavendish se escabulle durante la noche para llamar a su hermano, y descubre que ha muerto sin decirle a nadie que lo había enviado al asilo. Entabla amistad con otros tres pacientes de la casa, con los que planea un escape. Roban el auto de un familiar de un paciente y huyen. Sin embargo, la enfermera Noakes y sus secuaces los alcanzan en un bar en Escocia, durante un partido de fútbol. Uno de los fugitivos, un anciano llamado Meeks que hasta el momento parece no poder decir más de dos palabras, de repente se levanta y en un pesado acento escocés pide a los clientes del bar que los defiendan de los ingleses que los han perseguido para maltratarlos. La estrategia funciona, y en la pelea que sigue, los ancianos huyen. Cavendish termina su relato contando cómo sus amigos están bien, los hermanos del autor de los que huía han sido arrestados y él ha reanudado su oficio de editor, recibiendo el resto de la novela de Luisa Rey, cuyo relato se reanuda a continuación.

Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery (segunda parte): Luisa sobrevive la caída del puente, pero el reporte de Sixsmith se pierde en el mar. Mientras tanto, en un avión, Isaac reflexiona acerca de los conceptos de historia, verdad y realidad, antes de darse cuenta de considerar que está enamorado de Luisa. Luego, una bomba en su avión explota y él muere. Cuando Luisa llega a su apartamento, Joe Napier la está esperando. Ha decidido ayudarla porque le pesa su conciencia y porque su padre una vez le salvó la vida. Le revela todo lo que sabe sobre el complot y se va. Posteriormente, le ofrecerán una jubilación temprana, y él la acepta para salirse de todo ese asunto.

Luisa acude a una tienda de música a recoger una copia del sexteto *Cloud Atlas*, de Robert Frobisher que ella había pedido. Cuando escucha la música, siente que la ha oído antes. Por su parte, Bill Smoke sigue observando de cerca a Luisa, acudiendo a una fiesta donde Luisa discute con tres hombres desagradables acerca del derecho al poder y la codicia. La madre de Luisa solo quiere que ella se case e incluso intenta arreglarle una cita con Smoke. Lamenta ver que su hija se haya convertido en su padre. Luisa sigue investigando aunque una compañía cercana a Seaboard haya comprado la revista donde trabajaba y haya hecho que la despidieran. Recibe un sobre con una llave que la lleva a un banco. Allí, Fay Li la está esperando, pues ha sido contratada por otra compañía para hacerse con el reporte a cambio de mucho dinero. Desafortunadamente para ella, Bill Smoke ha puesto una bomba en el

banco. Cuando explota, Smoke trata de raptar a Luisa, pero Napier, que ha decidido ayudarla movido por la culpa y el deber moral, se lo impide. Juntos, Luisa y Napier huyen de Smoke.

Napier y Luisa contactan a la sobrina de Sixsmith, que les dice dónde encontrar el reporte: el barco de su tío. Lo encuentran aparcado cerca del antiguo buque *Prophetess*. Encuentran el reporte, pero Bill Smoke los encuentra a ellos. Napier muere, pero logra matar a Smoke antes de que le haga daño a Luisa. Esta publica el reporte y es una noticia enorme. Al final de la sección, Luisa recibe el resto de las cartas de Frobisher, y este relato continúa.

Letters from Zedelghem (segunda parte): Frobisher hace una visita al cementerio donde se supone que su hermano, muerto en guerra debería estar enterrado. Durante este viaje, reflexiona acerca de la guerra y la codicia humana. Por otra parte, su relación con Vyvyan está empeorando, aunque su relación con Eva mejora. Jocasta le advierte que lo destruirá si Frobisher tiene un amorío con su hija. Eventualmente, Frobisher decide que ama a Eva, pero su relación con Vyvyan explota cuando el anciano dice que va a incluir parte de las composiciones propias de Frobisher dentro de su sinfonía y que las presentará como suyas. El anciano le dice que siempre supo que se estaba acostando con su esposa, y que de hecho fue su idea. Amenaza con arruinarlo si decide huir. Frobisher considera asesinarlo, y cuando piensa en la posibilidad de degollarlo, siente un extraño sentimiento: no deja-vu, sino jamais-vu. Finalmente, huye, llevándose consigo la pistola de Vyvyan y el resto del Diario de Ewing, que encontró mientras se preparaba para partir.

Frobisher pasa las semanas siguientes trabajando como un loco en el sexteto *Cloud Atlas*. Piensa en Eva, pero cuando interrumpe una fiesta para verla se entera de que ella se ha comprometido. La última carta, el doce de diciembre de 1931, anuncia su suicidio. En ella, reflexiona acerca del eterno retorno, hallando consuelo en la idea de que todo esto se repetirá. Admite que realmente nunca amó a Eva. Lo importante es que el sexteto está completo, es una obra maestra, y envía el manuscrito a Sixsmith junto con el diario de Adam Ewing.

The Pacific Journal of Adam Ewing (segunda parte): Esta sección resume justo en la frase donde lo habíamos abandonado. El barco atraca en una isla donde el capitán pretende establecer una ruta comercial rentable. El reverendo de la isla, Horrox, recita su teoría de la escalera de la civilización, según la cual el designio divino es que los blancos sean una

civilización superior y civilicen a todos los demás. Goose rechaza la propuesta, y dice que simplemente el hombre blanco es movido por su rapacidad. En la isla, Ewing observa los resultados del colonialismo inglés, ve cómo han convertido a los indios en adictos al cigarrillo para obligarlos a trabajar por dinero y se pregunta si los indígenas no habrían sido más felices si los hubieran dejado en paz.

Nuevamente a bordo del barco, Rafael le pregunta a Ewing si Dios perdona a los que se arrepienten. Ewing contesta que sí. Rafael se suicida y el abogado se entera de que el primer oficial lo había estado violando. La salud de Ewing empeora. Cuando siente que está a punto de morir, Ewing entiende que Goose lo ha estado envenenando. Este se burla y le dice que el mundo es malo, un mundo donde los fuertes se comen a los débiles, así como él lo ha matado para robar sus posesiones. Sin embargo, el falso médico está decepcionado al descubrir lo poco que contiene el baúl de Ewing. Logra huir cuando llegan a puerto en Honolulu. Autua salva la vida de Ewing ayudándolo a expulsar el veneno y llevándolo a un convento donde las monjas cuidan de él. Mientras que se recupera, Ewing reflexiona acerca de la depredación de la humanidad, declarando que todas las razas y credos del mundo deben aprender a vivir en paz porque el mundo de depredación eventualmente se destruirá a sí mismo. Consciente de que un esclavo liberado le ha salvado la vida, decide dedicar el resto de su vida a la causa abolicionista. Esta sección también tiene una nota al pie, donde se revela que J.E. es el hijo de Ewing, Jackson, que parece estar editando el diario de su padre.

4.2.Estado del arte sobre *Cloud Atlas*

Para completar la descripción de la obra, es útil contar con un estado del arte sobre lo que distintos críticos han dicho sobre ella (además, recordemos que según las apreciaciones teóricas que guían este proyecto, estas interpretaciones útiles pueden relacionarse con algunos significados del autor implícito). La novela *Cloud Atlas* ha causado gran interés en la crítica, que se ha interesado en sus técnicas posmodernas, en su representación de la naturaleza humana, en su contenido político y moral y en el funcionamiento de su estructura.

Sobre su condición posmoderna, debo destacar el artículo *European Postmodernism: The Cosmodern Turn*, de Theo D'haen (2013). Según este autor, el calificativo de posmoderno puede resultar difícil de aprehender, pues es percibido desde distintos puntos de vista. En

cuanto al posmodernismo específicamente literario, o la literatura postmoderna, D'haen prefiere tratarla como: “a combination of a certain number of techniques that were seen as innovative and perhaps even transgressive, especially in regard to all forms of referentiality, be it reference to some “real” reality as in realism or to a “psychological” reality as in modernism” (D'haen, 2013). Esta relación particular con la referencialidad es indicativa de la visión de mundo de la posmodernidad, que para algunos es acrítica, pues trata la realidad (y la literatura) como un “todo vale”, todo puede ser, y se abre una brecha entre la realidad y la representación donde la literatura no logra relación alguna con la realidad; mientras que para otros es una visión crítica, en la que se usa un escepticismo crítico para poder analizar distintos puntos de vista, y que en literatura hace al lector consciente de la manera en que el lenguaje puede servir al poder, en vez de someterlo al lenguaje del poder. Ahora, si bien ninguna de las técnicas por sí sola puede ser vista como una técnica exclusivamente posmoderna, entre aquellas que pueden ser combinadas para lograr estos efectos a propósito de la referencialidad se incluyen la autorreflexión, la metaficción, el eclecticismo, la fragmentación, la multiplicidad, la intertextualidad, la desaparición de los límites entre géneros y entre literatura alta y baja, y la puesta en duda de la realidad de la narración (D'haen, 2013). También analiza la visión de la crítica poscolonial y multicultural frente a tales problemas. Muchos han visto el posmodernismo como algo eurocéntrico; además, si la crítica posmoderna revela que toda textualidad está construida, el punto de vista poscolonial también quiere construir nuevos significados. Frente a esto, D'haen recuerda que ciertas literaturas que no provienen del centro y descentran los centros privilegiados podrían explicarse desde la teoría posmoderna (entre estos nombra al realismo mágico latinoamericano). Les da el nombre de contra-posmodernismo (*counter-posmodernism*). D'haen observa que si bien el posmodernismo del mundo occidental anterior a 1990 no era del todo acrítico, su crítica era sobre todo de-constructiva, mientras que el posmodernismo poscolonial y multicultural es re-constructivo. Señala, sin embargo, que ambos expresan una visión de mundo relativista y guiada por su propio “ego”: el posmodernismo del centro se preocupa por un ego individual relacionado con el mundo occidental, mientras que el des-centrado se preocupa por un ego colectivo e intenta crear una identidad grupal o étnica. Así, ambos privilegiaban su propia verdad de manera narcisista. A estas posiciones opone el concepto de “cosmodernismo” de Moraru. El cosmodernismo, marcado por la idea de “concepto y prácticas de

‘relacionalidad’” (Moraru, citado por D’haen, 2013, p. 274), propone una visión que disminuye la importancia de las políticas de identidad y privilegia el reconocimiento y aceptación de la diferencia. Así, implica una nueva forma de humanismo que no se basa en la imposición de una única idea de humanidad sobre todos los seres humanos, sino un reconocimiento del otro sin ningún deseo de dominación, una relación de diferencia no jerárquica. El cosmodernismo también pretende reconocer que cada individuo, grupo y nación está conectado con el resto del mundo, una relación *con*, como lo llama Moraru. En esto hay ecos del cosmopolitanismo.

D’haen cree ver este tipo de desarrollo en la literatura posmoderna europea reciente, donde algunas técnicas indudablemente posmodernas no abandonan la referencialidad, sino que juegan con la referencialidad y la no referencialidad decidiendo siempre por la primera, creando lo que Bertens ha llamado “humanismo posmoderno” que D’haen ve como sinónimo del cosmodernismo. Usa *Cloud Atlas* como ejemplo. Las técnicas asociadas al posmodernismo están presentes en esta obra y afectan su visión de mundo y su singularidad. D’haen destaca que la realidad de los seis relatos está siempre en duda. También señala el linaje posmoderno de la obra, pues *Si en una noche de invierno un viajero* es considerado en Europa como un clásico posmoderno. Estos dos aspectos muestran cómo es una obra de linaje posmoderno en cuanto a su técnica narrativa. De hecho, en cuanto a la referencialidad, no cabe duda de que todo en la novela es claramente una ficción, pero aun así es una novela de visión cosmodernista o del humanismo posmoderno. Aunque la novela no presente ningún hecho “real”, lo cierto es que la violencia de hombre contra hombre que los relatos tratan es bien conocida para nosotros dentro del “mundo real”. Es claro también que la obra pretende no solo exponer la maldad que prevalece en la historia humana sino también movilizarnos en su contra. Además, señala el pasaje donde Adam Ewing declara que todas las distintas razas y credos del mundo deben aprender a convivir en paz. Así, si bien es una novela innegablemente posmoderna en su uso de técnicas narrativas, *Cloud Atlas* se diferencia de las obras posmodernas clásicas del centro y de obras contraposmodernistas multiculturales o poscoloniales, pues pretende afirmar la humanidad de todos los seres humanos sobre una base sin jerarquías, denominaciones o discriminaciones. También se aleja del humanismo tradicional que intenta universalizar ideas occidentales acerca de la humanidad. En su lugar,

Cloud Atlas privilegia una humanidad verdaderamente “cósmica”, apelando por la aceptación de la alteridad y mostrando una visión de la humanidad en la cual todos estamos interconectados.

La lectura cosmoderna de D’haen me permite empezar a señalar ciertos aspectos del autor implícito de *Cloud Atlas* según los componentes que hemos establecido en el marco teórico anterior. Para empezar, dentro del componente de representación ideológica, podemos ver cómo la novela apela por la lucha en contra de las relaciones de violencia y dominación que han caracterizado a la historia humana, y por la aceptación de la diferencia sin relaciones de jerarquía. Dentro del componente estético, podemos ver cómo el autor implícito utiliza técnicas posmodernas para lograr un juego con la referencialidad. A las técnicas que propone D’haen, yo añadiría, como modo particular de la multiplicidad, un autor implícito en un devenir múltiple dentro de la novela. Podremos ver más a fondo estos aspectos dentro del análisis de la novela.

Por otra parte, Waldron (2012) analiza el funcionamiento de la estructura de inserción narrativa (*narrative embedding*) en *Cloud Atlas* y en *House of leaves*, de Mark Z. Danielewski y cómo esta estructura y la atención que el lector presta hacia ella cambia las lecturas de estos textos. Sobre la primera, se refiere a su estructura de muñeca rusa y a cómo modelos estructurales distintos y choques de continuidad entre realidad y ficción alteran la relación entre las distintas narraciones que componen la novela. Se enfoca en el papel de los relatos en la conformación de la identidad y la historia humanas.

Citando a Rimmo-Kennan, presenta la idea de jerarquía narrativa, una relación de subordinación entre las narrativas insertadas, no en el sentido de inferioridad sino de dependencia. Esta jerarquía puede ser vertical, cuando una narrativa está insertada dentro de (y subordinada a) otra narrativa y esta a su vez puede estar insertada dentro de una narrativa mayor; también puede ser horizontal, cuando dos narrativas están al mismo nivel, insertadas ambas dentro de una narrativa mayor. Así, se puede hablar de primer nivel narrativo (la narrativa en la cual se inserta otra), segundo nivel narrativo (la narrativa insertada) y así sucesivamente. Si ambas narrativas ocurren en un mismo universo ficcional, si tienen el

mismo nivel diegético, entonces diríamos que están en distintos niveles narrativos pero que están en un mismo nivel ontológico.

Sobre las funciones de la inserción narrativa, Waldron señala que el primer nivel narrativo puede otorgar autoridad y credibilidad a la narración insertada del segundo nivel narrativo; sin embargo, este recurso también puede poner esta narración en duda si el narrador no es confiable (en esto señala a Booth y dice que la credibilidad o incredibilidad del narrador cumple una función de distancia entre el narrador y el autor implícito) o debido a la presencia de narradores múltiples que imponen múltiples puntos de vista que se disputan la veracidad y la autoridad. Citando a Goetz, indica que la inserción puede distanciar al lector de conocer las intenciones de un autor, sea implícito o real, dejándolo solo con una versión de dudosa credibilidad. Así, el texto puede ser intencionalmente ambiguo, permitiendo a la vez prueba de autoridad narrativa y la subversión de la misma al mismo tiempo.

Tales son las funciones de la narración del primer nivel sobre la del segundo nivel. La relación inversa, del segundo sobre el primero, tiene sus propias funciones. Citando a Rimmon-Kennan, indica tres: función accional, cuando la narración del segundo nivel mantiene o avanza la acción del primero por el simple hecho de ser narrada; función explicativa, cuando la narración del segundo nivel provee información valiosa para el primero, y función temática, donde se establece una relación de analogía, sea por similitud o contraste, entre ambas narraciones. Esta última puede actuar como guía para la interpretación de la narración de primer nivel, puede poner en evidencia el artificio ficcional para crear distancia entre el lector y la narrativa y obligarlo a considerar la situación críticamente, puede funcionar como juego ficcional o puede tener un papel temático importante. De cualquier manera, a la hora de interpretación, la inserción narrativa se debe tener en cuenta cuando está presente.

En cuanto a *Cloud Atlas*, siguiendo la teoría expuesta, la novela sigue una inserción vertical. Sin embargo, debido a la estructura del texto, en *Cloud Atlas* parece haber dos modelos compitiendo para determinar cuáles son el interior y el exterior del texto, pues para considerar que una historia es secundaria debe estar por fuera del texto principal. Por un lado, en el orden del libro, *The Pacific Journal...* es principio y fin de toda la novela y envuelve las

otras narrativas. Por otro lado, en el orden jerárquico vertical, *The Pacific Journal...* sería el sexto nivel narrativo y *Sloosha...* el primero, y todas las narraciones estarían subordinadas a esta. La tensión entre ambos modelos hace imposible determinar un texto principal o un texto auxiliar de enmarcación. Además, aunque sean narrativas insertadas, las primeras cinco narraciones son introducidas sin que esta subordinación sea revelada. Así, es imposible describir una de las narraciones como más importante que las otras. El texto subvierte las expectativas del lector, o mejor, lo sorprende completamente. Esto puede alienar al lector, pero también lo obliga a buscar pistas que le ayuden a entender cómo encajan todas las piezas del texto y a buscar las conexiones entre las distintas narraciones que componen la novela.

Así, durante la segunda mitad de la novela, el lector empezará a entender la estructura de la novela y las conexiones, pero estas pueden dar a luz a nuevas problemáticas para la interpretación de la novela. Para empezar, hay un problema de acceso narrativo. En esta segunda mitad cada narración introduce de manera implícita el regreso a la anterior, como cuando Sonmi pide acceso a la película de Cavendish. Sin embargo, no puede funcionar como un solo acto narrativo que introduce narraciones subordinadas, pues no tenemos acceso al filme sino a las memorias de Cavendish. Desde ese punto de vista, en realidad *The ghastly ordeal...* no está insertado dentro de *An Orison...*, sin mencionar que es inconcebible que todo el libro sea parte de la narración oral del primer nivel narrativo.

Waldron, en un sentido intradieгético, aventura la posibilidad de que todas las narraciones estén contenidas dentro del dispositivo que provee el holograma de Sonmi y que el hijo de Zachry presenta al final la sexta narración. Así, todas las demás narraciones estarían en un mismo nivel narrativo y estarían insertadas dentro de *Sloosha*. En un nivel menos intradieгético, Waldron sugiere reconsiderar la naturaleza del recurso de inserción. No importa la relación espacial o jerárquica entre las narraciones, sino la relación con el lector, y cuando una narración está en frente del lector esa es la narrativa principal, la narrativa superior, sin importar las relaciones jerárquicas.

De cualquier manera, aunque haya hechos en el texto que sugieran que la estructura de *Cloud Atlas* funciona mediante inserciones (como el hecho de que cada narración haga referencia a la narrativa anterior), también hay aspectos de la narración que impiden tomar la inserción

de manera simple (como que no haya una introducción explícita de una narración a otra). Esta última posibilidad disminuye la importancia de las relaciones entre las novelas y da una visión menos integrada del texto como un todo.

Así, la estructura de la novela no puede ser totalmente explicada utilizando un modelo particular, y en su lugar desafía al lector presentando distintos modelos estructurales con los cuales se puede interpretar la obra. Waldron describe muchos modelos posibles para interpretar la estructura: como muñecas rusas, como imitación del sexteto de Frobisher, como eterno retorno (no exactamente nietzscheano, sino adecuado a las necesidades narrativas e ideológicas de la obra), etc.

Entre las conexiones que atan las seis narraciones en una estructura unitaria están las reencarnaciones, pero ante esto Waldron destaca el elemento problemático de los distintos niveles ontológicos de la obra. *Half lives* es, para Cavendish, una novela de ficción. Esto distingue claramente al menos dos niveles ontológicos, y es posible que haya más, pues la veracidad de cada una de las narraciones está implícita o explícitamente cuestionada dentro de la novela. Una posibilidad es leer esto como metalepsis, violación de los niveles narrativos, que, McHale (citada por Waldron) define como uno de los recursos que algunos textos postmodernos usan para destacar las dimensiones ontológicas de la caja china que es la ficción. Considera también la idea de que la reencarnación sea simplemente una idea postulada por los personajes y no un hecho factual dentro de la diégesis, con lo cual se puede considerar que “the defining stories of our lives are not rooted in reality... but in other stories” (Goica, citado por Waldron). En particular, se debe tener en cuenta el pasaje donde Isaac Sachs reflexiona acerca de la diferencia entre el pasado real y el pasado virtual. El pasado, tal y como lo perciben los seres humanos, no es objetivo sino narrativo. La historia es una narración virtual. En *An Orison...* es evidente que no importa tanto la realidad de la narración, sino que el presente puede forjarse a través de la narrativa.

Así, Waldron sugiere que ciertos fragmentos de la obra sugieren al lector que se concentre en las acciones y personajes individuales de cada narración por encima de las minucias estructurales de la novela. Además, enfatizan que la escritura de la historia no es un acto de reflejo sino de creación que no solo crea un pasado sino que influye en el futuro. Así, Waldron

termina sugiriendo un acercamiento metanarrativo a *Cloud Atlas*, como una novela acerca del acto de contar historias. La inserción narrativa es la plataforma a través de la cual se explora este acto. En cuanto a la reencarnación, no es hecho dentro de la historia ni ideología que proponga la novela, sino un recurso estructural que a la vez da unidad a las seis narraciones y destaca el rol que de la narrativa en la representación de la historia humana y la acción dentro de ella. La narración puede ser una herramienta poderosa para darle voz al oprimido y para cambiar el futuro.

En lo que concierne a esta investigación, el autor implícito (concepto que Waldron conoce e invoca) ayuda a esclarecer algunos de los problemas teóricos de la estructura, sobre todo el problema de acceso narrativo. En lugar de considerar un orden lógico para la inserción narrativa, se debe ver la estructura que nos es presentada como proveniente del autor implícito. No se trata de ordenar con lógica los narradores, sino entender que todos provienen de esta fuente. Sin embargo, Waldron provee interpretaciones útiles para aclarar el autor implícito, sobre todo en lo que se refiere al componente estético. El autor implícito juega con las convenciones del recurso de inserción narrativa, con la jerarquía narrativa y con la ontológica, al punto en que es imposible determinar una única manera de explicar la estructura de la obra. De esta manera subvierte las expectativas del lector y le obliga a interactuar de manera distinta con la obra, buscando las conexiones entre las seis narraciones. El autor implícito, en su componente estético, obliga al lector a convertirse en un lector activo. Esto también obliga al lector a ser consciente de un aspecto ideológico de la obra y del autor implícito: el hecho de que hay una diferencia entre la historia real y la historia virtual y de que el acto de contar (crear) la historia tiene el poder de influenciar el futuro de manera positiva o negativa.

Johnston-Ellis (2010) explora ideas similares al analizar *Cloud Atlas*. Se concentra en particular en cómo la novela utiliza ideas de Nietzsche, particularmente la voluntad de poder y el eterno retorno. La novela puede verse como una exposición de la voluntad de poder a través del tiempo, pues examina crímenes atroces que partes de la humanidad han cometido para mantener el poder, desde la esclavitud hasta relaciones de depredación mutua entre individuos (como Frobisher y Ayrs). Nietzsche creía que la voluntad de poder era base de la historia humana. La novela (o, mejor, su autor implícito) rechaza una visión nihilista y

negativa, así como su aparentemente inevitable final (la destrucción de la raza humana), y presenta la posibilidad y la necesidad de los individuos de conocer la historia y los textos del pasado para crear visiones alternativas del pasado, el presente y el futuro. Así, aunque la novela presenta una visión negativa de la historia donde la raza humana es guiada por la voluntad de poder hacia un futuro desastroso, ofrece una visión de esperanza y de libre voluntad para la acción política, aunque esta sea limitada. En particular, la novela hace al lector consciente de la ficcionalidad de la historia. Esto hace que el lector sea consciente de la importancia del libre albedrío para determinar la vida propia y el futuro, de cómo estas acciones están gobernadas por creencias de “verdades” individuales, y de cómo también el lector juega un papel interpretativo activo al asignar significado a la narración.

En cuanto al eterno retorno, Johnston-Ellis muestra cómo ha habido varias interpretaciones del concepto a lo largo de la historia, desde una interpretación fatalista y determinista hasta la visión del eterno retorno como afirmación de amor por la vida. El *übermensch*, visto como el ser humano supremo que crea sus propios valores y trasciende la moral tradicional impuesta, sí desearía repetir su vida nuevamente, pues la acepta en su totalidad. Surge una contradicción:

Nietzsche appears to contradict his own theory of the will to power through his idea of eternal recurrence. How can individuals live the idealised life of the Übermensch when, according to Nietzsche, all individuals are motivated by power, and it is this drive to accumulate power that overrides all other human motivations? (Johnston Ellis, p. 42)

Johnston-Ellis analiza esta pregunta en relación con *Cloud Atlas* y observa cómo Vyvyan Ayrs, personaje obsesionado con Nietzsche, así como Frobisher, mantienen una visión narcisista, nihilista y autodestructiva del eterno retorno. Ayrs utiliza la voluntad de poder para justificar la injusticia en el mundo, pero a la vez cree en su propia capacidad de tomar la decisión de crear música para conseguir reconocimiento inmortal.

Mitchell appears to suggest the self-obsessive narcissism inherent in Nietzsche’s idea of eternal recurrence in his characterisation of both Frobisher and Ayrs. These individuals uphold a nihilistic, and ultimately destructive view of life, one that runs

counter to the belief in self-creativity and moral agency that Mitchell appears to endorse through the second half of *Cloud Atlas*. (Johnston Ellis, p. 47).

Así, ante la idea del eterno retorno y la aparente inevitabilidad de la voluntad de poder, el autor implícito de la novela opone la capacidad de la acción humana. Recordar la historia y el pasado es importante, precisamente, para evitar que todo se repita. Johnston-Ellis observa como estas ideas se expresan en la obra. Fundamentalmente, se concentra en cómo las estructuras y técnicas narrativas posmodernas de la novela (que a menudo son despreciadas como simples juegos) sirven aquí para fines políticos muy serios, preocupaciones políticas explícitas sobre las relaciones de poder entre individuos y entre facciones.

Para empezar, la novela obliga al lector a ser consciente de que la realidad aparente de cada narrativa ha sido construida, a través de la metaficción, definida como novelas que abandonan intenciones de realismo mimético y en su lugar enfatizan el rol del autor en la creación de la ficción y el rol del lector al interpretarla. *Cloud Atlas* es metaficción historiográfica, una forma particular de la novela postmoderna que, aunque es autorreflexiva, representa personajes o eventos históricos que reconceptualiza para sus propios objetivos.

Así, la obra explora las relaciones de poder a través del tiempo y también su representación histórica y narrativa. La metaficción es a la vez ficción y comentario sobre sí misma. Cavendish, por ejemplo, critica *Half-Lives* y la idea de que Luisa Rey sea Frobisher reencarnado (como señala la marca de nacimiento), y así ridiculiza la idea de la reencarnación (e indirectamente la del eterno retorno) a la vez que la refuerza mencionando su propia marca de nacimiento. Además, Cavendish reflexiona y comenta su propia narrativa, lo cual obliga al lector a ser consciente de la creación de la misma. De hecho, puesto que cada narrativa es ficcional y reinterpretada a lo largo de la obra, también lo son sus personajes. En el caso de Sonmi, el lector la ve durante la mayor parte del relato como un individuo que se rebela contra el Estado. Sin embargo, luego se revela que en realidad toda la narrativa fue diseñada por este. Sonmi es escrita por el Estado, por Mitchell (o por el autor implícito), por el lector y por la tribu de Zachry. Así, se cuestiona la percepción que tiene el lector de la realidad de Sonmi y del libre albedrío de esta.

De todo esto, Johnston-Ellis concluye, como respuesta a la pregunta que Frobisher hace sobre su propia obra (“Revolutionary or gimmicky”) que las estrategias metaficcionales de *Cloud Atlas* no son meros artilugios sino que muestran una visión política compleja sobre las relaciones de poder, sobre la importancia de la narrativa y la historia en esas relaciones, y sobre cómo los seres humanos tienen capacidad para tomar decisiones y crear nuevas interpretaciones.

Del estudio de Johnston-Ellis surgen ideas importantes para formular el autor implícito de la novela. Para empezar, observar los recursos metaficcionales ayuda a esclarecer los códigos estéticos del autor implícito. Estos, por un lado van destinados a que el lector sea activo, haciéndolo consciente de su propio poder como intérprete. Por otro lado, esto lo obliga a notar que la narración ha sido construida por alguien. Es ficción que se presenta a sí misma como ficción y un autor implícito que lo resalta. Al igual que con Waldron, Johnston-Ellis muestra como los recursos estéticos influyen en el aspecto ideológico del poder de la narración, y añade la idea de que el ser humano tiene capacidad de decisión autónoma para cambiar el curso de los acontecimientos, tanto en reinterpretación de la historia como en la acción.

Finalmente, debemos considerar las reflexiones que Johnston-Ellis hace sobre Frobisher, Cavendish y otros narradores para observar el tercer componente del autor implícito, la jerarquía de este con relación al narrador. El autor implícito puede mostrar cómo el narcisismo de Frobisher lo consume y destruye, al igual que permite que Cavendish desprecie la idea de la reencarnación a la vez que lo usa para reforzarla. En otras palabras, el autor implícito de *Cloud Atlas* permite distintos narradores y voces que a la vez cuestiona, ironiza y refuerza según el caso. Así, los narradores parecen reinar sobre su relato, pero en la obra como totalidad las distintas voces se cuestionan entre sí, para que al final reine sobre todas el gran autor implícito que abarca toda la novela. Esta interacción de voces (que va más allá de los seis narradores principales para incluir al hijo de Ewing, que edita su diario; al archivista de Nea So Copros, que interroga a Sonmi, y al hijo de Zachry, que cierra su narración) también ayuda a que cada una de las narraciones sea puesta en duda y se revele su carácter ficcional.

4.2.1. Conclusión del estado del arte: el autor implícito de *Cloud Atlas* hasta el momento.

Como ya dije, las interpretaciones útiles de varios críticos pueden dar algunos de los significados del autor implícito de una novela. A continuación resumo algunas consideraciones sobre el autor implícito de *Cloud Atlas* a partir de las investigaciones que he resumido. D'haen considera la visión que la novela presenta de la humanidad en relación con las relaciones y luchas de poder. Según D'haen, *Cloud Atlas* promueve una visión basada en la aceptación de la diversidad y del otro sin jerarquía alguna. Johnston-Ellis da al ser humano capacidad de acción para cambiar el ciclo de violencia y autodestrucción que envuelve su historia. Resumo el contenido ideológico del autor implícito sobre la especie humana en dos. Primero, que la humanidad es un gran grupo diverso donde debemos aceptar a los grupos que constituyen otredad para nosotros sin jerarquía alguna. Segundo, que debemos actuar en contra de las relaciones de depredación que se dan al interior de esa raza humana. Un último aspecto del contenido ideológico del autor implícito está en su interés por mostrar que la escritura y la interpretación de la historia constituyen un acto de creación que puede ser utilizado por los sujetos del poder para subyugar a los demás o, al contrario, ser utilizado para lograr un efecto positivo y liberador en el futuro.

Dentro del componente estético, podemos ver como el autor implícito utiliza técnicas para lograr un juego con la referencialidad, juego que hace evidente para el lector que la narración es una historia de ficción construida, lo cual muchos asocian a la idea de postmodernidad. Entre estos recursos se cuentan su estructura particular (que, como explica Waldron, cuestiona las jerarquías narrativas y utiliza de manera única recursos como la inserción narrativa), los recursos metaficcionales que menciona Johnston Ellis y otros recursos que menciona D'haen como el eclecticismo, la fragmentación, la multiplicidad, la intertextualidad, la desaparición de los límites entre géneros y entre literatura alta y baja, la puesta en duda de la realidad de la narración. Estos recursos también obligan al lector a ser activo.

Finalmente, del componente de la abstracción del autor implícito con respecto al narrador, se hace evidente que el autor implícito de *Cloud Atlas* permite la interacción de varias voces

que interactúan entre ellas, se cuestionan y se refuerzan. Al final, se puede reconstruir, a partir de ellas, la imagen del autor implícito de la cual provienen.

Estos son algunos de los significados que hemos podido establecer para el autor implícito de *Cloud Atlas*, para los tres componentes que habíamos establecido, a partir de interpretaciones acertadas de otros críticos. En la próxima sección me propondré ver al autor implícito de la novela como un autor múltiple en devenir.

5. EL AUTOR IMPLÍCITO MÚLTIPLE DE *CLOUD ATLAS*

En el marco teórico propuse considerar a ciertos autores implícitos como participantes en un proceso de devenir. En el caso de *Cloud Atlas*, propuse que el autor implícito atravesaba al menos seis devenires. Esto se da por la naturaleza especial de la novela: es una sola obra pero a la vez es seis narraciones cortas. Juntas forman una unidad, pero cada una puede ser leída por separada y ser en sí una obra coherente con sus propias reglas, ideologías, recursos estéticos y pluralidad de voces. Por lo tanto, la imagen del autor implícito dado por *The Pacific Journal...* es muy distinta a la de *Letters...*, pues ambos son dos devenires diferentes del autor implícito de toda la novela, al cual llamaremos el Gran Autor Implícito. Y así se da con cada una de las seis narraciones. Teniendo esto en cuenta, propongo considerarlo como un autor implícito múltiple. A continuación consideraré cada una de las seis narraciones y al respectivo devenir del autor implícito para cada una.

5.1. Devenir del autor implícito y los autores reales intradieгéticos de *The Pacific Journal...*

5.1.1. El componente ideológico

De todas las narraciones que componen *Cloud Atlas*, el diario de Ewing es la que presenta de manera más explícita las ideologías de su autor implícito. El narrador observa las consecuencias del imperialismo británico a través de varias islas del Pacífico y expresa su horror ante ellas. Ayuda a un esclavo a escapar. Es testigo de las ideologías que el hombre blanco utiliza para justificar tales actos y casi es víctima de un cínico criminal. El esclavo liberado le salva la vida. El diario cierra con Ewing declarando que la historia no está determinada, sino que es definida por las acciones de los seres humanos, y que estos actúan según sus creencias:

If we believe that humanity may transcend tooth and claw, if we believe divers races & creeds can share this world (...) peaceably (...) if we believe leaders must be just, violence muzzled, power accountable & the riches of the Earth & its Oceans shared equitably, such a world will come to pass. (Mitchell, 2004)

Así, Ewing condena el egoísmo humano que causa depredación y dominación racial y jura dedicar su vida a la causa abolicionista. El relato está prácticamente diseñado para concluir con esa moraleja. De hecho, desde el punto de vista intradiegetico, es posible que así sea. No se trata de un manuscrito de Ewing, sino de una edición realizada por su hijo Jackson muchos años después. En la narración siguiente, Frobisher sugiere, y con razón, que la autenticidad del diario es dudosa: “seems too structured for a genuine diary, and its language doesn’t ring quite true” (Mitchell, 2004). Es fácil que suponer que Jackson Ewing tomó el diario de su padre y lo convirtió en el libro al cual tenemos acceso con un objetivo doble: primero, heroizar la figura de su padre; segundo, usar el diario como propaganda política, probablemente en contra de la esclavitud. De hecho, ciertas pistas dentro del texto indican tal alteración. Dentro de esta reflexión que cierra el libro y que funciona como moraleja, está esta frase acerca de un mundo de violencia y depredación: “You & I, the moneyed, the privileged, the fortunate, shall not fare so badly in this world, provided our luck hold” (Mitchell, 2004). Aquí el narrador involucra a un supuesto lector del libro, un posible narratario al cual evidentemente intenta convencer de estas ideas y que, aparece así indicado, sería un individuo adinerado al igual que él. Así se hace evidente que este no es un diario privado sin pretensiones de ser leído por un grupo extendido, sino un libro diseñado para convencer a individuos privilegiados de la veracidad de ciertas ideas.

Ahora bien, no se trata de interpretar las intenciones del narrador y el editor dentro del universo de la novela, habitantes ambos del siglo XIX, sino de encontrar los significados que el autor implícito de *Cloud Atlas*, libro del siglo XXI, adopta cuando, en un devenir, se convierte en el autor implícito de *The Pacific Journal*. Notar que dentro del universo de la novela este libro puede ser usado como pieza de propaganda solo ayuda a hacer más explícitas las ideologías que el libro presenta. Así, al nivel de los Ewing, es un escrito en contra de, sobre todo, la esclavitud, pero al nivel del autor implícito esta idea se generaliza para incluir todo tipo de dominación e injusticia de la humanidad.

Sin embargo, tener a un americano del siglo XIX como narrador sí influye en las ideologías que resuenan más a partir de esta narración y que, por tanto, influyen en la reconstrucción de este devenir del autor implícito. Esto no quiere decir que las ideologías del personaje y del autor implícito sean necesariamente idénticas, pero sí se relacionan debido a la visión de

mundo que se presenta. Como indica Puerta, “el hablante implícito sin llegar a ser un sujeto propiamente dicho es siempre portador de una concepción del mundo... privilegia mundos posibles” (2013, p. 58). Por ejemplo, la cristiandad de Adam Ewing no implica necesariamente que el autor implícito pertenezca a esta religión, pero sí privilegia ciertas visiones propias del cristianismo. Quiero destacar, en particular, la imagen de la homosexualidad que aparece en esta narración.

Esto se justifica porque *The Pacific Journal*... es en gran manera un relato acerca de las imágenes que tiene un hombre de pueblos distintos al suyo. Es útil analizarlo, pues, desde la imagología literaria, el campo de la literatura comparada que estudia las imágenes de los pueblos, llamadas imagotipos (Sánchez Romero, 2005). El relato muestra cómo los colonizadores construyen imagotipos negativos de otros pueblos para justificar sus acciones imperialistas. La transformación del personaje de Ewing, precisamente, es abandonar la visión de sí mismo y de su pueblo como los portadores de la civilización y de los nativos como salvajes para llegar a predicar la paz en igualdad entre las razas. Cabe entonces preguntarse cuál es el imagotipo de la homosexualidad que aparece en este relato.

Esta aparece asociada a un monstruoso acto de violación por parte del primer oficial del barco, Boerhaave, y explícitamente reprobado por Ewing desde su religión: “the unnatural crimes of Sodom were visited upon the boy by Boerhaave & his ‘garter snakes’... Boerhaave’s pack had tormented Rafael with nightly bestiality” (Mitchell, 2004). Se habla de Sodoma, lo cual indica la mirada cristiana en contra de la homosexualidad que marca este relato. La violación de Rafael queda como un ejemplo más de los actos de violencia y dominación injusta que comprende la novela. Es justo decir, entonces, que esta narración presenta la homosexualidad como un acto negativo de violencia. Si se toma estos fragmentos como marcas del autor implícito, se puede ver como este se vuelve portador de esta ideología en este punto de su devenir.

Finalmente, la presencia de Jackson Ewing como editor, junto con la importancia que el narrador da a la creencia como fuente de la acción y el cambio, también revela otra ideología que ya he tratado en la sección anterior: que la verdad histórica absoluta es inalcanzable y que es la escritura de la historia es un acto de creación que puede ser utilizado por los sujetos

del poder para subyugar a los demás o, al contrario, ser utilizado para lograr un efecto positivo y liberador en el futuro.

5.1.2. El componente estético

La revelación de Jackson Ewing como el editor funciona como un recurso metaficcional que hace visible al autor implícito, pues, como diría Puerta, “el texto da cuenta de su presencia” (2013, p. 113). Claro está, este no es el único recurso estético que está en juego dentro de este relato. Para analizar estos aspectos, recordemos los elementos los tres niveles de análisis propuestos por Puerta (2013): el aspecto formal y/o conceptual (rasgos distintivos), el aspecto práctico e intencional (lo que se pone de manifiesto y con qué propósito) y el nivel asociado a la interpretación (necesaria relación con el lector informado).

En cuanto a la metaficción, considerada en este componente del autor implícito como un aspecto formal, su intencionalidad debe haber quedado clara como parte del componente anterior (recordemos, como decíamos en el marco teórico, que estos componentes no son independientes sino que los separamos para facilitar el análisis). En cuanto a su relación con el lector, este se ve obligado a reconocer la artificialidad del relato y el hecho de que la historia de los pueblos es construida de manera virtual como narración. También, como ya indicaban los críticos analizado en el capítulo anterior, lo obliga a ser un lector activo a la hora de interpretar.

Hay otros aspectos formales que caracterizan a este relato. El más fácilmente reconocible es el estilo particular, pues cada una de los seis relatos tiene un estilo distinto. Frobisher, compara a Ewing con un personaje de Melville, y esta ha sido la comparación que algunos han usado para describir el estilo (Kallgren, 2013). Mitchell admite esta deuda (2010b). Ahora, independientemente de esta admisión del autor real, debemos considerar el propósito del autor implícito. La imitación de un inglés más antiguo (“In haste, I bade Henry Goose a good day. I fancy he is a Bedlamite”. Mitchell, 2004), además de un mero disfrute de la belleza del lenguaje, sirve para cumplir dos funciones aparentemente contradictorias. Por un lado, otorgarle la ilusión de ser un auténtico escrito del siglo XIX. Por otro, romper esa ilusión al revelarse elaborado y demasiado estéticamente cuidado para parecer un diario cualquiera. Como dice Frobisher, no suena del todo auténtico. En particular, esto se da debido al uso de

diálogos directos de personajes distintos al narrador, como si Ewing pudiera recordar textualmente todas las conversaciones que sostiene en un día para luego transcribirlas a su diario. Esto revela que es construido. Dentro de la novela es por los Ewing, pero en última instancia es por el autor implícito. Hay pues, un propósito doble: la ilusión debe lograr la lectura amena de la narración, romper la ilusión hace parte de los recursos metaficcionales. Lo mismo ocurre con la estructura. Como ya expliqué, está diseñada para concluir en las ideas del discurso final, pero esto a la vez revela que fue construida. El lector debe, entonces, disfrutar de la narración como tal, pero a la vez estar atento a su artificialidad.

5.1.3. Componente dialógico

A pesar de insertar diálogos de otros personajes, la voz dominante siempre es la de Adam Ewing. No se puede decir que este sea un relato dialógico, sino que una voz domina. De hecho, no hay un gran grado de abstracción entre la voz del narrador y el propio autor implícito. Este es más sabio que el personaje al principio de la novela, pero hacia el final parecería que no hay casi diferencia entre el uno y el otro. En el discurso final de Ewing hay la sensación de que el autor implícito está hablando directamente al lector, poniendo textualmente los mensajes que desea transmitir.

La abstracción jerárquica del autor implícito en cuanto al personaje se hace más visible por la presencia de Jackson. A través de este recurso metaficcional el autor implícito se muestra por encima de Adam Ewing, muestra que este es una creación que proviene de ese nivel superior que es el autor implícito.

5.2. Devenir del autor implícito y el narrador no confiable de *Letters from Zedelghem*

5.2.1. Componente ideológico

A diferencia del devenir anterior, en *Letters...* el autor implícito no muestra tan explícitamente la concepción de mundo que porta. Nuestro narrador, el libertino Frobisher, no tiene las tendencias morales de Adam Ewing. De hecho, pronto salta a la vista una actitud distinta ante la homosexualidad. No está asociada a monstruosos actos de violación; al contrario, su primera mención es de pícaro complicidad entre Frobisher y su narratario “guess who came a-knocking at my door? The spud-faced steward, his shift over. Gave him rather

more than a tip. No Adonis, scrawny, but inventive for his class” (Mitchell, 2004). Además, no limita esta imagen al narrador, un personaje de moral cuestionable, sino que lo extiende a individuos como Sixsmith, que si bien no aparece dentro de esta narración, sí es descrito lo suficiente como para tener de él la imagen de un individuo respetuoso de las normas y de la moral, imagen que es confirmada luego por *Half-lives*.

Por otra parte, esta es la narración donde se menciona más abiertamente a Nietzsche y sus ideas. Vyvyan Ays adora al filósofo alemán. Frobisher, antes de suicidarse, reitera la teoría del eterno retorno como su consuelo ante la muerte. “I’ll come to Bruges again, fall in and out of love with Eva again, you’ll read this letter again, the sun’ll grow cold again. Nietzsche’s gramophone record. When it ends, the Old One plays it again, for an eternity of eternities... such elegant certainties comfort me at this quiet hour” (Mitchell, 2004). Otra voz, la de un amigo de Ays, Monty Dhondt, expresa la misma certidumbre frente a la voluntad de poder después de visitar los cementerios de la Primera Guerra Mundial: “Another war is *always* coming, Robert. They are never properly extinguished. What sparks wars? The will to power, the backbone of human nature... thus it ever was, so ever shall it be” (Mitchell, 2004).

Ahora bien, como mencioné en el capítulo anterior con respecto al análisis de Johnston-Ellis (2010), tanto Ays como Frobisher mantienen una visión narcisista, nihilista y autodestructiva del eterno retorno y de la voluntad de poder. Ahora bien, según Johnston-Ellis, lo que Mitchell (o, mejor, el autor implícito) sugiere es una crítica de esta actitud. ¿Acaso no fue su narcisismo y obsesión lo que llevó a los dos músicos a entrar en esa relación de depredación doble, donde intentaban aprovecharse el uno del otro? Es posible ver una crítica implícita de esa visión en el desenlace de la narración, abogando por adoptar una visión menos determinista de la historia.

Después de todo, las ideologías del autor implícito no tienen que corresponder con las del personaje. En el marco teórico examinamos la idea, como expresa Montes (2006), de que el narrador puede captar la empatía del lector y transmitir la visión del mundo del texto, para concluir que pueden contradecirse. Esta empatía podría ser considerada en *The Pacific Journal*, pero aquí es dudosa. En realidad, el autor implícito logra mostrar como Frobisher se equivoca constantemente. Su arrogancia le impide ver que Ays tiene todo el poder sobre

él, que Eva no lo ama, que Jocasta lo está manipulando. Su comportamiento y sus creencias lo llevan a la ruina, ¿por qué deberíamos tomarlo como expresión de la visión del mundo de este autor implícito? Frobisher parece, al contrario, un narrador poco fiable, no por falta de sinceridad, sino porque nunca comprende su situación tanto como lo desearía. El autor implícito y el lector observan cómo su narcisismo lo lleva a la ruina de manera mucho más clara que él mismo.

Sin embargo, en este devenir, la interpretación no es tan fácil. Estas ideologías nihilistas no parecen criticadas, sino quizás confirmadas con el final de la novela, donde Frobisher muere sin otra esperanza que repetir su vida nuevamente para morir otra vez. De hecho, se podría ver ambas visiones, la pesimista y la optimista, dentro del Gran Autor Implícito de toda la novela. Es cierto que la obra cierra con el esperanzador discurso de Ewing, pero también es cierto que en *Sloosha* vimos como la humanidad caía en desgracia y repetía sus viejos errores. *Cloud Atlas* presenta la idea de que es posible cambiar el mundo, pero no lo hace con optimismo puro, sino que el autor implícito parece consciente de la posibilidad real de que todo acabe mal. Está en un devenir perpetuo entre la esperanza y el desconsuelo: ambos son posibles. El devenir del autor implícito dentro de *Letters...* comparte este devenir. Puede ser interpretado como un rechazo a la visión negativa que Ayr y Frobisher han tomado de cierta lectura de Nietzsche (recordemos que hay otras interpretaciones del filósofo alemán) o puede ser interpretado como una muestra de cómo, efectivamente, la violencia que para Dhondt es parte inevitable de la naturaleza humana se repite por siempre. Así, en su componente ideológico, este devenir del autor implícito es un devenir en sí mismo, entre un nihilismo pesimista y el rechazo del mismo. Presenta ambas opciones como posibles sin definir una de ellas como la verdadera, por lo cual el lector tiene libertad sobre si decide creer en la visión pesimista de Frobisher o el optimismo que verá después en Ewing.

5.2.2. El componente estético

Dentro de esta sección de la novela está la muestra mayor de autoreflexión que el Gran Autor Implícito de toda la obra tiene de su estructura:

Spent the fortnight gone in the music room reworking my year's fragments into a 'sextet for overlapping soloists': piano, clarinet, 'cello, flute, oboe, and violin, each in

its own language of key, scale, and color. In the first set, each solo is interrupted by its successor; in the second, each interruption is recontinued, in order. Revolutionary or gimmicky? Shan't know until it's finished, and by then it'll be too late. (Mitchell, 2004).

La estructura del sexteto es la de la novela. Hay aquí un interés claro por parte del autor implícito por la calidad de su propia obra. Aunque el que habla es Frobisher, el lector casi puede oír al autor implícito preguntándole si lo que está leyendo es una obra maestra o un truco barato. Esto no solo refleja conciencia del acto de escritura sino deseo de producir una obra de gran calidad. En cuanto al lector, lo obliga a evaluar seriamente la obra y a valorarla críticamente.

En cuanto a elementos particulares de este devenir, si el estilo de *The Pacific Journal* ha sido comparado por críticos y el autor real con Melville, el de *Letters*, con Evelyn Waugh (Mitchell, 2010b; Kallgren, 2013). El efecto es similar al anterior: crea la ilusión de un libro de entreguerras. La ilusión de carta se da no solo con las fechas, saludos y firmas, sino también con abreviaciones (“V” en vez de “very” y “V. A.” en vez de “Vyvyan Ays”, por ejemplo). Algunos lectores podrían percibir el efecto metaficcional que también mencioné allí, pero como no hay dentro de las cartas la misma puesta en duda que hay en el diario, el efecto se reduce. Es, además, un lenguaje elaborado, e indica un autor implícito con preferencias estéticas por un inglés florido: “and in moonlit mirrors we fall in love with our youth and beauty” (Mitchell, 2004). Por otra parte, cabe mencionar que esta narración enfatiza mucho más las pasiones y sentimientos que mueven a los personajes, mientras que en la narrativa anterior lidiaba, sobre todo, con ideas morales y filosóficas. Así, el autor implícito se interesa más en la psicología de los personajes.

5.2.3. Componente dialógico

Nuevamente contamos con una voz dominante que ocasionalmente presta su voz a otros personajes. Al final, tenemos acceso solo a Frobisher. No es dialógica en gran grado. Sin embargo el autor implícito alcanza un grado de abstracción mucho más grande con respecto a su narrador que en la anterior. Si en el discurso final de Ewing se podía sentir que eran las palabras del autor implícito puestas en la boca del personaje, aquí dudaríamos de hacer tal

equivalencia. Al contrario, como ya dije, podríamos interpretar la narración como una crítica del punto de vista del personaje. La única excepción a esto está en el fragmento donde describe el sexteto, pero incluso entonces el disfraz es mucho mayor: en vez de un discurso directo que presenta sus ideologías, el autor implícito disfraza la novela como un sexteto.

5.3. Devenir del autor implícito en *Half-lives* y el *thriller* de aeropuerto

5.3.1. Componente ideológico

Si en *Letters...* dudamos de aceptar o rechazar las ideologías que Frobisher representa, en *Half-Lives* no podemos dudar quiénes son los buenos y quiénes los malos. Se debe decir así, en forma burda, porque tal es la forma del género que adopta el autor implícito en este devenir. Se trata de las novelas policiacas de suspenso que en inglés se suele llamar “*airport thriller*”. Las novelas de Mary Higgins Clark, por ejemplo. Es literatura de héroes y villanos, lo cual hace mucho más fácil encontrar las ideologías que porta el autor implícito.

El villano es una corporación energética, envuelta en un control que llega hasta las altas esferas del gobierno. El presidente de la compañía, Grimaldi, fantasea acerca de la voluntad de poder:

Power. What do we mean? 'The ability to determine another man's luck.' ...how is it that some men attain mastery over others while the vast majority live and die as minions, as livestock?... the will to power. This is the enigma at the core of the various destinies of men... this is our nature.”

Así, si las ideas de Dhondt sobre la voluntad de poder y la naturaleza humana quedaban en el anterior como ideas a la consideración del lector, aquí se le consideran una doctrina monstruosa proveniente del villano. La ambición y la codicia de las compañías también aparecen retratadas como fuerzas dispuestas a devorar al hombre común. De hecho, a asesinarlo. La ideología del autor implícito en este devenir no llega a ser anticapitalista, pero sí retrata la codicia inherente del sistema como una cualidad maligna.

Hay, por otro lado, una ideología feminista. La madre de Luisa Rey desearía que esta se casara y tuviera hijos y sus compañeros no la respetan, pero ella está decidida a encontrar la

verdad y desentrañar el misterio. También está la sobrina de Sixsmith, Megan, que se ha convertido en una brillante científica contra los deseos de sus padres. Sixsmith comenta con orgullo: “A woman, at Caius!” (Mitchell, 2004). Por otra parte, se puede mencionar la imagen de homosexualidad que aparece en esta narración: el único científico que no se dejó intimidar y que estaba dispuesto a morir por hacer lo correcto era Sixsmith, el eterno enamorado de Robert Frobisher.

También es esta la sección de la novela que presenta más explícitamente la idea de la virtualidad de la historia construida y la importancia de contar la historia de maneras alternativas para lograr un futuro mejor. Esto se da en un fragmento donde el personaje de Isaac Sachs anota estas reflexiones en su cuaderno antes de ser asesinado:

The workings of an actual past + the virtual past... The actual past is brittle, ever dimming + even more problematic to access + reconstruct: in contrast, the virtual past is malleable + ever brightening + even more difficult to circumvent... The present presses the virtual past into its own service, to lend credence to its mythologies ...symmetry demands an actual + virtual future, too... The virtual future may influence the actual future, as in a self-fulfilling prophecy (Mitchell, 2004)

5.3.2. Componente estético

Half-Lives deja atrás el lenguaje estéticamente elaborado de Ewing y Frobisher y toma el lenguaje simple y directo que este tipo de novelas policíacas exige. Es un gran contraste con el estilo anterior. Si el devenir del autor implícito en *Letters* privilegiaba un inglés retocado, en este devenir lo abandona y adopta las convenciones del género.

En el capítulo anterior mencioné a D'haen (2013), que incluye entre las técnicas postmodernas de *Cloud Atlas* la desaparición de los límites entre géneros y entre literatura alta y baja. Efectivamente, este tipo de obras de suspenso suelen ser vistas por la crítica como obras de poco valor. En este devenir del autor implícito se ignoran ese tipo de valoraciones y se adopta, sin ninguna vergüenza, todos los artificios para crear suspenso y los lugares comunes del género. Una joven e intrépida reportera, un asesino a sueldo sin escrúpulos, una conspiración de energía nuclear, incluso un viejo guardia de seguridad a punto de retirarse.

Así, en este devenir el autor implícito aprecia y valora un género que suele ser considerado baja literatura y así borra la misma división entre alta y baja. Los recursos que adopta son los que se esperaría. Terminar un capítulo en un momento de máximo suspenso, como cuando Luisa Rey ha caído al río. Revelar giros en la trama para sorprender y emocionar al lector, como cuando Joe Napier aparece de improviso en casa de Rey y le revela que conoció a su padre. Todos los artificios que componen un buen *thriller* de aeropuerto.

5.3.3. Componente dialógico

Half-Lives es la única narración de *Cloud Atlas* que no utiliza un narrador intradiegético sino uno heterodiegético. A pesar de esto, la focalización siempre suele estar con uno de los personajes. El relato abre, por ejemplo, focalizado en Sixsmith. “Rufus Sixsmith leans over the balcony and estimates his body’s velocity when it hits the sidewalk and lays his dilemmas to rest” (Mitchell, 2004). No hay, pues, pluralidad de voces, sino solo un narrador heterodiegético. En cuanto al grado de abstracción que consigue el autor implícito de esta única voz, mientras que el narrador aparenta ser una voz invisible, en un nivel de abstracción superior se puede observar las ideas y los recursos de construcción de un autor implícito que siempre está presente, pero abstraído del narrador.

5.4.El devenir del autor implícito en *The ghastly ordeal of Timothy Cavendish*: el humor

5.4.1. Componente ideológico

The ghastly ordeal... es un texto cómico. Esto le permite al autor implícito en este devenir privilegiar una visión de mundo donde este es objeto de burla y crítica.

Para empezar, si la narración anterior pintaba la codicia inherente a las industrias capitalistas como maligna, aquí se burla de una más entre ellas: la literaria. El retrato satírico que contiene la narración no es distinto al de la industria de energía: todos quieren sacar partido aprovechándose de los demás. Felix Finch, el crítico asesinado, aparece como un arrogante que no pudo apreciar un libro con potencial, y toda su profesión es resumida en “Finch wouldn’t have been a critic if he didn’t love unearned attention” (Mitchell, 2004). El autor

Dermot Hoggins es un violento asesino a sangre fría, y el editor Cavendish es un bribón que saca partido del asesinato llenándose de dinero.

Sin embargo, este no es el centro de la sátira, sino el tratamiento de los ancianos. El hogar geriátrico es retratado como un ambiente represivo donde maltratan a los pacientes, un acto más de depredación dentro de la novela. Algunos de los internados comentan: “Once you’ve been initiated into the Elderly, the world doesn’t want you back... Us elderly are the modern lepers. That’s the truth of it” (Mitchell, 2004). En cuanto a los familiares de los pacientes, el lector ve solo al hijo de la señora Hotchkiss, que internó a su madre para deshacerse de ella y solo la visita para sacarle la ubicación de las joyas de la familia. Así, la ideología principal que porta el autor implícito en este devenir es que los ancianos son marginados en la sociedad moderna.

5.4.2. Componente estético

En contraste con la relativa seriedad de los demás relatos, el autor implícito en este devenir privilegia el humor. Como ya dije más arriba, el humor es usado como herramienta de burla y crítica. Su otro propósito, claro, es hacer reír al lector. Por otra parte, este es quizás el relato donde hay mayor autorreflexión por parte del narrador que cuenta la historia e indirectamente por parte del autor implícito. Cavendish dice “As an experienced editor, I disapprove of flashbacks, foreshadowings, and tricky devices; they belong in the 1980s with M.A.s in postmodernism and chaos theory” (Mitchell, 2004). Es un guiño irónico al lector, no proveniente del narrador, sino del autor implícito que sabe que la novela que leemos está llena de ese tipo de recursos temporales.

También incluye una reflexión a propósito de *Half-Lives*: “The Ghost of Sir Felix Finch whines, “But it's been done a hundred times before!”--as if there could be anything not done a hundred thousand times between Aristophanes and Andrew Void-Webber! As if Art is the What, not the How!” (Mitchell, 2004). La reflexión tiene significado doble, pues al nivel del autor implícito reconoce su propio uso de influencias. La trama de este relato, de hecho, está basada en *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, de Ken Kesey. El autor puede percibir como el autor implícito pone de manifiesto sus propios códigos estéticos: celebra la intertextualidad

y no duda en poner al descubierto, como ya hemos dicho con respecto a la metaficción, que todo relato es construido.

5.4.3. Componente dialógico

Cavendish es, ciertamente, la única voz que escuchamos. Sin embargo, el autor implícito ironiza constantemente sobre las posiciones de su personaje. Cavendish se retrata a sí mismo como víctima inocente encerrada, pero el autor implícito y el lector saben que él es también un depredador codicioso, que ha sacado ventaja de Hoggins y su libro, además del asesinato de Finch y que niega a contratar a sus empleados a tiempo completo para no tener que pagarles seguridad social. El ejemplo principal de la jerarquía donde el autor implícito se sitúa por encima de su narrador está en su desprecio de la idea de la reencarnación: “the insinuation that Luisa Rey is this Robert Frobisher chap reincarnated for example. Far too hippie-druggie-new age. (I too, have a birthmark, below my left armpit, but no lover ever compared it to a comet. Georgette nicknamed it Timbo’s Turd.)” (Mitchell, 2004). Aquí, el Gran Autor Implícito ironiza sobre el uso que ha dado a la reencarnación, un ciclo del cual quizás Cavendish también haga parte. Puede que su marca de nacimiento no sea igual a las demás, pero dudamos si creer su cínico desprecio. El autor implícito permite ambas posibilidades. Quizás la marca de Cavendish es similar y él no se da cuenta por su posición cínica, o puede que tenga razón al despreciarla. Él mismo, el narrador, no puede saber esta posibilidad. El autor implícito sí.

5.5.El devenir del autor implícito en *An Orison of Sonmii 451* y el relato falso

5.5.1. Componente ideológico

La crítica a la codicia capitalista de *Half-Lives* es llevada a sus últimas consecuencias en *An Orison*. El futuro distópico está basado en el consumo: “under the Enrichment Statutes, consumers have to spend a fixed quota of dollars each month” (Mitchell, 2004). El régimen corporatocrático utiliza clones como esclavos que luego convierte en alimento para más esclavos. Tal es la visión de mundo que privilegia el autor implícito en este devenir: la ambición que es base de la industria convierte a la sociedad en un sistema de depredación. También se pone en evidencia, nuevamente, la artificialidad de la historia. Dice el archivista:

“A duplicitous archivist wouldn’t be much use to future historians, in my view” (Mitchell, 2004). Esto se ve sobre todo en los recursos estéticos metaficcionales.

5.5.2. Componente estético

Al final de su narración, Sonmi revela que todo el relato fue diseñado para ser más contundente. Todo ha sido diseñado por la corporatocracia para manipular a sus consumidores:

did you not detect the hairline cracks in the plot?... Wing 027 was as stable an ascendant as I: was I really so unique? You yourself suggested, would Union truly risk their secret weapon on a dash across Korea? Did Seer Kwon’s murder of the Zizzi Hikaru fabricant on the suspensión bridge not underline pureblood brutality a little too neatly? Was its timing not a little too pat? (Mitchell, 2004).

La revelación pone en evidencia, nuevamente, la construcción de la ficción (y, por ende, de la historia). En última instancia, claro, todo ha sido diseñado por el autor implícito, que en este devenir opta por un formato distinto para esta narración: la entrevista. Esto cumple varios propósitos. Por un lado, resalta la intención del archivista y de la corporatocracia de construir la historia. Por otro, permite acceso a la narración de Sonmi cuando todo ha terminado aunque esté a punto de morir.

También está el hecho de que, desde el punto de vista de *Sloosha*, estamos experimentando un holograma. Lesser (2014) ha tratado este tema para concluir que muestra apertura a utilizar nuevos medios para crear literatura. Destaca la importancia que tiene para Mitchell (léase aquí, para el autor implícito) la imitación de otros modelos para su propia narrativa, entre ellos los nuevos medios e incluso medios que técnicamente no existen aún, como el holograma de Sonmi. Lesser ve esto como reconocimiento del mundo contemporáneo y de cómo permite que los nuevos medios influyeran su obra. Puesto que el objeto de la imitación es en sí un hecho físico dentro de la novela, el lector es consciente de que no solo está narrando una historia, sino que está imitando distintas narrativas y medios de comunicación, incluso los no escritos. Este formato entonces, revela otros postulados estéticos del autor implícito, que en este devenir busca explorar formatos inusuales para lograr la narrativa.

Quizás por eso es adecuado tomar el género de la ciencia ficción, el cual tiene sus propias convenciones. El adoptar las estéticas y lugares comunes de un género conocido para muchos de los lectores en una narrativa cercana a Phillip K. Dick (Kallgren, 2013), le permite al autor implícito no solo explorar el género, sino también explorar nuevas maneras de escribir una novela, como una entrevista que pretende pasar por holograma. Además, tomar el género futurista permite, precisamente, imaginar un posible futuro para la humanidad si sigue en el camino de codicia y explotación que define la historia del hombre mostrada en la obra. Así, en este devenir, el hecho de que el autor implícito adopte las convenciones de un género literario repercute en el componente ideológico.

En cuanto al estilo de la narración, el discurso de Sonmi es interesante, y es una oportunidad útil para contrastar las posturas del autor real con las del autor implícito como lo hemos definido. Mitchell, el autor real, dice en entrevista sobre el discurso de Sonmi: “how does she speak? I was writing in English a character from a time when English no longer exists, someone who was genetically created to have only a vocabulary of a few hundred words”. (Mitchell, 2010a) El objetivo, entonces, debería ser crear un inglés reducido, como por ejemplo: “A server is woken at hour four-thirty by stimulin in the airflow, then yellow-up in our dormroom.” (Mitchell, 2004). Pero termina diciendo cosas como esta: “Mountain stars are not these apologetic pinpricks over conurb skies; hanging plump they drip lite.” (Mitchell, 2010a). Según Mitchell, autor real, esto es un error: “Sonmi hasn’t really the right to be speaking in so lyrical a register. To be truthful, I think I ended up fudging the problem.” (Mitchell, 2010a). Desde nuestro punto de vista, desde el autor implícito, como ya indicamos en el marco teórico, asumimos que todos los elementos de un texto de la gran literatura tienen una razón de ser, como intencionalidad del autor implícito, y no sería posible considerar estos momentos de poesía como un error. Al contrario, pueden considerarse, por ejemplo, como pruebas del crecimiento intelectual de Sonmi durante la novela, que la lleva a formular frases más complejas y estéticamente elaboradas.

5.5.3. Componente dialógico

Solo *An Orison...* y *Sloosha* contienen dos voces narradoras. En vez de un narrador omnisciente, se presenta, literalmente, una conversación. El archivista funciona como un

narratorio, y la narración principal es la de Sonmi, pero esto no significa que debamos descartar el componente dialógico del archivista. A diferencia de las narraciones anteriores, donde los diálogos de otros personajes estaban subordinados al narrador principal que estaba ubicado en un nivel jerárquico superior, aquí ambos personajes, Sonmi y el archivista, están a un mismo nivel. El autor implícito incluye las opiniones del archivista y permite que este nos cuente algunos datos sobre sí mismo. Es joven y presenta una visión idealista sobre su trabajo para la historia. Mientras que los archivistas veteranos se negaron a realizar la entrevista para proteger su reputación, él solicitó la oportunidad. “So you are gambling your career on this interview?*That is the truth of the matter, yes... Your frankness is refreshing after so much duplicity... A duplicitous archivist wouldn't be much use to future historians, in my view*” (Mitchell, 2004). Los consumidores del relato de Sonmi suelen aparecer en situaciones de crueldad contra los clones. El archivista nos muestra un lado humano de los habitantes privilegiados de la distopía. Sigue siendo un fiel creyente en la verdad de Nea so Copros: “*Corpocracy isn't just another political system that will come and go—corpocracy is the natural order, in harmony with human nature.*” (Mitchell, 2004).

Así, el autor implícito nos permite una visión interior de su distopía, no desde un lugar de crueldad, sino de idealismo desviado. Lo que este dialogismo permite desde el nivel superior del autor implícito, fuente de ambas voces, es observar claramente el funcionamiento de la moral en relación a la historia. La segunda voz de *An Orison...* no es un ser inmoral, sino un joven idealista que ha creído la historia que le han dado. Las dos voces confrontadas no son movidas simplemente por una idea simple de moralidad o inmoralidad, sino por dos visiones distintas de la historia, la oficial y la rebelde. El dialogismo del autor implícito en este devenir sirve para demostrar que una visión de la historia puede determinar una sociedad, puede determinar el futuro.

5.6.El devenir del autor implícito en *Sloosha's crossin and ev'rythin' after* y los límites del lenguaje

5.6.1. Componente ideológico

Al igual que *An Orison...*, *Sloosha* imagina el futuro de la humanidad en una narrativa postapocalíptica. El narrador principal, Zachry, pertenece a una tribu pacífica que ve al

mundo de manera mítica. Esto no quiere decir que el autor implícito de este devenir privilegie una visión mítica del mundo; la segunda voz que cierra la narración lo impide. Desarrollo esto más a fondo en el componente dialógico. Sin embargo, la voz pacífica de Zachry sí sirve al autor implícito para privilegiar una ideología en contra de la depredación y la codicia humana. Las tribus del valle viven en una convivencia pacífica, casi utópica, hasta que la tribu Kona decide conquistar toda la isla y esclavizar a todas las demás tribus. Así, la vida feliz de Zachry y su tribu es arruinada por los instintos de depredación de los Kona. A esto se suma el discurso de Meronym que explica qué causó la caída del ser humano.

Yay, Old Uns' Smart mastered sicks, miles, seeds an' made miracles ord'nary, but it din't master one thing, nay, a hunger in the hearts o' humans, yay, a hunger for more (...) hunger what made Old Uns rip out the skies an' boil up the seas an' poison soil with crazed atoms an' donkey 'bout with rotted seeds so new plagues was borned an' babbits was freak-birthered. Fin'ly, bit'ly, then quicksharp, states busted into bar'bric tribes an' the Civ'lize Days ended, 'cept for a few folds'n'pockets here'n'there, where its last embers glimmer (Mitchell, 2004).

Así, la caída fue causada por la codicia humana que causa la caída. Ahora bien, desde el nivel del autor implícito, la división entre días civilizados y la nueva era salvaje que Meronym insinúa es falsa: las civilizaciones que cayeron no eran más civilizadas que las pacíficas tribus del valle. La tecnología no hace superior a las civilizaciones caídas, ni tampoco al pueblo de Meronym. El ideal de vida que el autor implícito favorece es la vida pacífica del pueblo de Zachry. No demoniza la tecnología, pues es con un arma avanzada que Meronym salva a Zachry de ser esclavo de los Kona, sino que critica la ambición humana.

Por otra parte, dentro del problema que planteamos de una visión optimista o pesimista del mundo, el autor implícito en este devenir privilegia una visión pesimista. Si *The Pacific Journal...* finalizaba con un mensaje de vida y esperanza, *Sloosha* termina con la destrucción de los pueblos pacíficos de los nueve valles a manos de los Kona. La raza humana no ha superado su codicia y su depredación a pesar de haber sufrido la pérdida de toda su tecnología avanzada, una gran parte del planeta está cubierta de plagas y enfermedades, y si bien Zachry sobrevive, la generación que le sigue debe lidiar con los Kona, que pretenden conquistar el

resto de Hawai: “an the sooner you accept this, the likelier you’ll s’vive as a slave o’ the true inheritors o’ Big I an’ one day Hole Ha-why” (Mitchell, 2004).

5.6.2. Componente estético

De todos los estilos que adopta el Gran Autor Implícito de *Cloud Atlas*, el de *Sloosha* es el más raro para el lector. El inglés del devenir de *The Pacific Journal* era anticuado, el de *Letters* era florido, pero el estilo de este devenir es la creación de un nuevo dialecto dentro de la lengua, un nuevo inglés dentro del inglés: “Old Georgie’s path an’ mine crossed more time’n I’m confy mem’ryin, an’ after I’m died, no sayin’ what that fangy devil won’t try an’ do to me” (Mitchell, 2004). El lenguaje es derivado de *Riddley Walker*, de Russel Hoban (Mitchell, 2010b; Lesser, 2014).

Esto implica dos cosas: la búsqueda del dialecto en sí y la imitación del lenguaje oral para expresarlo. Esto tiene varias implicaciones para el autor implícito. Primero, que desea considerar el lenguaje como un objeto en evolución. Segundo, que desea explorar los límites de la lengua inglesa, permitiendo que sea comprensible aunque sea radicalmente distinta a la usual. Tercero, de la misma manera en que en el devenir anterior el autor implícito se interesaba en incorporar nuevos medios para crear literatura, este se interesa en explorar los medios más antiguos que hay, como el relato oral. Cuarto, que la narrativa es un aspecto esencial de la experiencia humana, e incluso si se pierden todos los nuevos medios narrativos, se regresará al medio oral. Todo esto exige que el lector reaprenda la lengua inglesa para poder leer este texto.

5.6.3. Componente dialógico

Al igual que *An Orison...*, *Sloosha* tiene una segunda voz narrativa. El autor implícito elige cerrar la narración con el hijo de Zachry después de que este ha muerto. Esta voz tiene tres funciones. Primero, informa al lector, aunque sin muchos detalles, que Zachry sobrevivió y tuvo una familia después de escapar de la isla, y que sus hijos siguen viviendo. La segunda y tercera función son contradictorias: a la vez, pone en duda y confirma el relato.

El hijo de Zachry no parece compartir la visión mágica del mundo de su padre. Se burla de las ideas de reencarnación de su padre y se aleja del culto de su pueblo “in his loonsome old age he even b’liefed Meronym the Prescient was his presh b’loved Sonmi, yay, he ‘sisted it, he said he knowed it all by birthmarks an’ comets’n’all” (Mitchell, 2004). Parece ser una mucho más práctico y menos espiritual que su padre. Del holograma de Sonmi dice: “It ain’t Smart you can use ’cos it don’t kill Kona pirates nor fill empty guts” (Mitchell, 2004). La aparición de esta voz tan distinta a Zachry en su concepción de mundo nos hace ver que el relato de la voz principal también es construido y que no podemos tomarlo como equivalente a la realidad, ni siquiera dentro del universo de la novela: “Oh, most o’ Pa’s yarnin’s was jus’ musery duck fartin’” (Mitchell, 2004). Para Zachry, el viejo Georgie era un espíritu maligno real, y por eso está dentro de su narrativa. Para su hijo, seguramente es un invento de las supersticiones de su pueblo.

Y, sin embargo, el hijo no está ahí para desacreditar la narración de su padre, sino para producir su prueba: “The stuff ‘bout Merony the Prescient was mostly true, I reck’n. Seee, after Pa died... I finded his silv’ry egg what he named *orison* in his yarns” (Mitchell, 2004). El holograma prueba la veracidad, al menos, de parte del relato. La voz del hijo de Zachry es a la vez prueba de la narración y recurso metaficcional que muestra que no es la realidad. El dialogismo del autor implícito en este devenir permite que el lector se vea completamente envuelto en el mundo mítico de la narración de Zachry, pero que a la vez dude de ella.

5.7. El Gran Autor Implícito

Con este análisis se puede ver como el autor implícito de *Cloud Atlas* privilegia distintas visiones del mundo, utiliza distintos recursos estéticos y alcanza distintos grados de abstracción con respecto a sus narradores en cada uno de los seis relatos que componen la novela. Esto muestra cómo es un autor implícito múltiple, donde atraviesa seis devenires con sus propias características.

De estos seis devenires, seis formas del autor implícito de la obra, surge el Gran Autor Implícito que abarca toda la obra. Los significados que se le pueden adjudicar no son simplemente la suma de los significados que hemos encontrado en todas las narraciones, sino que estos se confrontan entre sí para lograr interpretaciones más completas de la novela.

También están los significados que surgen cuando se considera toda la obra y las conexiones entre cada una de las narraciones. En la sección anterior ya habíamos mostrado algunos de los significados del autor implícito. La lectura de los seis devenires de un Gran Autor Implícito confirma algunos de esos significados y añade algunos nuevos.

5.7.1. Componente ideológico

La variedad de culturas y grupos humanos que la novela muestra en toda su extensión confirma la idea ya dicha en la sección anterior de que la humanidad es un gran grupo diverso donde debemos aceptar a los grupos que constituyen otredad para nosotros sin jerarquía alguna. Además, en todos los devenires se confirma que el autor implícito pretende mostrar la artificialidad y el poder de la narración y creación de la historia.

Por otra parte, la combinación de los seis devenires del autor implícito permite mostrar una gran gama de relaciones de poder y depredación que atraviesan varios siglos de la historia humana. El Gran Autor Implícito quiere que sus preocupaciones atraviesen toda la historia y todas las civilizaciones humanas, desde tribus guerreras hasta la discriminación y el maltrato a los ancianos, pasando por la esclavitud, el capitalismo y las relaciones individuales. Ahora bien, aunque a partir de las seis narraciones se logre ver el peligro de las relaciones de depredación que se dan al interior de esa raza humana y la posibilidad de actuación humana para combatirlas, el Gran Autor Implícito atraviesa un devenir constante entre el pesimismo y el optimismo frente a esa posibilidad. Imagina un futuro apocalíptico, pero a la vez cierra exhortando al lector con un mensaje de esperanza. La actividad es posible, pero a la vez es limitada.

Por otra parte, la relación entre los seis componentes de la novela profundiza más la visión que privilegia el Gran Autor Implícito con respecto al eterno retorno. Con respecto al devenir de *Letters...*, mostramos la visión ambigua al respecto, pero si bien esta no aparece en la novela en sentido estricto, son notables las repeticiones constantes que hay en la novela. De hecho, se podría decir que el principio y el final (cronológicos) son el mismo: Meronym salva a Zachry de ser esclavo de una tribu guerrera y lo saca de la isla para ser el último sobreviviente de su tribu, y lo último que sobrevive de su tribu son sus reliquias e ídolos; lo mismo ocurre con Adam Ewing y Autua (Kallgren, 2013).

Así, si bien el Gran Autor Implícito no cree necesariamente en el eterno retorno de Nietzsche, sí observa patrones de repetición que llevan al ser humano por los mismos caminos de la historia.

Dentro de la tipología de Puerta (2013), es el autor implícito como portador de un código colectivo, pero no uno que se limite a una sociedad particular, ni tampoco uno que se deba imponer sobre grupos de periferia desde un centro de poder, sino que, como en la visión de D'haen (2013), un código colectivo que abarque a toda la humanidad reconociendo la gran variedad que hay en ella.

5.7.2. Componente estético

Habíamos ya indicado en la sección anterior como el autor implícito utiliza técnicas para jugar con la referencialidad y evidenciar la artificialidad de la narración. El análisis anterior confirma esos recursos, particularmente lo que concierne a la metaficcionalidad, y además muestra la gran variedad de recursos a los que se adapta el autor implícito en cada uno de sus devenires. Puestos todos juntos, se debe considerar que para el Gran Autor Implícito el recurso principal es, precisamente, adoptar distintos modos de escritura con los distintos recursos estéticos que estos implican.

Recordando la tipología de Puerta (2013), que proponía un autor implícito representado en códigos estéticos, este es un autor implícito cuya representación principal es no ser reducido a un grupo específico de códigos estéticos, sino incorporar y adaptarse a una gran gama de conjuntos de códigos estéticos. La amplitud de su alcance estético, que se remonta a la narración oral e imaginan formatos de un futuro posible, refleja su intención de analizar no solo un momento específico sino toda la historia de la humanidad.

Esto también se relaciona con su intención de no limitarse a una sola sociedad sino lograr una visión universal pero inclusiva: al no imponer unos códigos estéticos sino adoptar varios, refleja su intención de no imponer una visión de una sociedad central sobre otras, sino que reconoce la variedad que hay en la humanidad.

5.7.3. Componente dialógico

Como decíamos en la sección anterior, el Gran Autor Implícito de *Cloud Atlas* permite la existencia de varias voces dentro de sí, y si bien en cada devenir varía el grado de dialogismo y el grado de abstracción que alcanza el autor implícito con respecto a ellas, cuando se tienen en cuenta que todos los devenires se reúnen en un todo surge una gran polifonía de voces que se afectan entre sí, y un autor implícito que es fuente de todas ellas. Así, siguiendo a Puerta (2013), el autor implícito de *Cloud Atlas* es un autor implícito dialógico

6. CONCLUSIONES

En este proyecto he analizado el autor implícito de *Cloud Atlas*. Ahora se debe mostrar las conclusiones del proyecto. Para esto es útil examinar las preguntas que guiaron este proyecto para mostrar sus respuestas. De manera correspondiente, se debe observar los objetivos planteados y cómo estos han sido alcanzados.

Siguiendo con los primeros objetivos específicos planteados al principio de la investigación, realicé un estado del arte sobre el concepto de autor implícito donde caractericé y tipifiqué algunas de estas concepciones. Este estado del arte contesta a la pregunta de cuáles son las posturas teóricas frente al concepto del autor implícito. A partir de la teoría analizada concluí con una definiendo el autor implícito como una entidad o instancia intratextual que aparece como origen y como entidad responsable del texto. Es distinto al narrador, pues es el principio detrás de la creación del narrador. Por eso no tiene voz no tiene voz propia dentro del texto sino que su palabra es todo el texto. Establece las normas que rigen el texto, sean estas ideológicas, estéticas o de otro tipo. Se distinguen tres de sus componentes: la representación ideológica y el grado de conciencia con el que estructura el discurso; las herramientas discursivas utilizadas; el grado de abstracción que alcanza con respecto al narrador. Para que se haga visible, es necesario que un lector informado reconstruya al autor implícito a partir de buenas interpretaciones. En obras de naturaleza más polisémica, el autor implícito no parece tan definido y puede ser descrito como un sujeto en constante devenir, siguiendo la terminología de Deleuze.

De acuerdo con el objetivo específico de contrastar las concepciones del concepto de hablante implícito anteriormente caracterizadas con la construcción múltiple de la novela *Cloud Atlas*, analicé el autor implícito de esta obra desde la crítica disponible y desde mi propio análisis. Con esto se muestra la respuesta a las preguntas de cómo funciona el hablante implícito en *Cloud Atlas*, si es múltiple y si es un hablante en constante devenir. Observé que, efectivamente, es un autor implícito múltiple, pues en cada una de las seis narraciones de la obra atraviesa un devenir distinto, donde adopta distintas representaciones ideológicas, códigos estéticos, y grados de abstracción con respecto al narrador. Además, a partir de estos devenires y tomando toda la obra como una unidad se puede reconstruir al Gran Autor

Implícito de toda la novela. Sus significados no son simplemente la suma de los significados que de cada uno de los devenires, sino que estos se confrontan entre sí para lograr interpretaciones más completas de la novela. Además, surgen nuevos significados al considera toda la obra las conexiones entre cada narración individual.

A partir de esto también se puede ver la respuesta a la pregunta de qué concepción del concepto de autor implícito funciona para analizar una novela como *Cloud Atlas*. Se debe considerar al autor implícito como una instancia intratextual que puede ser múltiple si atraviesa procesos de devenir. Se debe también considerar que el autor implícito tiene componentes ideológico, estético y dialógico que pueden variar en cada uno de esos devenires y también en el Gran Autor Implícito que los abarca a todos.

Teniendo en cuenta esto, se puede ver que se alcanzó el objetivo específico de enriquecer las propuestas teóricas del autor implícito por medio de reflexiones propias y a la vez se contestó la pregunta correspondiente de qué aportes se puede realizar a la teoría del autor implícito a partir de la novela *Cloud Atlas*. El aporte principal a la teoría del autor implícito que surge de este proyecto y de esta novela es que el autor implícito puede ser múltiple y que su polisemia puede considerarse a partir del concepto de devenir de Deleuze.

Resta el último objetivo específico: señalar la funcionalidad estética y literaria de la construcción del autor implícito en la novela. Tras analizar el autor implícito de *Cloud Atlas*, concluyo que la construcción múltiple tiene la función de ampliar el alcance de la novela, tanto por su punto de vista ideológico como estético, y además complejizar estos planteamientos a partir de la polifonía y de distintas voces con distintos puntos de vista. Con esto quiero decir, en primer lugar, que a través de los seis devenires del autor implícito se logra mostrar que los intereses y problemáticas que guían su representación ideológica tienen relevancia universalidad y atemporal, pues si bien varían en cada devenir se muestran importantes desde distintos puntos de vista ideológicos; en segundo lugar, que a través de la adaptación de un número múltiple de códigos estéticos puede aumentar el alcance estético de la novela, cuyo autor implícito no solo es virtuoso en un tipo de literatura sino en seis, con lo cual además se muestra que sus problemáticas pueden ser relevantes desde puntos de vista literarios diferentes; en tercer lugar que gracias al mayor grado de dialogismo, a través de

múltiples voces de su devenir, el autor implícito de la novela puede mostrar la complejidad de las problemáticas tratadas y del mundo que está representando a través de distintas visiones.

A partir de todas las conclusiones anteriores se puede ver que se logró el objetivo principal de esta investigación: analizar la construcción del autor implícito en la novela *Cloud Atlas*. En cuanto a su pregunta principal, cómo se configura un autor implícito (o autores implícitos) en una novela compuesta de múltiples historias (cada una con estilos, tonos y predecesores literarios diferentes), queda claro que se debe reconstruir este autor implícito como una entidad múltiple que atraviesa distintos devenires en cada historia, donde adopta distintas representaciones ideológicas, estéticas y dialógicas, que a la vez contribuyen a dar forma al Gran Autor Implícito que abarca toda la obra como una unidad. Queda también confirmada la hipótesis que planteamos al comienzo de esta investigación: la novela *Cloud Atlas* configura un autor implícito múltiple.

Con esto queda concluido este proyecto de investigación. Es importante recordar que, como discutimos en el marco teórico, la gran literatura es inagotable y siempre pueden surgir nuevas interpretaciones y nuevas preguntas para una obra valiosa, por lo cual siempre habrá nuevos temas de investigación para una novela como *Cloud Atlas*. Además, como hemos definido al autor implícito, cada interpretación valiosa puede aportar nuevos significados al mismo, así que cualquier investigación futura útil, aunque no trate específicamente el concepto del autor implícito, puede ayudar a obtener a una visión más completa de este. Así, en cierta manera, este proyecto es ilimitado. Por esto, postulo algunos temas de investigación futuros que podrían ser útiles, tanto para el concepto de autor implícito como para la novela en particular.

Para empezar, en relación con el componente dialógico del autor implícito, se debe recordar que, como indica Puerta (2013), la intertextualidad es una (aunque no la única) de las fuentes de la polifonía que logra hacer que una obra sea dialógica en mayor grado. En este proyecto no se privilegió el estudio de la intertextualidad en la novela *Cloud Atlas*. Una investigación futura podría ocuparse exclusivamente de este tema, buscando los distintos ejemplos de intertextualidad que aparecen en la obra y buscando su posible funcionalidad. Esta podría

incluir objetivos ideológicos y estéticos, pero para el autor implícito aportaría, sobre todo, a la investigación de su componente dialógico, concentrándose en la intertextualidad como causa de polifonía.

Otra investigación posible podría concentrarse en la condición postmoderna de la novela. Si bien mencioné este aspecto brevemente en el estado del arte sobre la novela, no profundicé en este tema porque se salía de los límites del proyecto. Una investigación futura podría concentrarse, específicamente, en el autor implícito con respecto a *Cloud Atlas* como novela postmoderna. Esto podría no solo profundizar en el conocimiento de esta obra en particular, sino proponer nuevas concepciones teóricas tanto para el autor implícito como para lo postmoderno, y también para la posible relación entre ambos conceptos.

Un aspecto que no era relevante en este proyecto era la posibilidad de considerar las obras completas de un autor como una unidad. Chatman (1978) discute la posibilidad de reconstruir un autor implícito a partir de las obras completas de un autor real. Lesser (2014), muestra las maneras en las que todas las obras de David Mitchell están interconectadas. Así, una investigación futura podría poner a prueba la idea de Chatman tomando como ejemplo las obras completas de Mitchell.

Finalmente, en cuanto a la teoría del autor implícito, futuras investigaciones podrían poner a prueba las concepciones teóricas aquí propuestas, en especial aquellas que señalan un autor implícito múltiple y las que se refieren al devenir. Estos proyectos contrastarían la teoría con otras obras literarias, pues la teoría literaria debe ser valorada en la aplicación práctica a obras reales. Estas investigaciones podrían no solo ofrecer análisis profundos de sus respectivas obras, sino también confirmar, problematizar o enriquecer la teoría. Incluso podría utilizarse una teoría más enriquecida del autor implícito para reconsiderar la configuración de este en *Cloud Atlas*. Al fin y al cabo, el proyecto de investigación aquí presente es solo una interpretación útil más entre tantas que ha habido y habrá para esta obra. La investigación literaria no es un proyecto finito, ni en la teoría ni en la práctica. Siempre habrá obras nuevas que exijan nuevas perspectivas, y nuevas perspectivas para obras antiguas y nuevas. Por eso, este proyecto y los sugeridos son solo algunas posibilidades en el inagotable campo de los estudios literarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Bejarano, A. (2014). *Resumen clase sobre "La literatura y la vida" del libro Crítica y Clínica*. Resumen de clase.
- Booth, W. (1961). *The rhetoric of fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- Booth, W (1961). Distance and Point of View: An essay in Classification. *Essays in Criticism, XI (1)*, 60-79, doi:10.1093/eic/XI.1.60.
- Booth, W (2005). Distance and Point of View: An essay in Classification. En M. J. Hoffman y P. D. Murphy, Eds. *Essentials of the Theory of Fiction*. (3 ed.) (pp. 83-99). Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Boswell, J. (2010). *Beyond E. O. Wilson's Consilience: Reconciling Evolutionary Psychology and Postmodernist Philosophy on the Question of Human Nature in David Mitchell's Cloud Atlas*. Tesis de pregrado publicada. Falmouth University, Falmouth. Tomado de <https://adamsopticks.files.wordpress.com/2013/03/cloud-atlas-dissertation.pdf>
- Chatman, S. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Cuesta Abad (1991). *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor distribuciones.
- Cull, L. (2009) *Deleuze and differential presence in performance*, conferencia sin publicar dada en Performing Presence conference, Universidad de Exeter, Marzo 2009.
- D'haen, T. (2013). European Postmodernism: The Cosmodern Truth. *Narrative*, 271-283.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- García Landa, J. (1998). *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones de la universidad de Salamanca.

- Garrido Domínguez, A. (1996). *Teoría de la literatura y literatura comparada*. El texto narrativo. Madrid: Síntesis.
- Gilbert, H. (2013, Febrero 3). David Mitchell - Cloud Atlas [Entrevista]. Tomado de <http://www.bbc.co.uk/programmes/p013pcl0>
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets
- Hutcheon, L. (s/f). *Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*. [Documento en línea]. tallerletras.files.wordpress.com/2013/.../ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf. [Consultado en abril 08, 2013].
- Johnston-Ellis, S. (2010). *David Mitchell's Cloud Atlas: revolutionary or Gimmicky*. Tesis de maestría publicada. Massey University, Manawatu. Tomado de <http://mro.massey.ac.nz/handle/10179/1685>
- Kallgren, K. (2013). *Brows Held High: Cloud Atlas (part 1)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ABC7PjrTGFs>
- Lesser, J (2014). *Get Yourself Connected: Time, Space, and Character Networks in David Mitchell's Fiction*. Tesis de maestría publicada. DePaul University, Chicago. Tomado de <http://via.library.depaul.edu/etd/173/>
- Lozano Mijares, P (2007). *La novela posmoderna española*. Madrid: Arco/Libros.
- Mitchell, D. (2004). *Cloud Atlas*. New York: Random House Trade Paperbacks.
- Mitchell, D. (2010a). David Mitchell, The Art of Fiction No. 204. (A. Begley, Entrevistador)
- Mitchell, D. (2010b). Guardian book club: Cloud Atlas by David Mitchell. *The Guardian*, tomado de <http://www.theguardian.com/books/2010/jun/12/book-club-mitchell-cloud-atlas>
- Mitchell, D. (2012). *El atlas de las nubes*. Milán: Antonio Vallardi Editore y Océano.

- Nadal, J. M. (s/f). *Sobre el enunciador implícito en Augusto Ponzio*. [Documento en línea].
w.w.w.augustoponzio.com/files/16_Nadal.pdf. [Consultado en septiembre 20, 2015].
- Naughtie, J. (2007, Junio 3). David Mitchell [entrevista]. Tomado de
<http://www.bbc.co.uk/programmes/b007mdcg>
- Pineda, A. (1987). *Teoría de la novela*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Puerta, C. (2013). *VESTIGIOS EN LA SOMBRA: El hablante implícito: ocurrencias posibles en la obra narrativa de Ana Teresa Torres*. Tesis doctoral sin publicar. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Ricoeur, P. (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo veintiuno editores.
- Sánchez Romero, M. (2005). La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias. *Revista de filología alemana*, 9-27.
- Schmid, W. (2013). The implied author. En: *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Tomado de: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/IMPLIED-AUTHOR-revisedversion-uploaded-26-january-2013>
- Valles Calatrava, J.R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- Waldron, S. (2012). *Challenging Narrative Hierarchies: Embedded Narrative Structure in David Mitchell's Cloud Atlas and Mark Danielewski's House of Leaves*. Tesis de maestría publicada. Victoria University, Wellington. Tomado de
<http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/2147>