

La prosa eslovena de finales del siglo xx. Algunos ejemplos del uso de la intertextualidad

Barbara PREGELJ

Universidad Politécnica de Nova Gorica, Eslovenia
barbara.pregelj@guest.arnes.si

Recibido: Octubre de 2005

Aceptado: Febrero de 2006

Resumen

El artículo presenta algunas de las principales relaciones intertextuales de la literatura postmodernista eslovena, sobre todo las de la novela policíaca y de la narrativa fantástica. El artículo se limita entre los años 1980 y 2000, ya que precisamente en este lapso del tiempo la prosa (y literatura) eslovena cambia considerablemente. Entonces es cuando la literatura eslovena aparentemente sigue manteniéndose dentro de la división tradicional en la literatura canonizada y la literatura popular, pero a su vez esta división bipolar queda superada bien por la relación intertextual entre los géneros populares y la literatura canonizada, bien por la ambición literaria de los géneros tradicionalmente populares.

Palabras clave: Literatura eslovena 1980-2000, novela policíaca, novela fantástica, postmodernismo, intertextualidad, sincretismo genérico.

Abstract

Slovene Fiction of the End of the 20th Century: Some Examples of Uses of the Intertextuality

The article presents some typical examples of representative intertextuality in post-modern Slovene literature, in particular in detective stories and (science) fiction. The study is limited to the period between years 1980 and 2000, since it was during this time that major changes occurred in Slovene literature; on the one hand, Slovene literature seemingly remains part of the traditional dichotomy between canon literature and trivial literature, while, at the same time, already surpassing it with its intertextual relation to trivial genres (canon literature) and ambitions of the so-called trivial genres.

Key words: Slovene literature 1980-2000, detective stories, (science) fiction, post-modernism, intertextuality, genealogic syncretism.

Según afirma la mayoría de los estudiosos de la literatura eslovena, las características principales de la postmodernidad¹ eslovena son su diversidad, sincretismo e influencias de la globalización. Sobre todo las últimas han contribuido a superar definitivamente algunos estilos y corrientes típicas del modernismo, aumentando, a su vez, también el desarrollo de diversas autopoéticas, la pluralidad estética, la diversidad genérica y los géneros populares (triviales)². En este sentido, el año 1980 significa una ruptura importante. Entonces es cuando cambia el carácter funcional predominante de la literatura eslovena³, lo cual coincide con las primeras reflexiones críticas sobre la literatura popular y su sistematización –Hladnik, *Literatura trivial* (*Trivialna literatura*, 1983)–, hecho acompañado por los primeros ecos de la producción literaria y la recepción del postmodernismo mundial. Este es el marco más amplio que tendrá en cuenta también esta reflexión, cuyos límites temporales se fijarán entre los años 1980 y 2000, ya que parece que precisamente este lapso del tiempo es el que cambia radicalmente las constelaciones en la literatura eslovena contemporánea.

Aunque el período delimitado ofrece numerosos ejemplos de la superación de la división bipolar de la literatura –relacionados, casi siempre, con los autores y críticos representativos del postmodernismo literario–, la investigación de la literatura actual eslovena tiene que tener en cuenta la clasificación en la que todavía pueden reconocerse dos grupos principales tradicionalmente diferenciados, a saber:

- La literatura postmodernista que, mediante el uso de la intertextualidad y sirviéndose de los procedimientos narrativos de diferentes géneros literarios populares (triviales) en un relato metaficticio y con varias aperturas genéricas, señala la reconstrucción del canon literario.
- La literatura que cultiva los géneros predominantemente populares que también a veces se sirven de los procedimientos intertextuales, metaficticios, mostrando así sus ambiciones literarias sin lograr entrar en el canon literario postmodernista.

Si bien esta clasificación parece mantener la división bipolar tradicional de la literatura, ya que en ella quedan fijados los dos polos opuestos, por otra parte, ya de antemano está claro que los límites entre los dos grupos son cada vez más borrosos.

¹ Utilizo el término que en Eslovenia ha promulgado Janko KOS (2000: 170-209) y con que se ha designado la coexistencia de diferentes corrientes literarias en la literatura eslovena más reciente (postmodernismo, existencialismo, neorealismo, modernismo, ultramodernismo, simbolismo) que bien aparecen, bien continúan al terminar la época de la modernidad en la literatura eslovena.

Es, sin embargo, necesario insistir en que el término postmodernidad es más amplio que el término postmodernismo, un término explícitamente literario y por ello más reducido.

² Utilizo el término literatura popular (trivial) y género popular (trivial) para referirme a lo que también se denomina la literatura masiva, el *kitsch*, la cursilería, etc., es decir, la literatura tradicionalmente opuesta a la literatura canonizada. En la crítica literaria eslovena (que ha seguido el uso de la crítica literaria alemana) predomina el término literatura trivial porque es el que tiene menos significado peyorativo.

³ Ésta, de una institución de carácter nacional-moral prevalecte en el siglo XIX, en los años 50 del siglo XX pasa por una fase de índole sociológico-ideológica para convertirse en una institución de carácter estético-autónomo. Alrededor de 1980 la institución de la literatura también en Eslovenia llega a convertirse ante todo en una institución de producción y consumo (KOS 2000).

El mantener este esquema tiene, por lo tanto, un claro carácter metodológico, ya que con él se pone de relieve la relación con la tradición literaria de ambos tipos de literatura, de suma importancia para toda literatura de postmodernidad.

La intertextualidad parece ser, entonces, aquel procedimiento mediante el cual la literatura por fin ha logrado superar la dicotomía tradicional de la división en los dos polos opuestos, el de la literatura canonizada y el de la literatura popular (trivial). Esta superación está vinculada a los críticos literarios postmodernos que a partir de Leslie A. Fiedler llamaban a “cerrar la brecha” de la división bipolar de la literatura⁴, y a la práctica literaria de los autores postmodernistas. La intertextualidad postmodernista —a diferencia de la de las otras épocas literarias— se caracteriza por sus juegos sofisticados con la tradición y los productos de consumo de masas; los postmodernistas deconstruyen las jerarquías de valor, por ello les atraen precisamente los mitos y los tópicos de la literatura popular, manteniendo, a su vez, los elementos que provocan el mismo placer que los productos típicos de la sociedad de consumo y la literatura de entretenimiento (PFISTER 1991: 208-09; 214-221). La intertextualidad refleja también la radicalización del nihilismo metafísico, típica del postmodernismo (KOS 1995b: 5), en la que la realidad puede concebirse tan sólo como mera pluralidad de juegos lingüísticos (Wittgenstein, Lyotard). Si nuestro conocimiento del mundo se canaliza mediante el lenguaje, entonces la literatura (es decir, el mundo que está del todo contruido a partir del lenguaje) puede servir de modelo de entendimiento de la misma realidad del mundo (WAUGH 1984: 16); de ahí que la realidad es tan ficticia que puede ser entendida mediante el apropiado proceso de lectura: se trata de una lectura teórica que invita a su lector a reflexionar sobre las tácticas y las estrategias narrativas. De este modo el género literario —el meollo de lo literario— llega a convertirse en un potencial de valores deconstructivistas: puede ser entendido como una señal de la problematización de las categorías literarias establecidas, pero, a su vez, no deja de ser un género de la literatura popular (trivial). Así el género literario obtiene un carácter doblemente codificado (como es el caso de todo el postmodernismo): si por una parte polemiza con las categorías literarias existentes, por otra aún sigue conformándose con ellas, aceptándolas.

También las normas genéricas están sometidas a cambios. Pero el sincretismo genérico es posible también, entre otras cosas, porque últimamente la noción del mismo género literario se ha radicalizado mucho (HLADNIK 1995: 5, 6). Aplicado al contexto de la intertextualidad postmodernista, esto significa que para la mayoría de sus textos la designación uniforme respecto al género literario no suele ser sufi-

⁴ Leslie A. FIEDLER, *New Mutants* (1965); Susan SONTAG, *Against Interpretation* (1961); Richard WASSON, *From Priest to Prometheus* (1974); William SPANOS, *The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination* (1972); Michael HOLQUIST, *Whodunit and other Questions* (1971); Ihab HASSAN, *Paracriticism: Seven Speculations of the Times* (1975), *The Right Promethean Fire: Imagination, Science and Cultural Change* (1980); John BART, *Literature of Exhaustion* (1967); varios críticos en *Approaching Postmodernism* (1986); Brian McHale, Ulla Musarra, Theo D’haen, también en *Exploring Postmodernism* (1987); Stefano Rosso, Theo D’haen, y en *Postmodern Fiction in Europe and Americas* (1988); Arild Linneberg, Geir Mork, Anthony Mertens, Stefano Tani, Julio Ortega; Andreas HUYSSSEN, *After a Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986); Linda HUTCHEON, *Poetics of Postmodernism* (1988), *The Politics of Postmodernism* (1989); Milivoj SOLAR, *La literatura popular y la literatura canonizada. Ponencias sobre el postmodernismo y la literatura popular* (1995).

ciente; como el postmodernismo al mismo tiempo emplea los esquemas de varios géneros literarios (incluso de los que, tradicionalmente, parecían ser totalmente incompatibles), este uso queda reflejado también por la crítica literaria: ésta, para hablar de un sólo texto, se sirve de diferentes designaciones genéricas. Pero la insistencia en la designación genérica es, por lo tanto, para esta reflexión necesaria –pues sólo de este modo puede averiguarse la relación de la literatura postmodernista con el pasado y con la tradición literaria–; en este sentido las discrepancias en la denominación genérica pueden resultar aún más significativas, denotando la apertura y el sincretismo genérico postmodernistas.

Los géneros narrativos más cultivados por la prosa postmoderna eslovena son los siguientes: la novela policíaca, la novela negra, la novela fantástica y sus subgéneros (sobre todo la novela de horror), la novela histórica y la novela rosa. A partir del año 1980 en la literatura eslovena es considerable también el cultivo del cuento⁵ que, a diferencia de la novela –por sus limitaciones formales–, la mayoría de las veces refleja los géneros populares en alguno de sus aspectos más destacados, bien en forma de un vínculo narrativo, bien refiriéndose al protagonista típico, o bien siguiendo alguna de sus características genéricas más considerables. Este artículo no podrá abarcar el panorama de todos estos géneros, pero sí procurará centrarse en dos que parecen lo suficientemente paradigmáticos para reflejar los cambios producidos, en el género de la novela policíaca y en la novela fantástica.

La oposición entre la novela policíaca y la novela fantástica resulta interesante también porque precisamente en la oposición entre estos dos géneros Brian McHale concibe la distinción entre el modernismo y el postmodernismo literario. De acuerdo con su distinción entre el modernismo epistemológico y el postmodernismo ontológico McHale afirma que el género literario de la ciencia-ficción es para la postmodernidad lo mismo que el género policíaco para la modernidad, ya que el primero es un género ontológico por excelencia y el otro un género paradigmáticamente epistemológico. Los textos en los que prevalece la dominante epistemológica son los que con sus procedimientos formales cuestionan la asequibilidad, capacidad e incapacidad del conocimiento del mundo. En los textos postmodernistas prevalece la dominante ontológica que se concentra en la existencia de mundos diferentes, distintos, y protagonistas ficticios que son iguales entre sí, reflejando de este modo la pluralidad y la coexistencia de diferentes mundos textuales. El género policíaco es típicamente epistemológico porque su promotor principal es la búsqueda de un trozo de la verdad que falta o está escondida; las preguntas: ¿quién lo hizo?, ¿por qué lo hizo? y ¿qué tipo de persona es capaz de cometer un crimen así?, que junto al detective se formula el lector, son las preguntas epistemológicas por excelencia. La ciencia-ficción, que es el género ontológico principal, se basa en la confrontación entre la ficción y la realidad, en la que coexisten diferentes mundos, lenguajes y verdades narrativas.

⁵ Alojzija Zupan SOSIČ (2000/2001: 145) sostiene que en los años ochenta el cultivo del cuento predomina sobre el de la novela, en los noventa esta predilección cambia.

La novela policíaca

Hasta hace poco, la novela policíaca pura era en la literatura eslovena un género bastante escaso⁶, a lo que al principio ha contribuido el desarrollo de la literatura eslovena dentro del marco del imperio austro-húngaro, y más tarde, la convención de que en el régimen socialista el crimen no existe y por ello tampoco la novela policíaca es posible (GRDINA 1992: 152; BLATNIK 1993: 47). A esto, hay que añadir otra característica específica de la literatura eslovena: por el retraso del desarrollo de los géneros narrativos eslovenos, en el siglo XIX coinciden tanto el desarrollo de la literatura canonizada, como el de la literatura popular (trivial) (HLADNIK 1983). Teniendo en cuenta todo esto, no debe sorprendernos la constante parodia de la novela policíaca, incluso podríamos estar de acuerdo con Blatnik, quien afirmaba que en Eslovenia “la parodia se había adelantado al cultivo del género policíaco mismo” (BLATNIK 1993: 46).

La relación intertextual hacia la novela policíaca entonces no es nueva para la literatura eslovena. Pero a finales del siglo XX, cuando el postmodernismo llega a convertirse en una de las corrientes principales también de la literatura eslovena, el número de los autores que se sirven del patrón genérico de la novela policíaca y de alguna de las características principales de la misma, aumenta considerablemente.

El esquema del género policíaco está rigurosamente definido. Se puede observar que los textos postmodernistas se sirven de este esquema de un modo intertextual, reproduciéndolo y modificándolo en sus elementos básicos. La tensión narrativa del género está centrada en el protagonista, en el detective. Por ello convendría repasar convenciones genéricas que lo denotan, mostrando algunas aperturas típicas que la literatura del postmodernismo introduce en el esquema tradicional.

La novela policíaca es por su origen un género literario urbano, marcado por los problemas que determinan el ambiente social de su origen. Por otra parte, también es cierto que la ciudad permite a sus habitantes aprovechar su tiempo libre de un modo muy distinto que en el campo, lo cual lleva a la aparición del *kitsch* (MARAVALL 1990: 176-187) y de diferentes géneros de la literatura popular (trivial) que saben responder a la nueva demanda del público receptor. Así, la revolución industrial cambia radicalmente la vida de la ciudad: la nueva situación social influye en el creciente índice de criminalidad, la preocupación que el tema está creando entre la población y, consecuentemente, la inseguridad ciudadana. Para preservar el orden público burgués se crean los modernos cuerpos de policía, en los que la investigación está a cargo del inspector o detective (COLMEIRO 1994: 88-89). Es a partir de entonces cuando en la literatura aparece la narración propiamente policíaca que como protagonista toma a un detective oficial (François Vidocq) y con más frecuencia aún –también como una alternativa a la ineficacia policíaca– un detective aficionado (Auguste Dupin) o un detective privado (Sherlock Holmes). El detective

⁶ En 1989 Matej Bogataj en su ensayo *Osvobajanje od posnemanja (La liberación de la mimesis)* escribía: “Hay que esperar a que se desarrollen aquellos géneros en los que aún no tenemos textos representativos, como son los ejemplos de la novela de horror o la novela policíaca.” (134). Tone Vrhovnik, a su vez, en la reseña de *Lovci na Rembrandta* de Peter Malik afirmaba: “a partir de Marx es archiconocido que el arte refleja la situación social y económica, por ello no puede sorprendernos que la novela policíaca –una forma típica de la literatura burguesa– en el territorio esloveno no se encuentre muy en casa” (VRHOVNIK 1993b: 97).

conjura el miedo y la inseguridad de la vida moderna burguesa por medio del juego deductivo, racionalizando lo irracional (el crimen, el asesinato) y garantizando al mismo tiempo la restauración del orden temporalmente alterado por la acción criminal.

El detective suele venir a la escena del crimen desde fuera. A veces la narración lo introduce con una historia secundaria, demostrando así su capacidad de deducción. El detective —la mayoría de las veces está soltero y sin compromisos sociales— se queda al margen de los acontecimientos. De ahí que el proceso de su deducción sea un secreto, ya que la historia está relatada desde el punto de vista de su menos brillante y fiel amigo/acompañante. Para la novela policíaca clásica es muy importante que el detective ya desde el principio presenta la resolución del crimen o que al menos encuentre la pista adecuada. Así puede, con la ayuda de su intuición transcendente (CAWELTI 1982: 176)⁷, de un modo claro y lógico progresar hacia la solución, mientras que el lector aún anda a tientas en la oscuridad. Cuando el detective primero anuncia y después proclama su solución, “renueva la tranquilidad de la imagen establecida por la sociedad burguesa al mostrar que la fuerza destructiva no proviene del mismo sistema social sino de los motivos individuales de un personaje marginal y el menos sospechoso” (197). El detective resulta tranquilizador sobre todo porque no resuelve los secretos o contradicciones del mundo sino que con su actitud demuestra que todos los secretos en un principio pueden resolverse desde el mismísimo salón burgués (SESSLEN 1982: 102)⁸.

Esta imagen del detective es válida sobre todo para la novela policíaca clásica, en la que está claramente separado el bien del mal, lo legal de lo ilegal, y el detective indiscutiblemente sirve a la justicia y al orden legal. El desarrollo del género (sobre todo en lo que se llama la novela negra) experimenta también con estos postulados consabidos, lo cual es lógico, ya que en el principio del género el protagonista es un ladrón o un criminal, y como el papel del detective se desarrolla a partir de éste, desde el principio también él mismo es un protagonista dividido que nos fascina también con “pasar los límites y las fronteras que tiene que tener en cuenta un hombre común y corriente” (SESSLEN 1982: 113-114).

La imagen del detective en la literatura eslovena se desarrolla, igual que el género mismo, de forma coetánea a su parodia. Este distanciamiento, como también su vinculación al existencialismo y ludismo, no influye sustancialmente en la vocación epistemológica del detective: el conocer toda la verdad sigue siendo su motor principal. A diferencia de éste, el protagonista detectivesco de la prosa postmodernista todavía intenta buscar la verdad y por ello ya de antemano está condenado al fracaso. También su ‘aura’ está disminuida. En el caso de **Aaron Kronski** sigue siendo una persona poco común, pero la relación entre su genialidad y adición a las drogas está invertida, si se lo compara, por ejemplo, con Sherlock Holmes. El protagonista de Kronski está constantemente de juerga y no descubre nada; también es un fabulador, por ello renuncia a la compañía de un amigo naíf, la historia la narra él mismo y además con mucho gusto. Su narración es también el único polígono en el

⁷ Cito a Cawelti por la traducción eslovena, incluida en *Memento umori, teorija detektivskega romana*.

⁸ Cito a Sesslen por la traducción eslovena, incluida en *Memento umori, teorija detektivskega romana*.

que ensaya el detective. Los únicos acontecimientos de *La ciudad de los ángeles* (*Mesto angelov*, 1991) de Kronski son los acontecimientos pícaros y borracheros, acompañados de las reflexiones filosóficas del protagonista. Más acción puede hallarse en *El hombre que combatía con los ángeles* (*Človek, ki se je pretepal z angeli*, 1997), cuando el papel del detective está desempeñado por un pícaro y bohemio que muere hacia el final de la novela. La acción es característica también para *El guardaespaldas* (*Stražar*, 2000) que por el carácter de su protagonista se asemeja más a la novela negra. Los protagonistas de las novelas de Aaron Kronski simulan el papel del detective, lo que constantemente ponen de relieve también ellos mismos. También el papel del detective es uno de los relatos grandes (Lyotard) que los protagonistas de Kronski intentan alcanzar, no al copiar la acción de los verdaderos detectives, sino al narrar sobre ello. La narración también es la única alternativa a la búsqueda de la verdad detectivesca, porque en el nivel de la lengua todo es posible, e incluso fácil de inventar.

La mayoría de las novelas de **Maja Novak** están protagonizadas por mujeres detectives, con lo cual la autora sigue “la línea femenina de la novela policíaca clásica” (FRIDL 1994: 110-111). Miki, la protagonista de la novela *Detrás del congreso o muerte en las aguas territoriales* (*Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*, 1993), cumple con muchos de los requisitos de la novela policíaca clásica: viene desde fuera, se caracteriza por su afán de conocer la verdad, tiene una capacidad de deducción mayor que la policía local, está acompañada por una fiel amiga. Pero la caracterizan también ciertos rasgos que van en contra de la novela policíaca clásica. En ésta, un detective aficionado puede ser bien un hombre ágil, bien una dama vital, aguda y mayor. Miki, claro está, no es así, ya que es una mujer joven en paro que ha acuñado su papel detectivesco con numerosas lecturas de las novelas policíacas. Miki en la novela actúa del mismo modo que los detectives sobre los cuales ha leído. Las citas de otras novelas policíacas por lo tanto no extrañan, señalando a la vez la pretensión al segundo grado de esta literatura en la que, del mismo modo que en Don Quijote, también en la realidad novelesca se intenta vivir igual que en lo que se ha leído. Pero la diferencia entre Miki y Don Quijote estriba en el hecho de que el último no puede vivir tal como ha leído, mientras que la protagonista de la novela de Maja Novak sí puede. Después de cometer unas torpezas iniciales, los acontecimientos en *Detrás del congreso o muerte en las aguas territoriales* se desarrollan igual que en la literatura, ya que todo lo que ocurre estaba escrito ya antes precisamente en una novela del participante en el congreso cuya muerte se investiga. Don Quijote y Miki se diferencian, entonces, por el peso de su acción: lo trágico de Don Quijote es su reconocimiento de que la verdad de su mundo no se asemeja a la realidad representada en las novelas de caballería y que en su mundo novelesco en realidad no puede pasarse al mundo ficticio de la literatura. Miki demuestra que los dos mundos, el mundo literario y la realidad novelesca, son iguales, equiparables y que por lo tanto las leyes literarias definen tanto la literatura en la que todo ya se había escrito, como también su propia realidad novelesca. De ahí que la búsqueda de la verdad que Miki se propone pierde el peso de una acción individual y única, demostrando con los métodos de la literatura comparada que en realidad todo lo que ocurre, ocurre tan sólo como una cita, una copia del original literario.

Las protagonistas de otra novela de Maja Novak, *Las cohabitantes* (Cimbre, 1995), son dos amigas: la primera de ellas se convierte en la detective; la segunda, sospechosa del crimen, finge perder la memoria. La novela con sus dos protagonistas desarrolla una protagonista detectivesca dividida en su parte activa (la búsqueda del culpable) y la pasiva (presunta culpable que intenta demostrar su inocencia con su inacción), poniendo de este modo de relieve la división del mismo detective que siempre tiene que elegir entre el bien y el mal. La detective también esta vez copia el papel de los antepasados conocidos. La narradora con abundantes autoironías, citas, agudezas, señales metaficticias, hibridación genérica... señala que todo el mundo novelesco es un cliché, como lo es también la vida de los protagonistas de su novela.

Lo que Kronski tiene en común con **Goran Gluvić**, es la sensación de que el papel del autor se asemeja al del detective. Kronski renuncia a su detective a cambio de la fabulación, Gluvić renuncia a la narración a favor de la autonomía máxima de su protagonista detectivesco. Cuando el escritor en su novela decide dejar de escribir sobre un detective de su otra novela, el personaje creado por él se rebela y conquista la realidad novelesca de su autor. Así en la novela *A través de la puerta* (*Vrata skozi*, 1997) se mezclan las realidades narrativas de diferentes textos de Gluvić: su personaje G. Lim (el apodo del mismo Gluvić), además de ser un escritor, se ve obligado a desempeñar también el papel del detective. Pero éste es sólo uno de sus papeles, como también la novela policíaca es uno de los textos que había escrito. Se trata, entonces, de uno de los papeles que toma el protagonista y no de un solo papel que fundamentalmente determina la búsqueda de la verdad.

En la novela de **Vladimir P. Štefanec** *El mar de las costas nuevas* (*Morje novih obal*, 1991) aparece un detective policía que termina como una víctima. El papel del detective en la segunda parte de la novela lo desempeña el narrador en primera persona que en el primer capítulo conocemos como uno de posibles sospechosos; pero también aquí el papel de detective es tan sólo uno de entre los papeles desempeñados por el protagonista, lo que le aleja de la búsqueda epistemológica de la verdad, ya que con ninguna de sus personalidades alternativas puede (quizá ni siquiera quiere) del todo identificarse. La búsqueda de la verdad se presenta como una meta imposible también para el protagonista de la novela de **Alojz Ihan**, *La casa* (*Hiša*, 1991) que a su vez carece también de los principales elementos de la investigación (las pruebas, el cadáver, los indicios). El detective creado por Ihan es un curioso *voyeur* que siempre falla en sus intentos de actuar por ser un mero reflejo pasivo de lo que ve.

En la novela de **Andrej Pogorelec** *El caso Cosmos* (*Primer Kozmos*, 1998) el papel del detective está repartido entre la psicoanalista (en el primer capítulo), la protagonista Julia (que se busca a sí misma en sus sueños, en los mitos literarios y la historia literaria eslovena) y el inspector de policía que en el capítulo correspondiente tiene que resolver un complot peligroso. Cada detective construye su propia historia y todas las historias, aunque diferentes, en la novela tienen un valor igual. El papel fragmentado del detective mantiene algunas características en común con el detective clásico, sobre todo en el papel de la psicoanalista (muchos teóricos comparaban las investigaciones y los métodos del detective con los de los psicoanalistas).

tas), y en el de la policía; Julia ya no busca la verdad sino que acepta la realidad de sus sueños, del mito y de la historia literaria. Porque la historia de Julia es la que en realidad investigan tanto la terapeuta como el policía, con su contenido –paralelismo y coexistencia de mundos diferentes– determina fundamentalmente también sus investigaciones. Por ello la pregunta clave ya no es epistemológica (qué es la verdad, cuál de entre los mundos narrativos es el más verdadero) sino ontológica (cómo son estos mundos que coexisten en la novela).

A diferencia de la novela postmodernista que toma el género policíaco como punto de partida para dar señales metaficcionales y así testimoniar el paso del epistemológico mundo modernista al ontológico mundo de la realidad postmoderna, la novela eslovena que permanece fiel al patrón genérico también se sirve de algunos procedimientos intertextuales, aunque también es verdad que la mayoría de estos intentos se quedan en un nivel formal, sin poder cambiar el motor narrativo principal que está caracterizado por la epistemología moderna. En este sentido las novelas del escritor esloveno de Trieste **Sergej Verč** (*El pilar de Roland (Rolandov stebler)*, 1991; *El misterio de la medusa color turquí (Skrivnost turkizne meduze)*, 1998) presentan sobre el telón de fondo social y político del clima antiesloveno triestino a un detective esloveno cuyo fin principal es descubrir el culpable de los crímenes cometidos. **Peter Malik** (*Los cazadores de Rembrandt (Lovci na Rembrandta)*, 1993; *La ratonera del inspector Kos (Mišnica inšpektorja Kosa)*, 1994) se aleja con su protagonista del patrón modelo de la novela negra con su autoironía, el distanciamiento, la intertextualidad y el narrador que se dirige directamente al lector; pero todos estos procedimientos narrativos se quedan a un nivel formal y no impiden seriamente la búsqueda detectivesca de la verdad. **Goran Lim** (*Tres muertes en Ljubljana (Tri smrti v Ljubljana)*, 1994; *El pequeño dictador (Mali diktator)*, 1994; *El camino que lleva al infierno (Steza v pekel)*, 1994; *Entre dos fuegos (Med dvema ognjema)*, 1994; *Recibe boquiabierto este vals (Sprejmi ta valček z odprtimi usti)*, 1996) introduce en la literatura eslovena un policía cínico y leído que más que resolver sus casos policíacos desea jubilarse y abrir su propia librería pero que, deseos aparte, en las novelas persigue y descubre a los culpables. El protagonista de Franjo Frančič (*Las muertes blancas (Bele smrti)*, 1994) es un policía que por resolver su caso se arriesga a perder su propia familia; el protagonista de **Tone Frelj** (*El suicidio de un juez jubilado (Samomor upokojenega sodnika)*, 1993) es un juez de instrucción que para conocer toda la verdad tiene que enfrentarse a la realidad de postguerra, que delimita no sólo el pasado del crimen sino también el presente del investigador, en el que por seguir investigando la traslada a otro lugar de trabajo. La búsqueda de la verdad delimita también las novelas de **Aaron Kronski** (*Vaya con Dios, amigo*, 1993), **Maja Novak** (*Zarka*, 1994), **Janja Vidmar** (*El amigo americano (Ameriški prijatelj)*, 1995; *¿Quién mató a Emilia K.? (Kdo je ubil Emilijo K.?)*, 1995; *El blues para Sara: un comedia criminal sobre el amor (Blues za Saro: kriminalna komedija o ljubezni)*, 1996), **Sonja Koranter** (*Tiramisu*, 1995), **Barbara Komar** (*Casimiro (Kasimir)*, 1995), **Janez Cirk** (*Pan, juegos y ojos azules (Kruh, igre in modre oči)*, 1995), **Tugo Zaletel** (*La venganza (Maščevanje)*, 1995; *El papel principal (Glavna vloga)*, 1995) e **Igor Karlovšek** (*Hacia abajo y hacia delante (Do*

konca in naprej), 1994; *La logia de medianoche (Polnočna loža)*, 1995; *La rosa azul (Modra vrtnica)*, 1998).

La narrativa fantástica y de ciencia-ficción⁹

Las definiciones de lo fantástico y de la literatura fantástica¹⁰ a veces se diferencian considerablemente entre sí, pero la mayoría de ellas está de acuerdo en que lo fantástico se caracteriza por una superación de las limitaciones, bien tratándose de una superación de las leyes naturales, de la razón, de las experiencias humanas, de la lógica del mundo real, bien de las normas narrativas establecidas (GRAHEK 1995: 24). En el sentido más amplio, lo fantástico se utiliza como un término acumulativo con el que se designan los textos que pasan del ámbito realista a lo irreal, surrealista, innatural, horroroso, grotesco, bizarro, oculto, visionario, pero que también se asemejan a lo mágico, maravilloso, imaginario, alucinatorio y a sus combinaciones y derivados (ZUPAN 2000/2001: 150). La definición de lo propiamente fantástico proviene de Tzvetan Todorov, quien ha distinguido entre tres tipos de lo fantástico: lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico. Lo fantástico según Todorov queda limitado a la duda bien del protagonista, bien del lector sobre si lo acontecido pudo haber ocurrido de verdad o sólo se trata de un mero fruto de la imaginación. La vacilación entre la explicación natural o innatural condiciona tres modos distintos de lo fantástico: si el acontecimiento puede ser entendido racionalmente, se trata de un texto extraño; una explicación irracional traduce lo fantástico a lo maravilloso –lo fantástico se queda, entonces, entre lo extraordinario y lo maravilloso (TODOROV 1987: 46-62). De ahí que lo fantástico en el sentido más restringido sea algo extraordinario que no existe ni en la realidad comprobable, ni en la imaginación colectiva de la humanidad, sino que es más bien un resultado de la imaginación individual del autor del texto (GRAHEK 1995: 26).

Lo fantástico de un texto postmodernista se diferencia de lo fantástico en el sentido tradicional, ya que el primero está condicionado por la realidad postmodernista que mediante el texto se revela como un puro constructo literario. Los procedimientos metaficticios e intertextuales de los que sirve el texto postmodernista, llaman la atención sobre la construcción ficticia tanto de la realidad extraliteraria, como de la realidad del texto mismo (ZUPAN 2000/2001: 152). El hecho de poner un énfasis especial sobre la conciencia del proceso creativo y/o elementos narrativos y de los modos específicos de su expresión, lleva a una noción nueva de lo fantástico. Según MCHALE (1986: 67) todo texto postmodernista es ya por definición también un

⁹ Las denominaciones literatura fantástica y ciencia-ficción –un subgénero de la literatura fantástica– actualmente no están tan rigurosamente divididas como solían estarlo en el pasado, cuando se hablaba de literatura fantástica al referirse a la literatura canonizada, y de ciencia-ficción al referirse al género popular (trivial). En este artículo las dos denominaciones procuran seguir la distinción establecida, aunque las desventajas de su uso son muchas, como han señalado también Jakob Jaša KENDA (1998: 161-189) y Matija Ogrin en su reseña de la antología *Laberinto de la ciencia ficción (Blodnjak znanstvene fantastike)* (OGRIN 1993: 112-115).

¹⁰ El término anglosajón designa dos usos diferentes: la de un género literario específico y la del nombre común para cualquier tipo de la narración ficticia, en la que no queda reflejado solamente el mundo empírico y realista. El último contiene la fábula, el cuento de hadas y la ciencia-ficción.

La crítica literaria eslovena ha utilizado el término para una denominación genérica: sus subgéneros son el cuento de hadas contemporáneo, la ciencia-ficción, la utopía, la antiutopía y la novela de horror.

texto de ciencia-ficción y/o un texto fantástico que funciona como tal por la pluralidad de las realidades presentadas en él, y por las rupturas y relativizaciones constantes de su propio discurso. Sus procedimientos formales (todo tipo de citas, avisos, compaginación de las narraciones/personajes incompatibles, de los narradores, perspectivas y protagonistas distintos) quieren poner de relieve la conflictividad de toda la realidad. Al principio estos conflictos y anomalías lógicas que ofrece el texto son percibidos por el lector como extraños, pero cuando éste intenta buscar las soluciones para los enigmas del texto dentro de los términos de la intertextualidad y de la metaficción, acepta el salirse de las normas de lo probable como las verdaderas normas del texto, y es entonces cuando lo fantástico deja de ser fantástico en el verdadero sentido de la palabra para convertirse en un medio ontológico. Lo fantástico en el sentido postmodernista elimina la conflictividad que existe entre diferentes niveles de la realidad, por ello las imágenes irracionales no confunden al lector, y los diferentes mundos narrativos pueden ser incluso percibidos como justificados, lógicos y sobreentendidos. Pero por todo esto el lector no deja de preguntarse sobre el sentido de lo fantástico y sobre los principios narrativos utilizados. La intertextualidad abierta, indefinible e impalpable por un lado permite el desarrollo de los elementos fantásticos, pero por otro lado con los mismos principios de la autorreferencialidad intertextual y metaficticia los disminuye y hasta elimina, sobre todo para aquellos lectores que conocen los principios estéticos de la poética postmodernista (ZUPAN 2000/2001: 153).

Pero, a pesar de lo dicho, por razones metodológicas conviene aún seguir utilizando y manteniendo la noción de lo fantástico, sobre todo porque la presencia de elementos fantásticos y la búsqueda de lo fantástico en los textos de las dos últimas décadas de la producción literaria eslovena del siglo XX pueden servir como un criterio explícito de la postmodernidad literaria. Así puede resultar útil sobre todo la categoría de lo fantástico en el sentido amplio de la palabra: los textos que son fantásticos en este sentido, suelen ser, la mayoría, a la vez considerados como textos postmodernistas; y los textos fantásticos en el uso restringido de la palabra –textos que en su mayoría siguen rígidamente los patrones genéricos y sólo a veces se sirven de algunos procedimientos formales postmodernistas que se quedan en un nivel formal, no logrando ejercer una influencia mayor– son textos de un carácter predominantemente popular.

El postmodernismo fantástico ha sido introducido en la literatura eslovena por los miembros de la así llamada “prosa nueva”¹¹, dedicados, la mayoría, al cultivo del cuento corto. Por ello, tiene razón Alojzija Zupan Sosič en afirmar que la novela eslovena de los noventa conoce pocos ejemplos de lo fantástico en el sentido amplio de la palabra (ZUPAN 2000/2001: 153). Pero hay que añadir que el poco interés que demuestra la literatura eslovena más reciente por lo fantástico no significa una renuncia total a la literatura del postmodernismo, dado que la apertura a las preguntas ontológicas es notable también en otros géneros literarios, presentes en la prosa eslovena más reciente, como lo demuestra también el caso de la novela policíaca.

¹¹ Los miembros más destacados de la “nova proza” han sido Milan Kleč y Branko Gradišnik (ZORN 1991: 215).

Entre los textos que pueden resultar paradigmáticos en el sentido del postmodernismo fantástico esloveno es menester aludir a la novela antiutópica *Las grietas* (*Razpoke*, 1983) de **Marko Uršič**. La novela narra 24 horas de la vida del protagonista Jon Ešmund, un supervisor de guardia en la pirámide de Ming; pero a pesar de esto parece que el protagonista en realidad vive en una atemporalidad, en el presente mítico del tiempo cíclico que vuelve a su mente a través de las grietas que se presentan tanto en su memoria, como también en los muros, las orillas del río, la ciudad, el cielo, las almas de la gente, el infierno y el cielo, el tiempo y la historia. A través de esta realidad, sueños, alucinaciones y recuerdos, al final el protagonista puede lograr reconstruir su pasado, pero es también evidente que esta reconstrucción suya resulta totalmente inútil. El tiempo cíclico (que introduce un lema de *Bhagavadgita* y concluyen estas palabras con las que termina la novela: “El tiempo presente y el tiempo pasado quizás también son presentes en el tiempo futuro y éste está igualmente incluido en el tiempo pasado”) está acompañado por la diversidad y la dispersión topológicas (Egipto, China, la India, las ciudades griegas); la autobúsqueda del protagonista empieza en la forma de una mandala dentro de las murallas de una ciudad utópica (BAJT 1986: 106) para desarrollarse luego y terminar entre la gente del régimen y sus contrarios. Sobre este telón del fondo se dibujan las personas de la vida personal del protagonista —no hay que olvidarse de que se trata de una autobúsqueda— que hacia el final de la novela lo llevan hasta la luz absoluta de la Nada.

La novela de Uršič puede leerse como un testimonio sobre el final de uno de los relatos grandes que aquí es la utopía; una de las narraciones utópicas de la novela —y quizá la más utópica— es precisamente la narración sobre la búsqueda misma del protagonista. El individuo fluido, el tiempo cíclico, la fluidez topológica impiden la distinción entre la realidad empírica de la narración y los elementos fantásticos, con lo cual se elimina también la duda que según Todorov es una característica imprescindible de la literatura fantástica.

También la novela de **Andrej Blatnik** *Las antorchas y las lágrimas* (*Plamenice in solze*, 1987) que según la mayoría de los críticos literarios eslovenos es considerada como un texto postmodernista por excelencia, corresponde al género de la antiutopía. Se trata de una novela que la crítica ha denominado la primera novela “hard-core metafiction” eslovena, es decir, uno de los ejemplos más radicales del postmodernismo esloveno (VIRK 2000: 228). En la reseña para el periódico *Delo* (el texto reaparece también en la solapa de la segunda edición del libro de Blatnik) Vlado Žabot sostuvo que en su novela Blatnik “había juntado el patrón genérico de la antiutopía con las aventuras en el estilo de Indiana Jones”; también Aleš Debeljak notó en ella “un ensayo de las reglas genéricas de diferentes géneros literarios, desde la novela rosa hasta la novela policíaca” y la “vinculación a los logros provocativos de la cultura popular”. Tea Štoka, a su vez, percibió uso de varias escrituras genéricas tanto de índole popular (como lo son la novela rosa, la novela policíaca y la ciencia-ficción), como de los géneros más exigentes (como lo son el *Bildungsroman*, la apología judicial, la investigación paracientífica) (ŠTOKA 1988: 211).

El marco fabulativo de la novela de Blatnik es una narración sobre la desaparición misteriosa y la búsqueda de Konstantin Wojnowski. Cuando la Nueva

Inquisición por fin logra localizarle, éste con la ayuda de la máquina de Perski (la cual permite a los personajes novelescos entrar en el mundo de los libros para acercarse por medio de las citas a la Bola dorada) les lleva hasta la Bola dorada. La Nueva Inquisición logra destruir la Bola dorada, pero a la vez mata también a Wojnovski, quien es el único que sabe cómo volver desde la literatura. De este modo los protagonistas novelescos para siempre se quedan dentro del libro.

El mismo Blatnik sostiene en su texto crítico *Los laberintos de papel (Labirinti iz paprija)* que lo específico del postmodernismo esloveno estriba en las relaciones intertextuales con la producción literaria nacional canonizada. La novela *Las antorchas y las lágrimas* se refiere de un modo intertextual a la estructura de la novela típica eslovena y al anhelo de su protagonista típico. El motivo del anhelo está concentrado en el motivo de la Bola dorada que cumple el deseo más profundo a todo aquel que la encuentra. El deseo de Wojnovski es postmodernista por excelencia ya que quiere escribir un libro que contenga todo el mundo. Pero la Bola dorada, siguiendo el verdadero deseo más profundo del protagonista, le convierte en un hombre tan atractivo que ninguna mujer se le puede resistir. Así la novela de Blatnik parodia la estructura del protagonista anhelante tradicional esloveno.

Pero la novela *Las antorchas y las lágrimas* cuenta también con otros procedimientos narrativos metaficticios (VIRK 2000: 230), con los cuales la realidad y la ficción en la novela se intercambian para igualarse al final, cuando el límite entre las dos desaparece por completo. Para la investigación de la superación postmodernista de las oposiciones tradicionales entre la literatura canonizada y la literatura popular (trivial) es interesante, además, la fusión entre el texto ficticio y el científico (en este caso, de un manual escolar) en forma de resúmenes breves y en forma de preguntas para entender la materia. Algunas de entre las últimas directamente formulan las preguntas a las que indirectamente apunta también la misma metaficción, y versan sobre la ontología de la literatura (también de los best-sellers), sobre su axiología, la distinción entre la ficción y la realidad, etc. También estas simulaciones del discurso crítico (como también los demás procedimientos metaficticios en la novela) dirigen —esta vez de una manera explícita— la atención del lector hacia la reflexión sobre el texto, sobre el uso de algunos de los procedimientos narrativos empleados y sobre el carácter ficticio del texto, reproduciendo, a la vez, de un modo metonímico la postura que, frente a la superación de la dicotomía tradicional de la literatura, la crítica literaria eslovena (en la que ha desempeñado un papel activo también el mismo Blatnik con sus investigaciones, artículos y libros) ha tomado de verdad.

La novela de **Bogdan Novak** *La flecha (Puščica, 1994)* puede ser considerada una novela de horror, dado que en la novela aparecen algunos temas típicos de la novela gótica. He aquí la fábula: el protagonista va al hospital en Golnik por problemas poco serios de salud. Pero allí empiezan a pasarle cosas que la medicina oficial —que apenas las quiere reconocer— no puede explicar. Al principio parece que los sueños del protagonista se prolongan a su realidad cotidiana, pero después nos damos cuenta de que precisamente a través de los sueños el protagonista vuelve a sus vidas anteriores. El paso entre mundos distintos (la realidad, los sueños, las vidas anteriores) al principio ocurre de un modo inadvertido y sin dolor; pero cuanto más cerca parece la salida del laberinto (y con ello, la salida del hospital), más cercanos

a su centro, es decir, a su muerte, nos hallamos. Lo que al principio parecen ser meras irrupciones de la realidad ajena, los trozos de los sueños y lo que al principio se anunciaba también en el mundo palpable, concreto (en las fotos de la radiografía, en los repentinos diálogos en español), poco a poco va ganando terreno para apoderarse del todo de la realidad del protagonista. Por eso un hombre poco enfermo al final muere de una herida de flecha causada en una de sus vidas anteriores. En esta muerte los niveles de los dos textos se juntan y coinciden, eliminando la duda típicamente fantástica; el lector, por ello, no puede elegir entre los dos, ni los puede comparar porque para la realidad del texto los dos son igual de importantes e igual de decisivos.

Es una característica de la literatura fantástica manipular las categorías del tiempo y del espacio. Precisamente la discrepancia entre el tiempo y el lugar miméticos y el tiempo y lugar no-miméticos e inventados es uno de los elementos principales tanto de la ciencia-ficción como de la literatura fantástica. En la novela de Marko Uršič *Las grietas* la categoría del tiempo está limitada a un solo día, pero el lugar de la ciudad utópica, a la vez, se expande. Esta expansión topográfica logra relativizar el tiempo hasta convertirlo en el tiempo de la Nada. Este tiempo es muy similar al Alef borgesiano, en el que se juntan todos los tiempos en un solo punto, aquí y ahora. En su reflexión sobre el tiempo, el mismo URŠIČ (2000: 203) lo llama el tiempo místico, el tiempo 'puntual' que significa la eternidad. La atemporalidad permanente como la forma del tiempo y del espacio aparece también en *Las antorchas y las lágrimas* de Andrej Blatnik. La historia de Wojnowski con su proyección negativa de la sociedad empieza como una antiutopía. El tiempo y el espacio en esta novela son aparentemente miméticos, lo que salta a la vista por los comentarios metaficticios del narrador, con los cuales logra relativizar e incluso eliminar la categoría del tiempo y del espacio. Pero esta categoría se establece de nuevo por medio de los textos del buscador de la Bola dorada: por haber paseado por el presente eterno (del texto), se quedan dentro de él tanto el protagonista, como sus acompañantes. De este modo la categoría del tiempo y del espacio se establece de nuevo, esta vez como el presente eterno del texto mismo. La situación es parecida en la novela de Bogdan Novak: al principio de su novela conocemos a su protagonista en un tiempo y espacio tradicionalmente delimitados (en el hospital de Golnik). Pero su enfermedad le relaciona con otros tiempos y espacios que se apoderan de la vida del protagonista de tal modo, que al final se muere por una herida de una de sus vidas anteriores. También aquí nos encontramos con una atemporalidad cíclica, en la que el destino sobrepasa la singularidad e irrepitibilidad de un individuo.

En los textos fantásticos (y postmodernistas) la categoría del tiempo y del espacio se convierte, de este modo, en el verdadero protagonista de la narración (Fuentes), y con ello, en un promotor principal del texto. Esto ocurre a partir de una noción aparentemente tradicional de la categoría del tiempo y del espacio para convertirse en una categoría que en el texto pierde su delimitación temporal y espacial exacta. La reducción, la expansión y la diseminación pueden modificar la categoría del espacio (Marko Uršič, *Las grietas*; Andrej Blatnik, *Las antorchas y las lágrimas*), del tiempo (Bogdan Novak, *La flecha*) o los dos a la vez (por ejemplo, en la obra de Bojan Meserko). La reducción y/o la expansión del tiempo y el espacio res-

tablece la misma categoría —esta vez no como una forma lineal, tradicional del tiempo y del espacio exactamente delimitados, sino como una atemporalidad cíclica y mítica del eterno retorno en el presente.

A diferencia de la narrativa postmodernista la ciencia-ficción eslovena sigue sobre todo las delimitaciones temáticas. En este sentido cabe destacar cuatro temas principales: el robot, los extraterrestes, la destrucción del medio ambiente y la pérdida de la identidad humana, lo cual se corresponde tanto al miedo existencial colectivo, como al individual, pero también a una sensación de amenaza. Precisamente por ello, la ciencia-ficción es cada vez menos científica y cada vez más fantástica (KORDIGEL 1994: 51-53).

Uno de los autores más prolíferos de la ciencia-ficción es **Miha Remec** que temáticamente se sale de los marcos de la ciencia-ficción con una vinculación fuerte a la prosa erótica. Las novelas de **Franč Puncer** se caracterizan por la introducción de varios comentarios sobre la situación política actual. **Edo Rodošek** es autor de la ciencia-ficción más fiel a la temática típica. **Iva Mohar** parece mostrar más ambiciones con su novela *Fil* (1995), ya que en ella puede percibirse un paso hacia la problematización de la categoría del tiempo y del espacio; pero el tiempo cíclico, introducido en ella, es típico tan sólo para alguno de los protagonistas de la novela, con lo cual la verdad narrada en ella no pierde nada de su vigor. **Miha Mazzini** con su *El coleccionista de nombres* (*Zbiralec imen*, 1993), una novela de horror, se asemeja al postmodernismo por su tema principal: el denominar; pero este parentesco se queda a un nivel muy formal, ya que en la narración predomina un fuerte patrón genérico, con lo cual el texto se revela como portador de un solo mensaje. La novela de **Feri Lainšček** *La línea astral* (*Astralni niz*, 1993) combina los elementos temáticos de la prosa de horror y de la novela policíaca con algunos de los postulados del *new age*; pero también esta vez se trata de un texto que a pesar de su sincretismo genérico se queda dentro del marco de la literatura popular (trivial).

La ciencia-ficción se sirve de una categoría del tiempo y del espacio típica y bien delimitada. La mayoría de las veces se trata de una proyección hacia el futuro (**Remec**, *Iksion*; **Puncer**, *La membrana*) que está también espacialmente bien delimitada, pero a la vez lo suficientemente abierta como para permitir las generalizaciones típicas para este tipo de literatura (KORDIGEL 1994: 32). Lo inimaginable, lo incomprensible y lo extraño del mundo representado causan en el lector la duda, introduciéndolo a distinguir y elegir entre los dos niveles del texto, el fantástico y el real. La proyección hacia el futuro puede ser acompañada por los reflejos del presente (**Remec**, *La verde promesa*) y del viaje hacia el pasado, o de un paso del pasado hacia el futuro (**Remec**, *El lazo temporal*) que complementan las correspondientes delimitaciones espaciales o la introducción del tiempo cíclico en el nivel de la narración, en el que termina lo que en el pasado había sido interrumpido (**Mohar**, *Fil*). La novela de horror está más cercana al presente. Sus delimitaciones son, la mayoría, de índole espacial y temática: en la novela de **Mazzini**, con la isla solitaria en la que parecen coexistir tiempos diferentes que renacen con el coleccionista de nombres. Pero el tiempo cíclico no predomina sobre el tiempo lineal que prevalece al final de la novela. Del mismo modo se percibe la categoría del tiempo y del

espacio en la novela de **Lainšček**, dado que de un tiempo lineal pasa al cíclico para volver, al final, de nuevo al lineal.

Conclusión

Los procedimientos intertextuales en la prosa contemporánea eslovena reflejan la tradición intertextual de la literatura eslovena en la que la intertextualidad y la parodia han coexistido con la aparición de la literatura canonizada y la literatura popular (trivial). La intertextualidad es uno de los procedimientos más destacados del postmodernismo esloveno. Al principio, se trata de superar la dicotomía tradicional entre la literatura canonizada y la popular por medio de la introducción de elementos genéricos, características y esquemas particulares, pero luego la intertextualidad se convierte en uno de los promotores de la hibridización y de las modificaciones sincréticas de los propios géneros literarios.

En la prosa más reciente eslovena la relación intertextual y metaficticia con la novela policíaca es muy notable. Mediante el análisis del protagonista principal de Aaron Kronski, Maja Novak, Goran Gluvić, Alojz Ihan, Vladimir P. Štefanec y Andrej Pogorelec, en este artículo se ha procurado mostrar que la novela policíaca eslovena ya no es un género predominantemente epistemológico de la novela policíaca clásica, sino un género abierto, ontológico y postmodernista. El género fantástico y de ciencia-ficción es entendido como un género predominantemente postmodernista, orientado hacia las preguntas ontológicas. Este género está presente también en la literatura eslovena, sobre todo entre los escritores de cuento (representantes de la 'prosa nueva', Drago Jančar, algunos miembros de la generación de la 'joven prosa eslovena' y en los cuentos de Maja Novak). A pesar del poco interés que entre los novelistas eslovenos despertó el género fantástico, hay también autores fantásticos eslovenos postmodernistas. Las novelas de Marko Uršič, Andrej Blatnik, Bogdan Novak y Bojan Meserko eliminan la duda y la elección entre lo real y lo fantástico, la distinción entre dos niveles del texto, abriéndose a la noción ontológica del texto. La apertura a las preguntas ontológicas es notable también en otros géneros literarios (por ejemplo, la novela histórica y la novela rosa) que predominan en la literatura más reciente eslovena.

Referencia bibliográficas

- AA.VV. (1998): *ČAS kratke zgodbe: antologija slovenske kratke zgodbe*, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana.
- BAJT, D. (1982): *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- BAJT, D. (1986): *Zapisi na robovih*, Obzorja, Maribor.
- BAJT, D. (1995): En: Puncer, Franc, 1995: *Opna*, Obzorja, Maribor.
- BLATNIK, A. (1987): *Plamenice in solze*, DŽS, Ljubljana.
- BLATNIK, A. (1993): "Kdo mori slovenske žanrske pisce" *Literatura*, 23, pp. 44-52.
- BLATNIK, A. (1994): *Labirinti iz papirja: štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici*, LUD Literatura, Ljubljana.
- BOGATAJ, M. (1989): "Osvobajanje od posnemanja", *Literatura*, 6, pp. 126-134.

- BOROVNIK, S. (1994): "Maja Novak in kriminalka oživiljena", *Sodobnost*, 8-9, pp. 745-752.
- CIRK, J. (1995): *Kruh, igre in modre oči*, Mondena, Grosuplje.
- COLMEIRO, J. F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos – Siglo del hombre, Barcelona – Santafé de Bogotá.
- FRANČIČ, F. (1994): *Bele smrti*, Enotnost, Ljubljana.
- FRELIH, T. (1993): *Samomor upokojenega sodnika*, Mihelač, Ljubljana.
- FRIDL, I. (1994): "Maja Novak, Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah", *Literatura*, 32, pp. 110-111.
- GLUVIČ, G. (1996): *Sprejmi valček z zaprtimi usti*, Mondena, Grosuplje.
- GLUVIČ, G. (1997): *Vrata skozi: roman*, Pomurska založba, Murska Sobota.
- GRAHEK, S. (1995): "Fantastično, pravljlično in nonsensno", *Otrok in knjiga*, 39-40, pp. 24-37.
- GRDINA, I. (1992): "Ljuba Prenner in malomeščanska kriminalna povest Neznani storilec". En: Prender, Ljuba: *Neznani storilec*, Mihelač, Ljubljana, pp. 147-155.
- HLADNIK, M. (1983): *Trivialna literatura*, DZS, Ljubljana.
- HUYSEN, A. (1986): *After a great divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington.
- IHAN, A. (1991): *Hiša*, Emonica, Ljubljana.
- KARLOVŠEK, I. (1990): *Bazen*, Prešernova družba, Ljubljana.
- KARLOVŠEK, I. (1994): *Klan*, DZS, Ljubljana.
- KARLOVŠEK, I. (1994): *Navzdol in naprej*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KARLOVŠEK, I. (1995): *Polnočna loža*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KARLOVŠEK, I. (1998): *Modra vrtnica*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KENDA, J. J. (1998): "Novejše teorije fantastične literature", *Literatura*, 83-84, pp. 161-189.
- KOMAR, B. (1995): *Kazimir*, Mondena, Grosuplje.
- KORANTER, S. (1995): *Tiramisu*, Mondena, Grosuplje.
- KORDIGEL, M. (1992): "Poskus literarnoteoretične definicije znanstvene fantastike", *Slavistična revija*, 3, pp. 291-308.
- KORDIGEL, M. (1993): "Nastanek in razvoj termina znanstvena fantastika na Slovenskem", *Slavistična revija*, 4, pp. 571-580.
- KORDIGEL, M. (1994): "O pisanju in branju znanstvene fantastike ali o psihološkem procesu regresije v progresivni embalaži". En: *Individualni in generacijski utvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove*, Filozofska fakulteta, Ljubljana, pp. 419-428. (Obdobja, 14)
- KORDIGEL, M. (1994): *Znanstvena fantastika*, DZS, Ljubljana.
- KOS, J. (1995^a): *Na poti v postmoderno*, LUD Literatura, Ljubljana.
- KOS, J. (1995^b): *Postmodernizem*, DZS, Ljubljana.
- KOS, J. (2000): "Konec stoletja (slovenska literatura v letih 1970-2000)", *Literatura*, 107-108, pp. 170-209.
- KRONSKI, A. (1989): *Vražji glas: triler*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KRONSKI, A. (1991): *Mesto angelov*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KRONSKI, A. (1992): *Divjanje ali junak našega časa: opera triler*, Mondena, Grosuplje.

- KRONSKI, A. (1993): *Vaya con Dios, amigo*, MIOF, Ljubljana.
- KRONSKI, A. (1994): *Pogrezanje*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KRONSKI, A. (1997): *Človek, ki se je pretepal z angeli: roman*, Dolenc, Ljubljana.
- KRONSKI, A. (2000): *Strážar*, Dolenc, Ljubljana.
- LAINŠČEK, F. (1993): *Astralni niz. Roman*, Sklad 'Vladimir Slejko', Ljubljana.
- LAH, A. (1997): *Mali pregled lahke književnosti*, ROKUS, Ljubljana.
- LIM, G. (1994): *Med dvema ognjema*, Mondena – Kreativne komunikacije, Grosuplje.
- LIM, G. (1994): *Mali diktator*, Mondena – Kreativne komunikacije, Grosuplje.
- LIM, G. (1994): *Steza v pekel*, Mondena – Kreativne komunikacije, Grosuplje.
- LIM, G. (1994): *Tri smrti v Ljubljani*, Mondena – Kreativne komunikacije, Grosuplje.
- MARAVALL, J. A. (1990): *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona.
- MCHALE, B. (1986): "Change of Dominant from Modernist to postmodernist Writing". En: *Approaching Postmodernism*, pp. 53-79.
- MCHALE, B. (1987): *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York – London.
- MCHALE, B. (1992): *Constructing Postmodernism*, Routledge, New York – London.
- MALIK, P. (1993): *Lovci na Rembrandta*, Kih, Ljubljana.
- MALIK, P. (1993): *Lovišča*, Sklad 'Vladimir Slejko', Ljubljana.
- MALIK, P. (1994): *Mišnica inšpektorja Kosa*, Mondena, Grosuplje.
- MAZZINI, M. (1993): *Zbiralec imen: roman*, Sklad 'Vladimir Slejko', Ljubljana.
- Memento umori*, 1982: *Teorija detektivskega romana*, DZS, Ljubljana.
- MOHAR, I. (1995): *Fil*, DZS, Ljubljana.
- NOVAK, B. (1994): *Puščica*, Mihelač, Ljubljana.
- NOVAK, M. (1993): *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*, Obzorja, Maribor.
- NOVAK, M. (1994): *Zarka*, Mondena – Kreativne komunikacije, Grosuplje.
- NOVAK, M. (1996): *Zverjad*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- OGRIN, M. (1993). "Blodnjak znanstvene fantastike", *Literatura*, 20, pp. 112-115.
- POGORELEC, A. (1998): *Primer Kozmos: sedmica*, samozaložba, Ljubljana.
- PONEBŠEK, M. (1998): *Atlantida*, Vale-Novak, Ljubljana.
- PREGELJ, B. (1997/1998): "Slovensko raziskovanje trivialne literature po letu 1980", *Jezik in slovstvo*, 7/8, pp. 331-338.
- PREGELJ, B. (2003): "Detektivka v sodobni slovenski in španski književnosti". En: Hladnik, Miran, Kocijan, Gregor (ed.) (2004): *Slovenski roman*, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za Slovenistiko Filozofske fakultete, Ljubljana, pp. 221-230.
- PREGELJ, B. (2004): "Še o žanrih – pogostješi trivialni žanri v luči slovenske postmoderne", *Slavistična revija*, 4, pp. 433-446.
- PREGELJ, B. (2005): "Nekatere značilnejše medbesedilne navezave slovenske postmoderne literature", *Jezik in slovstvo*, 2, pp. 89-104.
- PUNCER, F. (1993): *Časovna vrh*, Fit Media, Laško – Celje.
- PUNCER, F. (1994): *Wemarus*, Tehniška založba Slovenije, Ljubljana.
- PUNCER, F. (1995): *Opna*, Obzorja, Maribor.

- REMEC, M. (1977): *Votlina ali noč med slovenskimi polharji*, Obzorja, Maribor.
- REMEC, M. (1980): *Prepoznavanje ali bele vdove črni čas*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- REMEC, M. (1981): *Iksion ali beg iz prikazovalnice: znanstvenofantastični roman*, Pomurska založba, Murska Sobota.
- REMEC, M. (1985): *Mana: časovni zapiski časnikarja Jurija Jereba*, Tehniška založba Slovenije – Pomurska založba, Ljubljana – Murska Sobota.
- REMEC, M. (1987): *Lovec, Nečista hči*, Prešernova družba, Ljubljana.
- REMEC, M. (1989): *Zelena zaveza: političnofantastični roman*, Borec, Ljubljana.
- REMEC, M. (1991): *Zapiski odposlanca Zemlje*, Prešernova družba, Ljubljana.
- REMEC, M. (1993): *Astralni svetilniki: izbor znanstvenofantastičnih zgodb*, Kiki Keram, Ljubljana.
- RODOŠEK, E. (1997): *Temna stran vesolja*, CLIP, Domžale.
- RODOŠEK, E. (1997): *Čar iskanja*, FRST-Z, Ljubljana.
- RODOŠEK, E. (1998): *Sence neznanega*, Karantanija, Ljubljana.
- RODOŠEK, E. (2000): *Nauči me sanjati*, CLIP, Domžale.
- RODOŠEK, E. (2000): *Spokojni svet*, Karantanija, Ljubljana.
- SIRK, S. (1988): "Fantastično in fantastična literatura", *Slavistična revija*, 4, pp. 399-417.
- SOLAR, M. (1995): *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb.
- ŠTEFANEC, V. P. (1991): *Morje novih obal: resnična zgodba*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- ŠTOKA, T. (1988): "Šarm narativnih mutacij", *Problemi/Literatura*, 6, pp. 211-214.
- TODOROV, T. (1987): *Uvod u fantastičku književnost*, Rad, Beograd.
- URŠIČ, M. (1985): *Razpoke*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- URŠIČ, M. (2000): "Trije časi v filozofiji in književnosti", *36. SSJLK*, pp. 295-304.
- VERČ, S. (1991): *Rolandov steber: kriminalni roman*, Založništvo Tržaškega Tiska, Trst.
- VERČ, S. (1998): *Skrivnost turkizne meduze. Kriminalni roman*, ZTT, Trst.
- VIDMAR, J. (1995): *Ameriški prijatelj*, Mondena, Grosuplje.
- VIDMAR, J. (1996): *Blues za Saro: kriminalna komedija o ljubezni: vse je samo jazz*, Društvo za revitalizacijo literature, Ljubljana.
- VIRK, T. (2000): *Strah pred naivnostjo: poetika postmodernistične proze*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.
- VRHOVNIK, T. D. (1993a): "Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura", *Literatura*, 26-27, pp. 61-72.
- VRHOVNIK, T. D. (1993b). "Peter Malik, Lovci na Rembrandta", *Literatura*, 19, pp. 97-98.
- ZALETEL, T. (1995): *Glavna vloga*, Mondena, Grosuplje.
- ZORN, A. (1991): "Opojni čas brezmejne literature". En: *Vidčevo sporočilo. Slovenska nova proza*, Mladinska knjiga, Ljubljana, pp. 215-232.
- ZUPAN SOSIČ, A. (2000/01): "Fantastika in sodobni slovenski roman ob koncu stoletja", *Jezik in slovstvo*, 4, pp. 149-159.
- ZUPAN SOSIČ, A. (2001): "Kriminalkina uganka", *Slavistična revija*, 1-2, pp. 41-53.