

VIGENCIA DEL REALISMO COMO MODO LITERARIO: ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN DOS NOVELAS DE RICHARD G. STERN

Por Rodolfo Rojo

“Querido Doktor Heidegger, me gustaría saber qué quiere decir Ud. con la expresión, ‘la caída en lo cotidiano’. ¿Cuándo ocurrió esta caída? ¿Dónde estábamos parados cuando eso sucedió?”.

Saul Bellow en *Herzog*

“ese pobre iluso, de mala circulación, poco aliento, débil corazón, puede desplomarse sobre su máquina al marcar dos puntos, dejándome en suspenso”.

El fabulista visto por la fábula

Richard G. Stern

Al presente, toda novela norteamericana que pretenda “establecerse” como aporte significativo a la narrativa, debe superar desafíos considerables. Dejando a un lado el aspecto del consumo literario, está la porfiada creencia de que la novela como forma literaria está “muerta” en la ya clásica formulación de Louis Rubin en su ensayo *The Curious Death of the Novel*; o “agotada”, en el concepto del novelista John Barth propuesto en su estudio sobre este tema, *The Literature of Exhaustion*, ambos de 1967. Es, asimismo, estimable lo señalado por el escritor y crítico Ronald Sukenick, para quien el público general no cree en la narrativa como el medio más adecuado para revelar “la verdad” sobre la situación humana. Para ese público, la novela sería, en último término, una serie de convenciones artísticas que podrán presentar hechos concretos, pero siempre dentro de un esquema de “ideales fraudulentos”¹.

Pero quizás si el mayor desafío al intento narrativo lo constituya hoy la impresionante complejidad de la vida contemporánea. El es-

¹Vide, *La Nueva Novelística*. Ed. por Joe David Bellamy, Editores Asociados, México, 1978.

critor actual bien puede sentirse anonadado, o sobrepasado por las increíbles realidades de la sociedad moderna. El problema pareciera ser particular a las sociedades occidentales, afanadas en una búsqueda de constante expansión y consumo, pero privilegiadas con una conciencia crítica y una prensa independiente. Y es justamente cuando consideramos todas esas circunstancias que podemos pensar que la novela es, precisamente, la única forma artística que puede resolver las complejidades y controlar el caos².

En un estudio sobre la naturaleza de la narrativa, publicado en 1966³, los autores Scholes y Kellogg sostienen que la novela es para nuestra civilización moderna postrenascentista lo que la épica fue para el mundo antiguo. Estos autores enfatizan que la novela representa una síntesis de modos narrativos preexistentes. Y en su concepto, el elemento sintetizador que afirma el modo narrativo dominante, es el realismo⁴. Es justamente el realismo lo que permite una unión (precaria por naturaleza) de lo histórico —el mundo fenoménico en que se mueve el hombre— con los modos alegóricos

²Cuando la paranoia se ha tornado realidad, la novela se transforma en el bastión de la normalidad, como lo señala Phillip Roth. Pero el problema consiste en encontrar modos narrativos que no sean en sí paranoicos (como en la obra de William Burroughs, *The Naked Lunch*, 1966, *Almuerzo Desnudo* esn la edición en español, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1971). John Cheever ha escrito, "No me parece que la novela haya sido abrumada por las complejidades de la vida contemporánea; sí que creo que la novela es la única forma artística que ha podido acercarse a la tormenta". (En *The New York Review of Books*, Nov. 25, 1976). El poeta Wallace Stevens ha escrito, "Porque las fuerzas de nuestra civilización amenazan con aniquilar al hombre, la imaginación del artista debe responder con igual fuerza para poder neutralizarlas y resguardar el legado humanista. Esta es la hora que necesita de gran literatura: nunca hemos comprendido el mundo menos que ahora, ni nos ha disgustado más. Pero nunca habíamos necesitado comprenderlo mejor, y aceptarlo más". (*Letters of W. Stevens*, Ed. by Holly Stevens, New York, 1966).

³Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*. O. U. Press, 1966. Posteriormente, Scholes desarrolla la tesis de que el cine ha dado el *coup de grace* al realismo, y que la narrativa para poder competir con la técnica cinematográfica debe abandonar la idea de representar la realidad y concentrarse en modos más puros de alegoría y romance. Este tipo de narrativa, Scholes la denomina *fabulaciones* y da como ejemplos escritores tales como Kurt Vonnegut y John Barth. Robert Scholes, *The Fabulators*, O.U.P., 1969.

⁴Ian Watt en su clásico estudio *The Rise of The Novel*, (Penguin, 1963) define el realismo literario como la técnica narrativa que describe la experiencia individual de un mundo fenoménico común.

y el romance que constituyen el mundo estructurado del arte y la imaginación. De esta manera, la novela representa una forma de arte excepcional en cuanto permite el ordenamiento significativo de la experiencia sin por eso desconocer la particularidad y fragmentación de lo empírico.

Esta precaria relación de elementos antitéticos representa en cierto modo una especie de compromiso, lo que por cierto ha permitido las constantes rebeliones literarias que han tratado de acabar con el realismo como modo narrativo dominante⁵. En los Estados Unidos, donde la gran narrativa responde a figuraciones alegóricas y románticas⁶, ha sido la fidelidad a la experiencia particular que ha sostenido los grandes esquemas míticos y los intereses temáticos. El paradigma narrativo quizás lo constituya *Huckleberry Finn* de Mark Twain, (punto de partida de toda la narrativa moderna norteamericana, según escribió Hemingway) obra en que claramente se aprecia como la descripción de lo particular controla a la vez que proyecta y desarrolla tema y visión.

En las décadas posteriores a la segunda guerra mundial, la tendencia central de la narrativa norteamericana ha sido la de mantener el realismo como modo narrativo, particularmente con Saul Bellow y su grupo. En obras tales como *Hombre en Suspense*, *Herzog*, *El Planeta del Sr. Sammler*, y otras, el escritor perceptivamente revela las sutiles y variadas maneras como el momento histórico y el complejo entorno (comúnmente el medio urbano, "rico en irritantes" como apunta Marcus Klein en su estudio sobre la novela norteamericana moderna)⁷ presionan sobre la mente del individuo que se esfuerza por recobrar para su mundo privado la coherencia y el orden.

Dentro de este esquema procederemos a revisar dos novelas del

⁵La novela "gótica" de fines del siglo 18, representa un buen ejemplo. Pero en los Estados Unidos, la nueva narrativa representada por Barth, Burroughs, Kosinski, Barthelme, y otros, marcan una violenta reacción en contra del modo realista; los novelistas de la desesperación entrópica, como los denomina Tony Tanner en su obra *City of Words, American Fiction, 1950-1970* (Harper & Row, New York, 1971).

⁶La tesis de Richard Chase en su obra, *The American Novel and Its Tradition*, de 1957.

⁷Marcus Klein, *Después de la Alienación, La Novela Norteamericana al promediar el siglo xx*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1968.

escritor Richard G. Stern, una de ellas en su versión española⁸ y la segunda en su idioma original⁹. Richard G. Stern, que no hace mucho estuvo de visita en nuestro país, ha sido consagrado por la crítica como un escritor de innegable talento, y lo que es más significativo, ha recibido juicios elogiosos de narradores del prestigio de Bellow mismo (en cuya "escuela" lo ubicamos), de Philip Roth, Bernard Malamud, John Cheever, y del controvertido Norman Mailer. Nacido en Nueva York en 1928, cursó estudios en Yale (M.A.) y en Iowa (PhD.). Actualmente sirve un cargo de profesor de inglés en la Universidad de Chicago. Una periodista nacional lo describió acertadamente como un niño que debe soportar un cuerpo inmanejable (similar a la figura protagónica de Fred Wursup en *Natural Shocks* "torpe cuerpo de oso mal sostenido por débiles piernas").

En cuanto a técnica narrativa y estilo literario, es indudable que Richard Stern se encuentra cerca de Saul Bellow, más bien que dentro de la corriente de brillantes fabuladores tales como John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon y Kurt Vonnegut, que el crítico inglés Tony Tanner ha denominado "escritores de la desesperación entrópica"¹⁰.

En efecto, la visión de Stern, como la de Bellow, corresponde a una sensibilidad que se asocia con el decenio actual, de acondicionamiento, después de la alienación característica de los escritores arriba nombrados. No es coincidencia que tanto los héroes de Stern como los de Bellow sean hombres de edad inmadura que en un momento determinado de su existencia deban someter toda su experiencia a un análisis retrospectivo antes de empezar a caminar el último trecho. El hecho inmediato que dramáticamente lleva al protagonista a esta confrontación es el desastre matrimonial.

El tema de la separación conyugal constituye un capítulo aparte en la historia de la narrativa norteamericana actual ("el matrimonio es a menudo consecuencia de un vocabulario limitado", apunta Fred Wursup en *Natural Shocks*). Como motivo narrativo, la di-

⁸Richard G. Stern, *Las Hijas de Los Otros*, Colección Vértice, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1973. Trad. de F. Mazia del inglés *Other Men's Daughters* de 1974.

⁹Richard G. Stern, *Natural Shocks*, Coward, McCann & Geoghegan, Inc. New York, 1978.

¹⁰Tony Tanner, *City of Words*, American Fiction 1950-1970. Harper & Row, New York, 1971.

solución matrimonial y el affaire que en *Las Hijas de los Otros* el protagonista, el Dr. Roberto Merriweather, entabla con una joven estudiante de verano, podría haber llevado a la novela a un desarrollo y resolución predecibles. Después de todo, como escribió Elizabeth Hardwicke, una perceptiva crítica norteamericana, las novelas que se basan en el tema de la fornicación “comúnmente terminan en accidente, enfermedad o muerte”¹¹. En términos más eufemísticos, podríamos decir que tal situación inicial fácilmente lleva al tipo de ficción que se vende en quioscos de diarios —el llamado “pot-boiler” o el “best-seller”. Sin embargo, Richard Stern soslaya los peligros de llevar su narrativa por los caminos transitados del romance o del cinismo (otra postura igualmente fácil), mediante variados recursos técnicos que logran conseguir para esta obra una intensidad particular. Podemos anotar, en primer lugar (¡la lección del Maestro!) que Stern emplea a menudo una sintaxis legítimamente jamesiana:

“A pesar de las dificultades de su vida con ella (Sara, su mujer), la piedad le llevaba a preocuparse por ella. Había sido tan decente. Ella era básicamente —como quiera que se interpretase este vocablo, y él iba a aprender que existían innumerables ‘bases’ comunes entre él y ella— una persona decente”.

Las actitudes y sentimientos revelados por la frase entre guiones, la reiteración del concepto, la sugerencia de “bases” comunes, componen una generosidad mezclada con la irritación y el aburrimiento, y más que proyectar la personalidad de Merriweather, nos presenta la cultura a la que pertenece, a la vez que se anuncia el desarrollo temático.

Esta atención al lenguaje afirma y complementa el tema central de la novela, que es el redespertar de la emoción. El protagonista, Robert Merriweather, es un fisiólogo de la Universidad de Harvard, y su visión del mundo está acondicionada por su cultura académica. Hay en la obra una transición del lenguaje notablemente bien marcada que revela el cambio de su sensibilidad. Al comienzo, Merriweather, que todo lo concibe en términos científicos, describe a la joven Cynthia como “alta, ligeramente prognata, de ojos café —las cascadas del pelo alcanzando la vértebra torácica superior...”. Y en sus clases, ha definido el “amor” profesionalmente como, “la dis-

¹¹Elizabeth Hardwicke, *A Sense of the Present*, en *The New York Review of Books*, Nov. 25, 1976.

tensión de las sínus venosas en respuesta a señales que pasan por los segmentos sacrales tercero y cuarto de la espina dorsal a lo largo del nervio pudental interno hasta el isquio cavernoso". Pero al final, cuando Merriweather acude a la llamada de Cynthia, "ve que sus cabellos retienen la luz", lo que revela todo un cambio de actitud, afirmado por iluminaciones de paisaje y nuevas conceptualizaciones. La ciencia avanza cuando se desprende de su nomenclatura, apunta Cynthia, que tiene la función de transformar al disecado fisiólogo en apasionado amante. En estos términos, el progreso de Merriweather es del nominalismo al realismo, del formalismo al individualismo, del estaticismo a la evolución. La corroboración científica la encuentra en la conferencia del Profesor Eugen, para quien los "errores mismos de las enzimas proporcionan las nuevas informaciones que llevan del estado estático— y de la inevitable descomposición a la nueva información; a la evolución".

La historia de Robert Merriweather en *Las Hijas de Los Otros* se desarrolla desde un punto de vista central al protagonista. Es a través de sus percepciones que las tensiones avanzan y se resuelven. Aun cuando el autor es omnisciente, en ningún momento se pretende "hacerle un caso" a su mujer, Sara. Y aun cuando la bronceada y rubia Cynthia pueda ocupar el centro de la acción por un momento, no es tampoco ella quien represente el conflicto principal. En realidad, la lucha de Merriweather es con la vieja almidonada Musa solterona de Harvard, su amor primero, y no con una amante de carne y hueso. Las palabras de Stuart Benson, un abogado amigo de Merriweather (también divorciado) definen el verdadero conflicto:

"Tú y yo nos hemos pasado la mitad de la vida omitiéndolo todo, salvo lo que queremos aislar en un tubo de ensayo. La vida profesional pretende conseguir la misma sencillez: tres comidas diarias, un sillón cómodo, música de cámara, publicaciones, la esposa a mano, y de vez en cuando una aspirina para las molestias. Sabemos que ni siquiera es así de simple en una macromolécula".

El juicio de Benson claramente sitúa el conflicto central y anticipa el desarrollo narrativo. Profesionalmente, Merriweather considera la práctica médica como una actividad "colateral". Su tiempo lo emplea fundamentalmente en el laboratorio, en una investigación sobre la sed como "un gran complejo químico mental" que determina los tropismos vitales.

El encuentro con la estudiante de verano, Cynthia Rider, pre-

cipita una revisión total de su experiencia. Pero su progreso, al igual que muchos de sus discursos, le lleva hacia atrás. La revisión incluye todos aquellos vínculos que incomodan moralmente, sus investigaciones, sus hijos, sus amigos. Hasta los sillones de su consulta en Cambridge tienen los resortes vencidos, como si de esta manera quisieran satisfacer las necesidades de mortificación de los ascéticos e idealistas académicos de Harvard.

El carácter especial de la aventura erótica del Dr. Merriweather lo da justamente el hecho de tener que aplicar su docta inteligencia de fisiólogo a la vida que de repente se le ha abierto, lo que le permite entre otras cosas, recobrar el espíritu de su propio trabajo como médico e investigador.

Esta inteligencia o percepción central, desalojada abruptamente de su habitual complacencia, inicia un proceso de revaloración de todo su mundo circundante. Dado el conflicto central, la línea narrativa es precisa y vigorosa. A través de sus encuentros con Cynthia, con sus amigos, con sus colegas de trabajo, con su esposa e hijos, Merriweather va a poder descubrir la fuentes de su propia energía, una capacidad para responder emocionalmente, para agradar y ser agradado, para perdonar y reconocer sus propias debilidades, para tomarle el pulso a su profesión, y finalmente, para llegar a definir su rol y relación con el entorno. Estas nuevas percepciones le devuelven a su mundo natural, a la vez que recobran para el mismo su condición de hombre natural.

Cynthia, por ejemplo, quien piensa que la avidez de información y conocimiento es una "disfunción masculina", le repara casi al final de la obra:

"Toda esa información de piedras y de aves limita tus propios sentimientos hacia ellas. Ves muy poco más que un nombre. ¿No me dijiste que la biología no avanzaba hasta que no se descargaba de su nomenclatura?"

Las reflexiones finales de Merriweather sugieren un triunfo y una situación inestables. Pero es precisamente la inseguridad del triunfo lo que le permite creer en su realidad (¡y al lector en la novela!). En las montañas de Colorado, con el olor de pino saturando el aire, Merriweather se encuentra "cargado de todo", "sobreviviente de todo", de la familia, de los errores, de la pérdida del amor, de Cambridge y su mentalidad, de las "estructuras de la verdad". La narrativa ha llegado a su punto terminal, y de esta

manera el autor consigue mantener el tema dentro de los límites impuestos. El final, es, por consiguiente, incierto, pero esto mismo indica que Richard Stern no hace concesiones de ninguna clase, ni hay sentimentalismo ni renunciaciones.

En suma, *Las Hijas de los Otros* es una novela que no ofrece novedades estructurales. Como se apuntó anteriormente, el punto de vista es primordialmente el de Merriweather, lo que explica la aparente injusticia hacia Sara. Sin embargo, Stern le concede ciertas escenas en las cuales sus percepciones nos permiten conocer mejor a Merriweather, sus actitudes feudales con ella y con sus hijos, su nominalismo, su orgullo intelectual, condiciones que calibran su progreso con Cynthia. También el desarrollo del asunto es totalmente predecible, desde la situación inicial a través de las inevitables escenas de confrontación con el padre de Cynthia, con el abogado a cargo del divorcio, o la escena de la última cena de Pascuas con su familia, y la de las ineptas explicaciones a sus hijos. En todas ellas, los recursos estilísticos del autor evitan truculencias y sentimentalismos, sin eliminar la emotividad. *Las Hijas de los Otros* es un ejemplo que prueba que es posible escribir una novela significativa con temas y técnicas convencionales.

En *Natural Shocks*, la situación central es similar. El protagonista, Fred Wursup, recién separado de su mujer, debe reajustar su existencia después de la crisis matrimonial. Hombre de edad madura, el mundo de Wursup es el de un brillante y exitoso periodista. Así como la visión de Robert Merriweather en *Las Hijas de los Otros* está sostenida (y limitada) por su profesión y sus lecturas de Dante, Shakespeare, Stendhal, Colette y el Bhagavad-Gita, las percepciones de Wursup abarcan los múltiples aspectos y tensiones de la civilización contemporánea. Su profesión de periodista permite al autor darle al personaje una riqueza y profundidad de observación que por momentos puede confundir más bien que iluminar, en un esfuerzo por proyectar en toda su complejidad la situación del hombre de nuestro tiempo, asediado, angustiado, alienado, en un mundo con el cual debe redefinir su relación. Hay por consiguiente, un entrecruzamiento de referencias y conceptualizaciones que claramente nos indican que Richard Stern está trabajando con una visión más difícil de realizar narrativamente que en la novela anterior, en la cual el foco es considerablemente más limitado. El mundo referencial de Stern incluye los elementos más dispares: Mandelstan, San Agustín, Shakespeare, Ho-Chi-Minh, el efecto Bragunski (en

física), la ópera italiana, Beethoven, la huelga de camioneros en Chile (de 1973), además de los artefactos de la sociedad de consumo, que logran agregar notas de fino humor:

“Todas las mañanas Wursup bajaba a mover su vientre a la música de Vivaldi y las noticias internacionales”.

(El baño estaba premunido de una radio que se accionaba desde el rodillo de papel higiénico).

El desarrollo temático de esta obra está penetrado por una tonalidad menor, establecida por el título, “Aflicciones Naturales”, que deriva del soliloquio de Hamlet “Ser o no ser” (*Hamlet*, Acto III, sc. 1): “Soñar, y con esto decir que ponemos fin a las mil aflicciones naturales inherentes a la carne”.

El tono sombrío se intensifica hasta un punto máximo a través del episodio central de la muchacha enferma de cáncer, Cicia, con quien Wursup ha establecido una delicada relación en cumplimiento de una misión periodística. La sombra del Shakespeare del período trágico cubre gran parte del desarrollo, en la concepción de hombre como “un pobre bribón hereditario, compuesto en saña por alguien que echó su basura dentro de una mendiga”¹².

En este mundo trágico, el estilo se agrega significativamente al efecto total. El lenguaje se encuentra sometido a una presión constante, para “asaltar la realidad” (en la frase de Henry James) y al apretarla, lograr su esencia. Por ejemplo, en un encuentro con Cicia en el hospital, ella le dice, “Nunca he conocido a nadie —perdón por esto— tan famoso dentro o fuera del hospital”, y Wursup siente como la voz suave, llena de sentimiento “wound him around her” —le hizo enrollarse en ella— una manera precisa, usando el vocablo “wind” imaginativamente, de sugerir el afecto, la ternura, que siente Wursup por la joven enferma.

La estructura narrativa que sostiene este lenguaje es considerablemente más compleja que en *Las Hijas de los Otros*. En efecto, la situación inicial presenta a Wursup como el periodista de prestigio quien acaba de separarse de su mujer, Susan, porque ella “vive por

¹²Stern extrajo esta referencia de *Timón de Atenas*, de William Shakespeare, Acto IV, Esc. III. *Timón de Atenas* pertenece al sombrío período de las grandes tragedias, y comparte con *El Rey Lear* el tema de la ignominia e ingratitud humana. El pesimismo de esta obra es consistente y abrumador, y no hay en ella atisbo de luz, a diferencia de *El Rey Lear*.

exclusión”, con “la serenidad de un fanático”, Fred vive con una joven amante, Sookie Gumpert, con quien comparte “diez mil señales y le excita y satisface”, aún cuando no admite la posibilidad de una relación más profunda. Wursup recibe una misión periodística especial. Deberá escribir un artículo sobre la muerte. Durante su investigación establece y desarrolla una inefable relación con Cicia, una joven de 22 años que padece de un cáncer terminal.

Básicamente, encontramos aquí un interesante planteamiento estructural que puede desarrollar y resolver fuerzas opuestas, aquellas que se cierran a la vida, representadas por su ex mujer, y las que la buscan y se apegan a ella, como Sookie y la muchacha enferma. Estas últimas conforman lo que Wursup va a reconocer posteriormente como “el hambre de vida de aquellos que están asombrados de estar vivos”. Esta frase bien define el desarrollo y la resolución de la narrativa, a la vez que advierte las ambigüedades que enriquecen el contexto.

Sin embargo, este enriquecimiento del contexto termina por debilitar la estructura narrativa. Por una parte, Stern logra eludir el inevitable sentimentalismo que podría haber producido el haber concentrado el foco central en la situación angustiosa de Cicia. Este desquiciamiento (más aparente que real) de la narrativa se produce al introducir el autor una serie de personajes y episodios que nos alejan de las tensiones centrales. Examinemos algunas de estas situaciones colaterales.

Susan, la esposa de Wursup, ha publicado un artículo poco favorable acerca de un amigo de Fred. Por esta razón, Wursup viaja a Roma a encontrarse con este amigo, Jim Doyle, y escribir otro artículo en su defensa. Esto permite digresiones sobre Doyle, a la vez que sobre la pensión en la que se aloja y los ocupantes de ella. Luego hay otro personaje, Knoblauch, con peculiaridades propias. Aparece el padre de Cicia, de quien sabemos que ha estado ocupado en escribir una doble autobiografía (como ejemplo de progreso individual) con un profesor que no cumple su parte. Luego está el círculo de Cicia donde está Tina, que escribe poesía y tiene un amante hindú que no quiere volver a su patria.

Wursup, por su parte, tiene un padre que escribe poesía épica y quien, en forma inesperada, se quita la vida junto a su amante. Eventualmente aparecen tres viejas tías de quienes sabemos que fuera de protestar y moverse con las limitaciones de la ancianidad, a menudo dejan olvidados a sus maridos en parques o peluquerías.

En Bruselas, Wursup conquista a Gretchen, empleada de una aerolínea, que tiene extraños hábitos, cleptomanía y flatulencia. Finalmente, están un amigo dramaturgo, quien se quita también la vida, y los hijos de Wursup, que ocasionalmente ocupan sus pensamientos.

En este laberinto de personajes, situaciones y conflictos, pareciera que el tema central se disipara. Sin embargo, Stern las proyecta como parte integral de la peregrinación de Wursup, y en este sentido, están cuidadosamente estructuradas. Por entre todas ellas subyace la situación central de Cicia, hasta que reemerge en la escena de su muerte. De esta manera, Stern evita lo sentimental y puede concentrarse en estos episodios con intensidad y perceptividad en cuanto ellos iluminan la problemática de Wursup.

El sufrimiento, la debilidad y la muerte ("el francotirador") cierran la novela. Wursup ha sido reeducado filosóficamente. La situación final está iluminada por la referencia al gran cuarteto en Fa, N^o 16, Op. 135, de Beethoven (el último de los grandes cinco cuartetos que cierran la vida y obra del compositor).

"¿Debe ser así? había escrito en la partitura de la obra, escrita en el campo donde vivía con su odiado hermano y su adorado sobrino".

Del sufrimiento, la fortaleza, la resignación al duro destino humano. Wursup se encuentra preparado para bajar la última cuesta filosóficamente.

Estas dos novelas de Richard Stern nos demuestran la habilidad narrativa de un escritor a través de dos distintas estrategias artísticas: la primera, en *Las Hijas de los Otros*, por concentración y limitación de objetivo; y la segunda, en *Natural Shock*, por expansión y extensión. Si la segunda parece ser menos lograda que la primera, es porque intenta mucho más. El diseño es mucho más rico, y el relativo fracaso más honorable.