



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

*

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

SUBVERSIÓN LITERARIA:
LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA MEXICANA Y CUBANA CONTEMPORÁNEA

Tesis que para optar por el grado de doctor en letras presenta:

Ivonne Sánchez Becerril

TUTORA PRINCIPAL:

Dra. Tatiyana Bubnova Gulaya
Instituto de Investigaciones Filológicas

COMITÉ TUTORAL:

Dra. Ute Ilse Seydel Butenschön
Facultad de Filosofía y Letras
Dr. Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano
Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad de México, octubre 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La presente investigación se realizó gracias al Programa de Becas de Posgrado y de Programa de Becas Mixtas en el Extranjero, ambos otorgados por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

Asimismo, no hubiera sido posible finalizarla sin el apoyo de la Beca de obtención de grado (Doctorado) otorgada en el marco del Proyecto PAPIIT IN402615: *Memoria cultural y culturas de la rememoración* dirigido por la Dra. Ute Seydel.

AGRADECIMIENTOS:

A la Dra. Mónica Quijano y al Dr. Eduardo Serrato por su atenta lectura y valiosos comentarios para enriquecer este trabajo. En particular, un especial agradecimiento a la Dra. Quijano por aceptar conjugar los intereses de varios jóvenes investigadores en el PAPIIT de *Literatura mexicana contemporánea (1994-2012)* y por lo enriquecedor del Seminario de reflexión que ha conducido a instancias de este proyecto.

Al Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC), particularmente a los miembros fundadores, más no exclusivamente, pues tuvieron la confianza, complicidad y compromiso para echar a andar un espacio de diálogo, de aprendizaje continuo y un entusiasmo inusitado por compartir y generar conocimiento colectivo. La tesis está plagada de reflexiones suscitadas tras esas sesiones y enriquecida de las experiencias académicas y humanas compartidas con pretexto del Seminario.

A los miembros del SAL-CRIMIC de la Université Paris-Sorbonne, particularmente su responsable, el Dr. Eduardo Ramos-Izquierdo, pero también a Andrea Torres Perdigón y Roberta Previtiera, quienes compartieron formal e informalmente muchas preocupaciones teórico-críticas comunes, aparte de brindarme su amistad.

A la complicidad de los pocos enianos; destinados estábamos a encontrarnos y fue Ámberes el escenario. A la Eberhard Karls Universität Tübingen por la inusitada oportunidad de compartir en clase mis investigaciones y darme un espacio y apoyo para realizarlas. Todo hubiera sido más difícil sin la experiencia de Teach@Tübingen.

RECONOCIMIENTOS:

A veces las palabras se sienten insuficientes o imprecisas; por ello expreso mi más sincero reconocimiento:

A la Dra. Tatiana Bubnova, primero mi más grande admiración por la osadía y compromiso de leer los textos propuestos para aceptar ser la guía de mis investigaciones; después por brindarme su confianza, estar dispuesta siempre al diálogo inteligente y curioso, así como a ofrecerme siempre palabras de aliento. Esta tesis no existiría sin su complicidad erudita.

A la Dra. Ute Seydel por siempre impulsarme ser más crítica y a invitarme a profundizar en mis inquisiciones; asimismo, por su apoyo, particularmente en la última fase del proceso de escritura y revisión. Esta tesis estaría en muchas formas incompleta sin su ayuda.

Al Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano por su siempre atenta lectura y sus imprescindibles comentarios; pero sobre todo por su entusiasmo en mis temas de trabajos, su orientación para aterrizar y delimitar la investigación, y su confianza en mis andares dispersos.

DEDICATORIA:

Primero:

A mí y a todas las manifestaciones de mi insensatez.

Después:

A Héctor, por ser cómplice y víctima de las anteriores.

A mi madre, por su apoyo y entusiasmo incondicional pese a la incomprensión de mis afanes.

INTRODUCCIÓN

Capítulo primero. METAFICCIÓN, 1

- I. UN ESTADO DE CRISIS PERMANENTE, 5
- II. LA METAFICCIÓN, 14
- III. PROCEDIMIENTOS METAFICCIONALES, 29

Capítulo segundo. LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA CUBANA POSTSOVIÉTICA, 35

- I. INTRODUCCIÓN, 37
 - La caída del metarrelato socialista, 39
 - Ficciones oficiales y ficciones literarias, 48
 - De narrar el caos al arte de hacer ruinas, 55
- II. DESGRACIADA LA TIERRA QUE NECESITA HÉROES:
La sombra del caminante de Ena Lucía Portela, 59
 - Las sombras intertextuales, 61; La configuración del caminante, 68
 - El periplo, 75; Narrar el caos, 90
- III. UN MUSEO EN RUINAS:
La fiesta vigilada de Antonio José Ponte, 93
 - Confluencia genérica, 95; Indagación en la caja negra, 103
 - Rastros de la utopía, 114; Urdimbre de ruinas, 124

Capítulo tercero. LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA, 129

- I. INTRODUCCIÓN, 131
 - Agotamiento del modelo de Estado: la apertura al neoliberalismo, 131
 - La ilusión de la transición, 140
 - De los desastres de la guerra a la vida en la tierra, 145
- II. LA VÍCTIMA SIEMPRE ES FEMENINA:
La muerte me da de Cristina Rivera Garza, 149
 - Pensar por escrito, 152; Trampas de género, 164
 - Desastres de la guerra, 173; La narración de los fracasos, 180
- III. LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE JULIÁN HERBERT:
Canción de tumba de Julián Herbert, 185
 - La configuración: cuna y tumba, 188; El problema de llamarse Julián Herbert, 194
 - Como una novela de Ibargüengoitia, 198; Sublimar la vulgaridad de la vida, 204

CONSIDERACIONES FINALES, 209

BIBLIOGRAFÍA, 215

INTRODUCCIÓN

Good art should function like a Trojan horse: enticing enough to be let in and subversive enough later.

GLEGG & GUTTMANN

I

En *A Poetics of Postmodernism* Linda Hutcheon llega a caracterizar la posmodernidad como una fuerza problematizadora. Ésta idea atraviesa sus diversos trabajos sobre la poética, política o recursos específicos del posmodernismo; sin embargo, aunque en el prefacio del libro ya mencionado Hutcheon discurre sobre el empleo del vocablo *problematize* en sus trabajos, no se percata del ímpetu que tiene en sus textos el empleo constante del verbo *subvert*. La pertinencia del término se extiende a la metaficción —considerada como *la* ficción posmoderna—, que trastoca persistente e imaginativamente las convenciones de lo que consideramos o no ficción. De ahí que para titular la presente investigación haya recurrido a esa gama de alteraciones que conjuga el verbo subvertir con el fin de plantear la instrumentalización de la metaficción para problematizar, cuestionar: la metaficción en la novela mexicana y cubana contemporánea entendida como una forma de subversión literaria.

En español, a diferencia del verbo o del sustantivo, el adjetivo «subversivo» evoca un sentido distinto, pues tiene una connotación política; el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua consigna que «subvertir» implica trastornar o alterar «el orden establecido», mientras que el adjetivo connota la capacidad de llevar a cabo esta acción en el «orden público» (DEL, RAE en línea). Con *Subversión literaria* quiero conjugar lúdicamente esta oscilación de la capacidad de perturbar las convenciones literarias o trastocar el estado de las cosas en los contextos de las novelas mexicana y cubana contemporáneas. Asimismo, me interesa subrayar y potenciar el carácter ambiguo de la construcción: por un lado, la facultad de la literatura para subvertir; por otro, el señalamiento de que la literatura está siendo transformada. Ambas ideas son puestas en relieve a través de mi aproximación a la metaficción en las cuatro novelas que integran mi corpus; por ello, en mi capítulo teórico enmarco la aparición del término en su contexto específico —la academia anglosajona— y sus particularidades en la literatura latinoamericana, pero sobre todo en una transformación más compleja de la literatura como fenómeno en los términos planteados por William Marx en *L'adieu à la littérature. Histoire*

d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle. En los capítulos analíticos me enfoco tanto en los mecanismos que desestabilizan o replantean las convenciones literarias de la narrativa para generar el estatuto metaficcional en los textos como en la forma en que éstos se tornan subversivos del orden establecido, es decir, de la lógica social implementada en el México y la Cuba contemporáneos. El objetivo de esta tesis, pues, no es estudiar la metaficción como fenómeno literario, sino dilucidar cómo ciertos escritores cubanos y mexicanos la instrumentalizan para hacer cuestionamientos sociales.

II

Al trabajar la narrativa cubana postsoviética en mi tesis de maestría me percaté de la importancia que tenían en la obra de algunos autores las reflexiones que se hacían sobre la escritura, las convenciones literarias y el estatuto de ficción. En el contexto de la isla la posibilidad misma de la libertad creativa y discurrir sobre ésta representaba si no ya un desafío a la censura (por su relajamiento ante la devastadora crisis económica de principios de los noventa), una declaración de la voluntad por explorar nuevos derroteros. Particularmente los textos de los escritores más jóvenes en los noventa obligaban a formular un sinnúmero de cuestionamientos en torno a la coincidencia de recursos que caracterizaban al arte posmoderno en los países capitalistas. Lo anterior podía explicarse tanto por el ímpetu lúdico de los creadores tras años de prescripciones y normativas no escritas, como también por la sociabilización de textos sobre el posmodernismo y su empleo como coartada estratégica. La fuerza problematizadora de la posmodernidad subrayada por Hutcheon hacía eco en la politización del arte en una sociedad socialista, como lo han apuntado varios investigadores del arte y la cultura en los países postsocialistas (Aless Erjavec o Mikhail N. Epstein, por ejemplo), pues a final de cuentas, como lo señala Ovidiu Țchindelenau (en «La modernidad de postcomunismo»), en su origen tanto el capitalismo como el socialismo son proyectos modernos. Más allá de la compleja relación entre posmodernidad y literatura postsoviética en Cuba (sobre lo cual se ahondará en la introducción a los análisis de las novelas cubanas), lo que quiero destacar es que mi investigación de maestría me instigó a leer mucha de la narrativa del periodo especial a la luz de los estudios de la metaficción, aun cuando este término nunca se empleara en la isla en la década de los noventa, mientras que el de posmodernidad sí.

La importancia de la escritura en la Cuba postsoviética motivó al historiador Rafael Rojas a

hablar más que de poéticas, de políticas de la escritura (en *Tumbas sin sosiego*); idea que retomé para subrayar la importancia del posicionamiento ético y político en la configuración de poéticas autorales y plantear la idea de po/é(lí)ticas de la escritura (en el artículo «La metaficción en la novela cubana del Periodo Especial»). Asimismo, la coyuntura histórica incitó un interés y tendencia en la industria editorial internacional, que a su vez provocó en la comunidad artística de la isla un debate sobre la calidad y comerciabilidad del arte. Si bien la importancia de esas po/é(lí)ticas de la escritura se convirtió en un criterio de selección de los autores, la coyuntura, la atención editorial y las polémicas literarias me invitaron a establecer un puente con la literatura mexicana de la primera década del siglo XXI. El incremento de la violencia desatado por la llamada guerra contra el narcotráfico, implementada a finales del 2006 por el entonces presidente Felipe Calderón, generó un desplazamiento del interés editorial que favoreció la literatura que tematizaba el mundo del tráfico de drogas y, a su vez, esta nueva propensión replicó las discusiones sobre la responsabilidad de la literatura nacional entre la disyuntiva del mercado y el contexto social.

A diferencia del caso cubano, en el mexicano la politización de la literatura se había desvanecido desde hacía décadas; mas a partir de los años que antecedieron a la transición del partido en el gobierno en el 2000 (año en que el Partido Revolucionario Institucional pierde la presidencia después de 71 años), dicha politización se ha reavivado coyunturalmente, y en el contexto de la guerra del narcotráfico retornó más claramente al debate en espacios impresos planteando la responsabilidad social como dilema (en revistas como *Tierra Adentro*, *Letras Libres*, *La Tempestad*, o en voces como las de Enrique Serna, Juan Villoro, Rafael Lemus, Sergio González Rodríguez, Cristina Rivera Garza, etc.). Entre la vorágine de publicaciones de novelas que dan cuenta del traumático presente mexicano, hay algunas que más que abordarlo lo problematizan de manera inteligente, algunas de soslayo (para evitar los dilemas de una mirada frontal), otras a partir de aproximaciones como la alegorización o el absurdo. La metaficción (y particularmente la metaficción historiográfica) que había tenido su auge en México durante los noventa en el marco del quinto centenario del «descubrimiento de América», perdió protagonismo y fue sobrepasada por la autoficción (aunque a razón de las celebraciones del centenario de la revolución y el bicentenario de la independencia volvió a ponerse de moda); quizá por ello, la metaficción aparece de manera sutil (instrumentalizada) pero recurrente en los autores que eluden la forma más comercial de aproximarse a la violencia y los problemas endémicos de la lógica nacional, sobre todo incrustada a fórmulas narrativas (como el policial o

la misma autoficción). Los escritores mexicanos habían tenido la oportunidad de leer tanto los textos literarios donde la metafiction tuvo su forma más protagónica —aquella reducida a la definición de «ficción sobre ficción» producida en inglés en los setenta, principalmente— y de sociabilizar los textos críticos (y sus debates) casi de manera simultánea a su publicación. De tal forma que si había identificado en Cuba una tendencia, a partir de los noventa, en el empleo estratégico de la metafiction para hacer cuestionamientos sociales, en México (en la primera década del dos mil) registré una excepción.

III

A partir de lo anterior acoté mi investigación bajo la hipótesis de que el estatuto metafictional servía para cuestionar (no denunciar) los contextos de escritura de las novelas mexicanas y cubanas contemporáneas de manera más efectiva en tanto que problematizaba las lógicas y estructuras sociales. Por ello, fue necesario en la organización de la tesis anteponer al análisis de las novelas una introducción para cada contexto, de tal forma que en la interpretación de las obras se pusieran en relieve más dichas lógicas y estructuras que sucesos históricos específicos. En consecuencia, los criterios de selección del corpus se fueron delineando claramente: primero, novelas que instrumentalizaran la metafiction para subvertir sus contextos de escritura; segundo, obras de autores que presentaran un cruce de intereses entre lo político y lo ético de manera explícita o implícita en el desarrollo de una poética, además de que las preocupaciones, temas o estrategias que aparecía en las novelas atravesaran otros textos de la producción de los autores; tercero, obras escritas en el contexto del Periodo Especial cubano y en el del incremento de la violencia producido por la guerra contra el narcotráfico en México; cuarto, el mérito y/o reconocimiento literario de las novelas elegidas, atribuido ya sea por la crítica o por una cuestión de valoración propia. Entre las obras que contemplé en algún momento para integrar el corpus de mi investigación se encuentran: en el caso cubano, *Te di la vida entera* de Zoé Valdés, *Las bestias* de Ronaldo Menéndez, *Silencios* de Karla Suárez, *La novela de mi vida* de Leonardo Padura, e incluso otras novelas de Portela o de Ponte (*Cien botellas en una pared* y *Contrabando de sombras*, respectivamente); en el caso mexicano, *El último lector* de David Toscana, *Lodo* de Guillermo Fadanelli, *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán, *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos y *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite.

Sin embargo al final opté por las novelas cubanas *La sombra del caminante* (2001/2006) de

IV

Ena Lucía Portela (La Habana, 1972) y *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte (Matanzas, 1964), y las mexicanas *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) y *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert (Acapulco, 1971). La puesta en relieve de la criminalización de la diferencia en Cuba atraviesa, directa e indirectamente, la obra de Ena Lucía Portela tanto en ensayos y entrevistas como en su narrativa; *La sombra de caminante* incluso está vinculada con otros dos textos de la autora (el cuento «La urna y el nombre (un cuento jovial)» de 1993 y la novela *El pájaro: pincel y tinta china* de 1999) a partir de una especie de *continuum narrativo*. El tema de la ruina en Antonio José Ponte ha constituido una especie de obsesión en su obra; aparece en el poemario *Asiento en las ruinas* (1997), en el cuento «El arte de hacer ruinas» (en *Cuentos de todas las partes del imperio*, 2000), en los comentarios que acompañan la fotografía de Carlos Garaicoa en el libro *La fotografía como intervención/Photography as Intervention* (2013) e incluso en la idea tras el documental alemán *Un arte nuevo de hacer ruinas/Havana: die neue kunst ruinen zu bauen* (2006) del director Florian Borchmeyer, en el que Ponte participa; por otro lado, la aproximación a la lógica de la vigilancia en el régimen de la isla aparece en varios de sus cuentos y ensayos, por ejemplo, *Cuentos de todas partes del imperio* y *Villa marista en plata* (2010).

La reflexión sobre el género y la escritura traspasan la obra de Cristina Rivera Garza desde sus primeras publicaciones; en ambas preocupaciones la dimensión social es trascendente, no sólo por su formación como socióloga e historiadora, sino porque ha forjado su idea de la escritura en relación a su contexto y construido una comunidad creativa a través de diversos proyectos (su blogsívela, por ejemplo). Sus libros de ensayos *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011/2015) y *Los muertos indóciles. Necroescrituras y apropiación* (2013) son muestra clara de lo anterior, no sólo por sus inquisiciones sino porque produce eco en la comunidad intelectual mexicana, como puede dar fe el volumen colectivo *Con/dolerse* (2015) que dialoga con la publicación de la segunda edición de *Dolerse*. Asimismo, con la publicación de *El mal de la taiga* (2012) la autora da continuidad al personaje de la Detective estableciendo una relación de serialidad con *La muerte me da*. Julián Herbert, por otro lado, en sus ensayos críticos sobre poesía mexicana da cuenta de una conciencia de las esperanzas fallidas de su generación y en su obra asoma de manera atrayente una capacidad ácida para (auto)observar complejos, contradicciones y conflictos. *Canción de tumba* nace de la publicación de un texto previo, «Mama leucemia» (en *Letras Libres* en septiembre 2009), en donde como en *Cocaína (manual de usuario)* (2006) retoma elementos autobiográficos; pero es en este texto donde asoma de manera

más clara un interés tanto por explorar la relación (directa o inimaginable) entre la historia nacional y las historias personales, como por indagar en historias acalladas, como hace de manera protagónica en su libro narrativo posterior, *La casa del dolor ajeno* (2015). Asimismo, la publicación posterior de la crónica *Algunas estúpidas razones para volver a Berlín* (2013) amplía las reflexiones, descripciones e interés por la capital alemana que se muestra en la parte central de *Canción de tumba*.

La selección de las novelas de estos autores me ofrecían además la ventaja de establecer temporalmente un puente entre sus publicaciones, una transición entre las peculiaridades del contexto mexicano y el cubano, así como enmarcarlo en una década de publicaciones: la novela de Portela publicada originalmente en 2001 (Ediciones Unión, La Habana), las de Ponte y Rivera Garza en 2007 y la de Herbert en 2011. Además, en conjunto, los autores me brindaban cierta diversidad en lugares de origen (La Habana, Matanzas, Matamoros y Acapulco) y de residencia (La Habana —en insilio—, Madrid —en la diáspora—, San Diego-Ciudad de México —con domicilio intermitente entre dos países— y Saltillo), así como representaban un equilibrio de generaciones distintas (Ponte y Rivera Garza de 1964; Portela y Herbert de 1972 y 1971 respectivamente) y de género¹ (un escritor y una escritora por cada país). Pero sobre todo se ocupaban de cuestionamientos distintos —la (auto)criminalización de la juventud cubana, la manipulación del régimen cubano de la memoria, los crímenes de género, y la incidencia del contexto histórico en la vida cotidiana de los mexicanos.

IV

La presente investigación está organizada en tres capítulos. El primero, METAFICCION, revisa los principales acercamientos teórico-críticos al fenómeno literario en los años subsecuentes a la aparición del neologismo para esclarecer mi aproximación a la metaficción en el examen del corpus. Por cuestiones tanto históricas como por la delimitación de mi investigación me centro en los estudios a la metaficción en la narrativa, con especial énfasis en la novela; a pesar de que inicialmente las reflexiones en torno a la «ficción sobre ficción» se enfocaban en el cuento y la novela, recientemente podemos rastrear numerosos ensayos de éste fenómeno en la poesía, el teatro, la pintura, el cine, etc.

¹ Esto fue una afortunada y oportuna coincidencia, más que una búsqueda; pero se hace pertinente la aclaración ante la aún condescendiente necesidad de justificar la inclusión de escritoras en un corpus.

VI

Los capítulos segundo y tercero están dedicados al análisis de los procedimientos a los que recurren las novelas para generar la metaficción y cómo ésta es empleada para realizar cuestionamientos sociales en cada caso. Subrayo que, en tanto postulo que la metaficción está instrumentalizada en estos textos, el examen de los procedimientos que la generan puede tomar cierto protagonismo sobre el estatuto metaficcional general. Por ejemplo, en *La sombra del caminante* es crucial la intertextualidad tanto por su papel en la construcción de los personajes como por la conglobación de sentido de la historia, pues proponen comprender la atmósfera psicológica de los jóvenes cubanos de fines de los noventa a partir de los conflictos del personaje central; en *La fiesta vigilada* la problematicidad genérica así como la reflexión continua sobre los usos y abusos de la memoria —individual y colectiva— en la configuración de la Historia está permanentemente en primer plano, sin embargo, en el centro de las digresiones, anécdotas y relatos sobre ellos está la cavilación sobre la difusa frontera entre factualidad y ficcionalidad en la memoria, la historia y la literatura. En *La muerte me da* son de vital importancia los mecanismos de apropiación artísticos y teórico-críticos, la yuxtaposición de géneros literarios en la composición de la novela, la ficcionalización del Yo-autoral y la indagación sobre la construcción cultural del género (sexual); en todos estos recursos está siempre el señalamiento de la retroalimentación entre representaciones no ficcionales y ficcionales. Por último, en *Canción de tumba* la autoficción —que va desde la cercanía a lo biográfico hasta la casi fantasía— así como los metacomentarios sobre tu proyecto escritural en el contexto de la historia personal y nacional son los procedimientos que ponen en crisis la verosimilitud o el absurdo como pertenecientes a la Historia o la Literatura.

Así, el capítulo METAFICCIÓN tiene como objetivo sintetizar y reunir los acercamientos teórico-críticos más pertinentes sobre la metaficción en la academia anglosajona e hispanoamericana tanto para la aproximación propuesta en esta investigación como para el análisis de mi corpus. Por un lado, se enmarca a la metaficción en el constante estado de transformación de la Literatura; en palabras de William Marx, desde el siglo XVIII la Literatura vive en un estado permanente de crisis derivado de un sostenido trastrocamiento de su noción, su misión, su función y su forma. Una crisis permanente que ha creado en varios momentos de los últimos tres siglos la idea de la muerte de la Literatura; sin embargo somos testigos de un siempre perecer y un revivir consuetudinario de lo literario. Para Marx esta transformación puede entenderse en tres fases: una de expansión, otra de autonomización y, finalmente, una de depreciación; fases que, aunque ancladas a contextos de aparición determinados, se sobreponen y

pueden convivir en dosis y combinaciones diversas. La metaficción de alguna manera condensa los rasgos de estas tres fases: subvierte las convenciones literarias, se le ha acusado de literatura ensimismada, y fue en algún momento proclamada como el final de toda posibilidad de narrar.

Enmarcar la metaficción en la propuesta de William Marx me permite subrayar la ambigüedad intencional tras el título de mi tesis: SUBVERSIÓN LITERARIA. Por el mismo motivo fue pertinente destacar que el prefijo griego *meta-*, aparte de su sentido más común, también apunta a una condición de cambio, traslación, transformación o transición, pues guarda cierta equivalencia con el prefijo latino *trans-*; además de enfatizar la vinculación de la metaficción con el *modus operandi* que Linda Hutcheon identifica en de la posmodernidad, esto es, el uso, instalación, inscripción o reafirmación de aquello de lo que luego abusa, dismantela, subvierte, ya sean convenciones, principios o ideologías. Hutcheon señala² que la posmodernidad no puede entenderse como un cambio de paradigma literario, pues más bien es el epítome de los rasgos, las contradicciones y las crisis de la modernidad; es la condensación de ese largo proceso de trastocamiento de la Literatura (la idea de Literatura Moderna), como lo plantea Marx, y por ello postulo que la metaficción puede llegar a compendiar sus tres fases.

En el capítulo teórico-crítico es fundamental no solo enfatizar la metamorfosis sempiterna de la literatura e inscribir en ella a la metaficción, sino también destacar que desde finales del s. XX la metaficcionalidad misma se ha incorporado a dicho flujo. Ha sido instrumentalizada, pues sus estrategias han sido asimiladas por los lectores. Debido a ello en la segunda parte del capítulo METAFICCIÓN me dedico a rastrear cómo muchos de los escritores y críticos de la metaficción tomaron como modelos —o inspiración— tanto narraciones latinoamericanas —particularmente del *Boom*— como francesas —del *nouveau roman*; y a registrar la alteración de la economía y lógica de las relaciones extra, intra e intertextuales que generó la metaficción durante su apogeo. Puesto que la (re)inserción de la tendencia literaria de la metaficción —la encarnación de *la* ficción posmoderna— en América Latina puede rastrearse en los múltiples estudios sobre la metaficción historiográfica y yo (postulo y) me enfoco en una etapa posterior de asimilación e instrumentalización, me pareció más pertinente revisar los principales acercamientos críticos a la metaficción desde el mundo hispánico de los últimos años.

Finalmente, en la tercera parte de este capítulo teórico propongo entender la metaficción como producto del funcionamiento, de la puesta en marcha —no formulaica—, de una serie de procedimientos que operan —de manera aislada, paralela, simultánea o conjunta— en diversos

² Idea que es fundamental tanto en *A Poetics of posmodernism* (1988) como en *The Politics of posmodernism* (1989).

niveles: narrativo, estructural, discursivo, o pragmático. Cada nivel de procedimientos conjuga diversas estrategias literarias que, obviamente, funcionan o impactan (mayormente, más no exclusivamente) en el nivel en el que han sido englobadas. De ahí que en los análisis del corpus de la tesis, en un primer momento, se pierda de vista el protagonismo de la metaficción para centrarme en el examen de los procedimientos particulares que emplea cada novela en específico, y cómo esta combinación concreta está relacionada con la problematización o cuestionamiento de los contextos histórico-sociales de las obras.

V

El segundo capítulo se ocupa de LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA CUBANA POSTSOVIÉTICA, mientras que el tercero de LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA; ambos están subdivididos en una «Introducción» a sus respectivos contextos —tanto en el ámbito histórico como en el cultural—, y en la revisión crítica de las obras seleccionadas de cada país. En el segundo capítulo, el apartado que se ocupa de *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela se titula «Desgraciada la tierra que necesita héroes», y el de *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte, «Un museo en ruinas»; en el tercer capítulo el análisis de *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza se llama «La víctima siempre es femenina», y el de *Canción de tumba* de Julián Herbert, «La importancia de llamarse Julián Herbert».

Cada «Introducción» está pensada para presentar las peculiaridades de cada contexto y para complementar los análisis literarios. Los marcos históricos y culturales de escritura, evidentemente, son distintos en cada caso, mas tienen el objetivo de establecer, en sus primeras dos secciones, patrones arraigados de comportamiento social que se enfrentan a circunstancias cruciales. Las secciones que cierran sendas introducciones se proponen poner en relación la postulación de que las novelas por examinarse instrumentalizan la metaficción para subvertir esos marcos de referencia asentados, tanto en lo inmediato (la redistribución geopolítica del mundo en el caso cubano o la proclamación de una guerra contra el narcotráfico, en el mexicano) como en lo consuetudinario, las arraigadas estructuras y lógicas que dos regímenes construyeron durante décadas (ambas «revolucionarias»). Lo anterior es de vital importancia, pues las novelas pueden relacionarse más claramente (explícita o crípticamente) con lo inmediato —la vida habanera de un estudiante al fin del milenio en una Cuba en crisis, la transición a la diáspora de un escritor, la cotidianidad de los crímenes de género, o el dilema literario (y desasosiego ético) de un escritor

al narrar el proceso de muerte de su madre por estar becado por un Estado que ha declarado una guerra al narco; sin embargo, es cuando despliegan (explotan) estratégicamente una compleja serie de estrategias literarias para problematizar metaficcionalmente las estructuras y lógicas socio-históricas profundas que realmente se tornan subversivas.

En la «Introducción» de LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA CUBANA POSTSOVIÉTICA parto de la coyuntura misma, «La caída del metarrelato socialista», el desmoronamiento del bloque soviético; desde lo que implicaron en la isla los primeros indicios de cambio con la *glasnost* y la *perestroika* rusas hasta las demoledoras consecuencias (estatales, económicas, psicológicas, culturales) de la disolución de la alianza de naciones conocida como el segundo mundo. La evocación que el título de la sección hace a la postulación central del libro de *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979) Jean-Fraçois Lyotard en torno a la crisis de los metarrelatos de la modernidad busca acentuar, tanto el hecho de que el socialismo es otro de esos metarrelatos modernos —como señala, por ejemplo, el filósofo rumano Ovidiu Țichindeleanu—, como apuntar la importancia que tuvo la sociabilización de nuevos saberes (por ignorados o censurados) entre la comunidad intelectual y artística de Cuba en su producción a partir de mediados de la década de los ochenta. En «Ficciones oficiales y ficciones literarias» resumo la centralidad de la reflexión en torno a la Historia de la Revolución: la explotación social de la idea de la Historia, su escritura, sus versiones, etc., además de su confrontación con las versiones no oficiales (escritas dentro o fuera de la isla), y la conciencia de la importancia del ejercicio, uso y abuso de la memoria. Panorama que naturalmente se inscribe en una de las principales inquisiciones de lo metaficcional por poner en escena la frontera (y las relaciones) entre historia y ficción. Y «De narrar el caos al arte de hacer ruinas» busca hacer la transición entre la introducción a los contextos y los análisis de las novelas de Portela y Ponte.

Contrario al criterio seguido en la conformación de la introducción del capítulo cubano, en la «Introducción» a LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA preferí iniciar con los patrones del pasado para comprender mejor la coyuntura histórica, así como la atmósfera y preocupación por el estado de las cosas del presente. Lo anterior está motivado por la sobrecogedora sensación de una especie de reanudación —quién sabe si como un *da capo al fine* o un *dal segno al fine*— de una historia que parecía cerrada; impresión de regresar de un intermedio de la misma obra o de presenciar un *remake*; conciencia lampedusiana de que todo ha tenido que cambiar para que siga siendo igual. Pese a que *Canción de tumba* se publica en 2011, no sólo aludo al regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia en 2012 —

cuya campaña presidencial (evidente y ampliamente endosada e impulsada desde los monopolios televisivos) inició con bastante antelación—, sino también a ese desencanto, frustración, enojo, que representó la comprensión de que una transición democrática del partido en el poder no significaba en forma alguna un trastocamiento de fondo en el ejercicio del gobierno.

El principal objetivo de la introducción era sentar precedente de las estructuras y las lógicas de fondo que *La muerte me da* y *Canción de tumba* problematiza, de forma incisiva, pero también de soslayo, especialmente porque da la impresión de que estas novelas dan la espalda al contexto detallado en esta introducción. En la sección «Agotamiento del modelo de Estado: la apertura al neoliberalismo» resumo los patrones de operación del Estado priista —en materia social, cultural y económica— y cómo a partir de cisma del 68 y de las nuevas tendencias mundiales en la economía, hay ya una reorganización de las políticas económicas y suavizó la forma de lidiar con las demandas sociales. Mientras que en «La ilusión de la transición» subrayo cómo desde el poder ejecutivo el Partido Acción Nacional ratificó la sofisticación de los mecanismos de operación del poder priista sin contar con el apoyo de la estructura de los otros niveles de gobierno; y describo algunas de las características de la violencia desatada en el contexto de la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón. Este marco histórico no sólo es fundamental porque en *Canción de tumba* aparecen como telón de fondo diversos hechos históricos que marcan el devenir de la familia del protagonista autoficcional —desde finales de los treinta hasta la primera década del dos mil— de manera determinante (económica y geográficamente, por ejemplo), sino porque aluden a un cuestionamiento tanto del imaginario de la identidad nacional y destacan ese *modus operandi* del poder, particularmente en el control de las demandas sociales. Asimismo, se esboza un panorama de las tendencias del sistema literario nacional, particularmente del impacto de las políticas neoliberales en la cultural (sistemas de becas, esfuerzos de descentralización y diversificación de la producción artística), y de la transformación la figura del escritor y su obra.

La última sección, «De los desastres de la guerra y la vida en la tierra», explicita los elementos de ese contexto que *La muerte me da* y *Canción de tumba* subvierten a partir de la instrumentalización de la metaficción. Si con los párrafos anteriores el caso de la novela de Herbert queda claro, la novela de Rivera Garza requerirá mayor detalle. *La muerte me da* si bien temáticamente alude de forma indirecta a la recurrencia de feminicidios en México, es a través de diversas estrategias que la novela inquiere sobre la condescendencia sistemática a los crímenes de género por parte de los organismos policiacos; y sobre la lógica que perpetúa y justifica la

violencia sobre los cuerpos, tanto aquella que explica el blanco del crimen (*gendercide*) como su ejecución: los métodos de producción del neoliberalismo. Asimismo, esta última sección de la «Introducción» también enfatiza la importancia de la reflexión sobre la escritura (su función/efecto/intención), y su pertinencia en el contexto esbozado.

VI

Como se ha explicado, con el objetivo de dejar en claro cómo la metaficción (de naturaleza no formulaica) se ha instrumentalizado para hacer cuestionamientos o problematizaciones sociales cada texto demandó rutas y focos disímiles de análisis; esto es, no sólo cada novela examinó con desigual intensidad de detalle procedimientos metaficcionales particulares, sino que también fue necesario recurrir a múltiples referentes teórico-críticos suplementarios.

Para «DESGRACIADA LA TIERRA QUE NECESITA HÉROES: *La sombra de caminante* de Ena Lucía Portela» se revisó la centralidad de la intertextualidad como piedra angular del artificio narrativo porteliano a nivel del lenguaje para trastocar las convenciones literarias y para configuración de los personajes, así como su explotación en un nivel distinto para la construcción de la historia. Esta «pirotecnia verbal» que caracteriza a esta escritora genera un reto constante a la verosimilitud (ficcional e histórica) y postula una relación indisoluble entre literatura y realidad para poder leerse una a otra. He ahí el carácter metaficcional de la novela. Para el análisis de *La sombra del caminante* se tuvo que recurrir a la teoría de la intertextualidad francesa, particularmente a Gérard Genette, Michel Riffaterre y a Laurent Jenny, pero sobre todo a la alemana, por ejemplo, de Renate Lachmann, Heinrich Plett, Manfred Pfister. La noción de conglobación de sentido de Lachmann fue fundamental para revisar «El periplo» del protagonista de la novela; de hecho por esta «explosión semántica que ocurre en el contacto de los textos, de la producción de una diferencia estética y semántica» fue necesario tener cercanos a Albert Camus, Franz Kafka, Thomas Mann, Fiodor Dostoievsky, Dante Alighieri, Michel Foucault y a Friedrich Nietzsche para seguir el profundo cuestionamiento de la noción de crimen, la inquisición sobre el proceso de (auto)criminalización y de castigo experimentado por su protagonista, pero sobre todo por los cubanos que se suponen tendrían que encarnar ese proyecto revolucionario del hombre nuevo.

En «UN MUSEO EN RUINAS: *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte» se partió de la problematicidad genérica del texto —y por tanto del pacto de lectura que requería— para postular

XII

que dicha conjugación táctica de diversos géneros en torno al Yo posicionaba al libro en el núcleo de la reflexión metaficcional: ¿pertenece a la ficción o no lo que se narra? Para ello se revisaron, primero, textos recientes sobre la teoría de géneros, así como estudios específicos sobre el ensayo (*L'esprit de l'essai* de Claire de Obaldia) o de la autoficción (desde Vincent Colonna hasta Manuel Alberca). En tanto que Ponte arguye en el texto que la Revolución fraguó su existencia con discursos que eran más ficciones oficiales que realidades; «Indagación a la caja negra» es una aproximación a este planteamiento a partir de los estudios de la memoria, desde las aportaciones teóricas de Paul Ricœur, Jan y Aleida Assman hasta los estudios cubanistas de Rafael Rojas, Iván de la Nuez o Alberto Abreu Arcía. En «Rastros de la utopía» se revisa la el examen que Ponte hace sobre la función que cumplió, por un lado, la intelectualidad de izquierda, particularmente la europea, en la legitimación del gobierno revolucionario, y por otro, la confrontación discursiva del régimen con Estados Unidos; pues el autor postula no solo que estos elementos justificaron la implementación de un estado de excepción y de sitio ante la amenaza siempre inminente de una guerra con EUA, sino que son constatables en el presente de la isla los estragos de este estado de sitio de décadas. En esta sección recurrimos a los trabajos de Iván de la Nuez y Rafael Rojas sobre el papel de la intelectualidad internacional en la legitimación y continuidad del gobierno de Castro; a las aportaciones de Giorgio Agamben sobre el estado de excepción y a las de Andreas Huyssen sobre la musealización de las sociedades postsoviéticas. Finalmente, «Urdimbre en ruinas» conjuga la mirada crítica de la isla, en especial de La Habana, como el escombros y la ruina que da cuenta de esa guerra de desgaste, y la visión de la escritura ponteana como un arte de hacer ruinas: una poética culposa, pues se dedica a hallar en los escombros historia, memoria e inspiración, para explotarlas.

En «LA VÍCTIMA SIEMPRE ES FEMENINA: La muerte me da de Cristina Rivera Garza» se revisó primero la noción de escritura como una forma de «Pensar por escrito» que la autora hace manifiesta tanto en su obra ensayística como en diversos paratextos; asimismo, se examinó cómo a partir del homenaje a Alejandra Pizarnik y la apropiación de su obra poética no sólo se construye la trama de *La muerte me da* sino que se buscó ensayar dar concreción a su «anhelo» por un tipo de prosa. El apartado discurre particularmente sobre el empleo de recursos que ninguna de las otras novelas presenta, como la apropiación, la escritura no creativa, la escritura conceptual o la intermedialidad, por lo que se recurrió a los estudios sobre dichas estrategias para comprender cómo funcionan en el libro de Rivera Garza. En «Trampas de género» se examinó cómo la novela explota y subvierte las convenciones del modelo de la literatura policial, así como

la forma en que mediante éste la trama problematiza la violencia y los crímenes de género. Por ello, por un lado, se acudió a la bibliografía teórico-crítica de la narrativa policial, particularmente aquella que versa sobre la serialidad, la subfórmula del neopolicial latinoamericano, la representación consuetudinaria y tipificada de los géneros (sujetos femeninos, particularmente), la participación histórica de la escritoras en el modelo; mientras que por otro, se identificó que Rivera Garza emplea la literalización (término de Mark Seltzer) de los presupuestos de Sigmund Freud sobre la conformación de la psique femenina para problematizar las motivaciones de la violencia de género. En «Los desastres de la guerra» se analizó específicamente la configuración de la escena del crimen del primero de los asesinatos seriales; siguiendo la pista de la referencia y trasposición intermedial que la novela hace y señala entre un grabado de Goya, una instalación de Jake y Dinos Chaman y la escena del crimen, no sólo se subraya la importancia de la especificidad de la relación entre estas obras y sus contextos (La muerte me da incluida), también la estrategia empleada por Rivera Garza para denunciar los señalamientos de Mark Seltzer de una esfera pública patológica fascinada con el trauma, de un cruce entre el erotismo privado, el espacio público y la tecnología, así como de la retroalimentación de representaciones de los crímenes factuales y ficcionales. Finalmente, en «La narración de los fracasos» se indagó sobre la formulación del fracaso como un objetivo escritural.

En «LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE JULIÁN HERBERT: Canción de tumba de Julián Herbert» se partió de la revisión de un análisis de la configuración de la novela, pues bajo la apariencia de una narración caótica se esconde una compleja y equilibrada estructura. En «El problema de llamarse Julián Herbert» se examinó el carácter autoficcional de la novela y la subversión lúdica del presupuesto sobre la que se construye el modelo: la identidad nominal problemática entre autor, narrador personaje; los trabajos de Philippe Lejeune, Vincent Colonna, Manuel Alberca y Philippe Gasparini sobre la autoficción fueron fundamentales para esta sección analítica. «Como una novela de Ibarguengoitia» abordó tanto el desmantelamiento que la novela encierra de los estereotipos de la mexicanidad (por lo se revisaron textos de Octavio Paz y Carlos Monsiváis), como la problematización de la recurrencia histórica del sofocamiento de movimientos sociales, la puesta en evidencia de ciertas lógicas del ejercicio del gobierno, y del impacto de la historia nacional en la historia personal de los mexicanos. La última sección, «Sublimar la vulgaridad de la vida», se dedicó a estudiar los metacomentarios críticos que se hacen sobre la novela misma, las reflexiones que se insertan sobre la figura autoral, la escritura y su rol social en la especificidad del contexto mexicano.

Como podrá apreciarse todos los análisis de las novelas se cierran con la revisión de las ideas, metáforas, propuestas o nociones de la escritura que los autores insertan mediante diversas estrategias en las tramas de las narraciones. Esto nos permite concluir cada estudio enfatizando el carácter metaficcional de los textos, pero sobre todo cómo éstos están atravesados por reflexiones en torno a los cruces, tensiones, entre escritura y contexto; ya sea mediante la angustia de que la narración no puede dar cuenta del caos, el desasosiego de la explotación estética del desastre, la postulación del fracaso como otra forma de indagación, o la sublimación de la vulgaridad de la vida.

CAPÍTULO PRIMERO
METAFICCIÓN

El acierto de una obra narrativa —su belleza, se habría dicho hace no mucho— surge de la convergencia entre el universo ficticio representado y los procedimientos formales que se utilizan para evocarlo. Dado que las obras narrativas en general y las novelas en particular no se contentan con *describir* la realidad, sino que, en cierta medida, la reinventan a fin de *comprenderla* mejor, la diferencia entre las obras no provendría exclusivamente de la manera en que representan el universo al lector [...]. Para comprender y apreciar el sentido de una novela, no basta con considerar la técnica literaria de su autor; el interés de cada obra surge del hecho de que propone —en función de la época, el subgénero y a veces el genio del autor— una *hipótesis sustancial* sobre la naturaleza y la organización del mundo.

THOMAS PAVEL, *Representar la existencia*.

I. UN ESTADO DE CRISIS PERMANENTE

[Pierre Menard] No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. [...] El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

JORGE LUIS BORGES, «Pierre Menard, autor del Quijote»

Para comprender el planteamiento central de «Pierre Menard, autor del Quijote», es preciso percibir cómo el relato implícitamente da cuenta de la transformación de las nociones de literatura, de creación, y de originalidad. Dicha metamorfosis no puede reducirse a una consecuencia del devenir histórico y sus propios cambios, pero tampoco está desvinculada de éstos. El fenómeno que ocupa esta investigación, el empleo estratégico de la metaficción en la novelística mexicana y cubana contemporánea para hacer problematizar sociales, incita constantemente a revisar las intrincadas relaciones que los textos entablan con sus contextos: la representación de la realidad y la problematización de la noción de ésta, las estrategias empleadas para entenderla, aprehenderla o plasmarla, el cuestionamiento de la noción de realismo al interior de la literatura, el impacto recíproco entre representaciones literarias y no literarias, entre otras; no solamente en abstracto, esto es, en la economía de las relaciones entre Literatura y Realidad en general, sino en las especificidades de una Cuba postsoviética y de un México post-transición.

Para ello, en este capítulo de carácter teórico me parece de vital importancia tener presente ciertas transformaciones en la historia de la Literatura que hicieron posible la (re)aparición de un conjunto de rasgos determinados que suscitaron la acuñación del término metaficción; para que tras un periodo de auge, sus procedimientos fuesen asimilados por los lectores e instrumentalizados.

I

En *L'adieu à la Littérature. Histoire de d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e* William Marx enfatiza que a partir de finales del siglo XIX la literatura, y el arte en general, no ha cesado ni de experimentar la amenaza de un fin próximo, ni de poner en escena su propia muerte, por lo que se percibe sumisa a una crisis existencial permanente. Una literatura del adiós. Sin embargo, señala Marx,

este continuo grito de la muerte de la Literatura no ha impedido que la literatura suceda; más bien puede apreciarse una dinámica que él irónicamente sintetiza en las frases: ¡La Literatura ha muerto!, ¡Qué viva la Literatura!. El estado de crisis perenne apunta a una especie de paradoja e indicio, por lado, una muerte «ficticia» (¿performativa?, ¿ritual?), por otro, la literatura superviviente no es la misma, otra cosa ha tomado su lugar de manera imperceptible para todos. El teórico francés postula que a partir de lo anterior debe ponerse la idea de una esencia literaria en cuestionamiento e intentar entender lo literario como un flujo¹ (14) de transformación en el sentido heraclítico del término: la literatura del siglo XVIII no es la misma que la del siglo XX (que la del XXI), pues el sentido en el que la noción de lo literario no es idéntica, pero no por ellos una u otra más verdadera que la otra. Tan solo la progresión de esta transformación permite establecer una continuidad entre la idea de lo literario separada por siglos.

A partir de sus observaciones, el estudio de William Marx postula la siguiente tesis:

[...] entre los siglos XVIII y el XX tuvo lugar en Europa una transformación radical de la literatura; su forma, su idea, su función, su misión, todo trastocado. [...] dese[] dar cuenta de esta transformación al poner en evidencia tres fases sucesivas de la historia literaria: una expansión, seguida de una autonomización, y finalmente, una desvalorización. La depreciación que presenciamos actualmente corresponde así, a esta última fase que comenzó hace poco más de un siglo.² (2005: 12)

Aunque el investigador ancle la aparición de los elementos que conforman cada fase en un marco histórico determinado (siempre en el contexto del devenir europeo), también apunta a que siempre estas etapas han convivido. El proceso de desarrollo de la teoría de sublime en el cambio del siglo XVII y XVIII prepara la legitimación y ascenso del valor y del estatuto de la Literatura; el contexto filosófico e histórico, así como tecnológico (la Ilustración de un lado, el perfeccionamiento de la imprenta, así como su asunción de nuevos roles, del otro) de alguna forma sostienen el periodo de expansión. Los movimientos literario del finales del XVIII iniciaron con la autonomización; Marx dice que deslumbrada por el valor (y poder) que le había sido conferido, reivindica su autonomía y se separa del cuerpo social. Finalmente, la conformación de

¹ William MARX, *L'Adieu à la littérature*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005

² «La thèse est simple: entre le XVIII^e et le XX^e siècle eut lieu en Europe une transformation radicale de la littérature; sa forme, son idée, sa fonction, sa mission, tout fut bouleversé. C'est de cette transformation que le livre souhaite faire récit, en mettant en évidence trois phases successives de l'histoire littéraire sur les trois phases successives de l'histoire littéraire sur les trois derniers siècles: une expansion, suivre d'une autonomisation, et enfin d'une dévalorisation. La dépréciation à laquelle on assiste aujourd'hui correspond à la dernière phase, qui commença il y a plus de un siècle.» (12) (La traducción es mía).

la noción de la forma como piedra angular de lo literario,³ desata (paradójicamente) el proceso de depreciación. Sin embargo, vincula, particularmente la aceleración de la fase de desvalorización como consecuencia de las relaciones de lo literario con el conflictivo contexto de los últimos dos siglos; para Marx “Los desastres humanos se tornan en los desastres del lenguaje” (13).

En el caso de la novela en particular, me parece interesante que Thomas Pavel en *La pensée du roman* identifique el siglo XIX como el de la estabilización del género de la novela, así como el momento en el que como tal es admitido como parte de las *belles lettres*. El género se revalora con referencia a los siglos anteriores en los que la poesía dominaba la jerarquía literaria; pero también encarna en ese estado (y quizá representa emblemáticamente) la fase de expansión de Marx. Sin embargo, tras su estandarización, los signos de cambio que experimenta la novela desde fines del mismo XIX se intensifican desde las primeras décadas del nuevo siglo y llega a experimentar rápidamente también su fase de, cuestionamiento, de desvalorización.

Marx señala que a largo plazo, las categorías genéricas perdieron pertinencia: «en ciento cincuenta años de distancia hay una menos continuidad al interior de un mismo género que entre dos de la misma época.» (15) y que una teoría sólo puede considerarse aceptable cuando se limita a dar testimonio de las esperanzas y comprensiones de una época y cultura determinada (15). Con él coincido que, no importa el momento en que se considere, la literatura está conformada de un corpus poco homogéneo y satisface a tan diversas expectativas que no sería posible ensamblar todo bajo una etiqueta; aunque Pavel defina a la novela como un género consuetudinario, tampoco postula una homogeneidad, de hecho plantea que son los textos que trasgreden al género los que lo transforman y provocan nuevas coordenadas de reincidencia. Al final, dice Marx, “La historia literaria se dispersa en cronologías múltiples” (17); idea que en América Latina particularmente es más tangible.

Tener presente la tesis de Marx para entender la emergencia de la metaficción me parece pertinente en tanto que su planteamiento de la transformación —paulatina, pero radical— de la Literatura (en todas las dimensiones que él plantea) está enmarcada en la modernidad; y de alguna manera, cómo el menciona al relacionar los desastres humanos con los literarios, el flujo literario postulado es el de la idea de la Literatura moderna. En su momento, como se explicitará más adelante, la metaficción representó el signo inequívoco de la muerte de la novela, de la

³ Y podríamos preguntarnos, incluso, el papel que tuvo tanto del proceso de autonomización como de la preeminencia de la forma en el desarrollo de la teoría literaria contemporánea.

confrontación con el modelo del género; pero también, al ser considerada la expresión literaria por excelencia de la posmodernidad, encarna el epítome de los rasgos, las contradicciones y las crisis de la modernidad. La metaficción comparte el *modus operandi* que Linda Hutcheon⁴ identifica en de la posmodernidad, esto es, el uso, instalación, inscripción o reafirmación de aquello de lo que luego abusa, dismantela, subvierte, ya sean convenciones, principios o ideologías; por ello, considero que la metaficción no solo condensa y despliega en diferentes grados y combinaciones las fases de expansión, autonomización y desvalorización de Marx, las explota, trastoca, desmonta.

II

La crisis de la Literatura en la segunda mitad del siglo XX, a decir de Ana María Barrenechea⁵ es el del contrato mimético y está vinculada con las relaciones que la literatura entabla desde los textos mismos con, lo que ella denomina, las entidades externas —lo extraliterario—, pero que jamás podría reducirse a un nexo causal. En el planteamiento de Barrenechea, hay implícita una lógica de impacto recíproco entre lo literario y lo extraliterario, entre la realidad y la ficción, pues como lo subraya Antonio Domínguez Garrido⁶, ambas son complementarias. Las relaciones entre ficción y realidad son fundamentalmente conflictivas, a decir de Garrido Domínguez, pues la literatura no busca ser un espejo de la realidad sino poner al descubierto la complejidad y las contradicciones que le son intrínsecas al generar modelos, imágenes; Thomas Pavel afirma, por ejemplo, que la novela propone una hipótesis sustancial sobre la naturaleza y organización del mundo⁷ (2005: 42).

Si José Ma. Pozuelo Yvancos⁸ habla de una «crisis de la literariedad» y Barrenechea de «una crisis del contrato mimético» que parte del replanteamiento de las relaciones literatura-mundo/realidad, es porque se hace evidente una transformación del fenómeno literario —en el sentido planteado por Marx— vinculada también con la complejidad de los cambios del contexto histórico-social. Aquí se propone que más que una crisis, podemos descubrir una nueva economía

⁴ En *A Poetics of posmodernism* (1988) como en *The Politics of posmodernism* (1989).

⁵ Ana María BARRENECHEA, «La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos», *Revista Iberoamericana*, LXVIII-200, 765-768. En cuerpo de la investigación el número de página de la cita se consignará entre paréntesis. La ficha bibliográfica reducida sólo se ofrecerá en la primera mención del texto.

⁶ Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ, *Narración y ficción*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011

⁷ Thomas PAVEL. *Representar la existencia..* Barcelona: Crítica, 2005

⁸ José Ma. POZUELO YVANCOS. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993

literaria bastante compleja. Para Barrenechea está caracterizada por una redistribución de las relaciones extratextuales —«los nexos entre obra y referente»—, intratextuales —«las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela»— e intertextuales —«el realce del diálogo con otras obras» (765)—. Es interesante que esta reformulación de los nexos que se establecen entre interior y exterior del texto sea posible encontrarla caracterizada a partir de una dimensión topológica. Como sucede en «Escribir la lectura»⁹ de Roland Barthes y en *Ariadne's Thread*¹⁰ de J. Hillis Miller. Barthes lo hace para destacar la importancia y efecto de la lectura en el texto:

Me imagino muy bien el relato legible [...] bajo la forma de una de esas figurillas sutil y elegantemente articuladas que los pintores utilizan (o utilizaban) para aprender a hacer croquis de las diferentes posturas del cuerpo humano; al leer imprimimos también una determinada postura al texto, y es por eso que está vivo; pero esta postura, que es invención nuestra, sólo es posible porque entre los elementos de un texto hay una relación sujeta a reglas, es decir, una *proporción*: lo que he intentado es analizar esta proporción, describir la disposición topológica que proporciona a la lectura del texto clásico su trazado y su libertad, al mismo tiempo. (Cursivas del original) (38)

Miller en cambio lo hace para subrayar la recurrencia y plurisignificación de la figura de la línea en el relato: para denotar el aspecto físico de la escritura, como terminología para hablar de la diégesis, para referir vida y parlamentos de personajes o sus filiaciones genealógicas, además de dar cuenta de topografías, flujos económicos o figuras retóricas. Para Miller, en la interpretación de todo texto, siempre habrá pasajes en los que será imposible reducir la figura de la línea a un solo ámbito, «Esto impide atribuir de nueva cuenta al lenguaje un solo sentido, imaginario o real. De una manera u otra, lo monológico se convierte en dialógico, la red unitaria del lenguaje en algo como la banda de Möebius, con dos lados y uno al mismo tiempo»¹¹ (22). De esta forma, el crítico se ve imposibilitado para separar un elemento y analizarlo de manera aislada, «La división entre parte/todo, dentro/fuera se rompe. La parte se torna inmanente del todo. El afuera está implícito en el adentro. El personaje de la novela, por ejemplo, no puede ser definido sin hablar

⁹ Roland BARTHES, «Escribir la lectura» en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994, 35-38

¹⁰ J. Hillis MILLER, *Ariadne's Thread*. New Heaven: Yale University Press, 1992

¹¹ «This forbids imputing the language back to a single mind, imagined or real. In one way or another the monological becomes dialogical, the unitary thread of language something like a Möebius strip, with two sides and yet only one side» (22).

de las relaciones interpersonales, del tiempo, de las figuras del discurso, de la mimesis, etc.»¹² (23). Esta dimensión topológica que parece emerger en los textos da cuenta de la mutabilidad, la porosidad, la difuminación, de las fronteras entre lo intra, inter y extra literario.

La aparición de esta subversión y difusión de las fronteras que genera este efecto de continuidad no es súbita, puede rastrearse, por ejemplo, en la revisión que hace Michael Boyd¹³ para explicar la emergencia de la novela reflexiva identificando esta serie de cambios que van desde el realismo, las narraciones psicológicas, el simbolismo, la *non-fiction*, la influencia de la alienación brechtiana y el antirrealismo, o en el estudio que hace Thomas Pavel de la novela y sus tensiones.

III

Aun cuando en un principio «metaficción» se empleó de manera despectiva —como da testimonio indirecto Patricia Waugh en uno de los títulos de su libro *Metafiction*¹⁴, «¿Qué es la metaficción y por qué están diciendo cosas horribles de ella?»—, y casi siempre se encontró acompañado o emparentado con uno aún difuso de posmodernidad, su empleo y el fenómeno que empezó a designar implicó para la tradición literaria un retorno a una profunda reflexión alrededor del estatuto de ficción. En la academia anglosajona vinculado al peculiar contexto cultural en el que emergía, la posmodernidad, pero en el ámbito hispánico en una indagación de la poética de la ficción. Es por lo anterior que, si bien el término es acuñado por William H. Gass en 1970 para referirse a textos que versaban sobre sí mismos al tematizar el proceso de representación novelístico, podemos afirmar que el vocablo, a partir de las diversas aportaciones teórico-críticas de la academia anglosajona sincrónicas sobre este tipo de narraciones y las reflexiones diacrónicas en torno al estatuto de ficción por parte de los hispanistas, actualmente alude a un fenómeno más amplio, diversificado y complejo.

Emplear *metaficción* a lo largo de esta investigación comprenderá retomar los aportes más significativos de ambas tradiciones que evoquen y arrojen luz sobre las problematizaciones que plantean este tipo de narraciones, en especial, las latinoamericanas. Lo anterior no con el objetivo

¹² «The part/hole, inside/outside division breaks down. The part turns out to be indistinguishable from the whole. The outside is already inside. Character in the novel, for example, may not be defined without talking about interpersonal relations, about time, about figures of speech, about mimesis, and so on» (23).

¹³ Michael BOYD, *The Reflexive Novel*. East Brunswick: Associated University Press, 1983

¹⁴ Patricia WAUGH, «What is metafiction and why are they saying such awful things about it?» en *Metafiction*. New York: Routledge, 1988

de fijar un concepto, sino de entender las implicaciones epistemológicas del término y generar las preguntas pertinentes para, a lo largo de la tesis, desarrollar una propuesta de comprensión de dicho fenómeno literario en el ámbito latinoamericano actual, más que una reformulación conceptual. Empezaremos, pues, por explorar qué es lo que evoca el vocablo metaficción para lo que lo desglosaremos a la luz del uso anglosajón y las implicaciones que tienen sus componentes en el ámbito hispánico, así como subrayar la preeminencia de la disertación en torno a «ficción» y cómo dicha reflexión es central para su comprensión. Más adelante analizaremos cómo se redistribuyen las relaciones extratextuales, intratextuales e intertextuales, para posteriormente, esbozar un modelo de procedimientos estructurales, narrativos, discursivos y pragmáticos que nos ayude a comprender la economía de las narraciones metaficcionales.

En *metafiction*, la voz *fiction* en la tradición anglosajona puede entenderse, en muchas ocasiones, como sinónimo de novela, pero sobre todo, alude a una noción genérica y orgánica. Por un lado, como equivalente de novela, se refiere al producto creativo de la imaginación, mientras que en otro sentido, representaría a la actividad y el proceso de invención en sí mismos. El término en inglés, como tal, es bastante ambiguo, pues refiere tanto a una categoría de pertenencia —obra de ficción— como a la actividad que la genera —producto de la ficción—¹⁵ (94). Por lo anterior, he considerado pertinente aclarar, ya que la teoría sobre el tema parece obviar esta característica, que la metaficción es un fenómeno originalmente de la narrativa, no exclusivo de la novela, aun cuando por el uso ya mencionado de *fiction* pudiera parecerlo¹⁶. Muestra de lo anterior es que el modelo por excelencia y uno de los ejemplos más recurrentes de metaficción son la obra cuentística de J.L. Borges y el libro de cuentos *Lost in the Funhouse* de J. Barth, respectivamente. Así, *ficción* remitirá, en primera instancia, no a una noción de género literario, sino a textos narrativos que al ser producidos son concebidos como creación literaria, por lo que su condición intrínseca es la ficcionalidad, misma que exhiben conscientemente en sus paratextos. Cuando a este uso problemático de la noción de «*fiction*» se ha agregado en el ámbito anglosajón el prefijo griego «meta-», cada crítico ha concentrado en la expresión resultante un aspecto que considera central y definitorio de esta tendencia narrativa: W.H. Gass, en la tematización del proceso creativo; R. Alter, en la autoconsciencia como forma en que se obliga al

¹³ Roger FOWLER (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge, 1987.

¹⁶ Laura SCARANO, por ejemplo, amplía el uso del término y lo reformula con la teoría de la autoficción para la poesía y habla de metapoetas, véase «Metapoeta: el autor en el poema», *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), 321-346.

lector a permanecer alerta al texto literario; L. Hutcheon, en el carácter didáctico de las obras para plantear un pacto distinto de lectura, y P. Waugh, en el aspecto social de dicha narrativa al centrar la atención del lector en los cuestionamientos posibles en la relación entre realidad y ficción.

En el ámbito hispánico han aparecido una serie de revisiones críticas de la ficción, por ejemplo, *Poética de la ficción* de José Ma. Pozuelo Yvancos o *Narración y ficción* de Antonio Garrido Domínguez; en ellas, ficción es indisoluble de las nociones de *mimesis*, *poiesis*, *mythos*, verosimilitud y pacto de lectura. Ambos textos parten de la división primigenia de la ficción de la interpretación aristotélica o platónica de la voz *mimesis*. Tanto Pozuelo Yvancos como Garrido Domínguez hurgan en la historia literaria para destacar la importancia de un término nodal en la existencia humana y problematizar sus nuevas coordenadas a la luz de la tradición literaria. Pozuelo Yvancos destaca que existe «una coincidencia temática: la ficción como problema; y la coincidencia epistemológica: la indagación sobre la ficción acaba por afectar la totalidad del dominio contemporáneo» (64) en un fenómeno de dispersión y heterogeneidad, que más bien apunta a lo que él llama «crisis de la literariedad» y que nosotros hemos enmarcado en esa transformación paulatina y radicar de la noción de Literatura. Para Pozuelo, lo anterior indica un desplazamiento de una poética del mensaje-texto por una poética de comunicación literaria (que él afilia a una filosofía analítica de ascendencia platónica), mientras que a través de su libro busca reinscribir la ficción a la tradición aristotélica para probar que «los límites de la ficción literaria son convencionales por necesidad y sólo en el interior de su geografía convencional pueden ser dilucidados» (14).

Antonio Garrido Domínguez destaca el carácter evolutivo de la ficción tanto de sus concreciones en el ámbito creativo como en el orden reflexivo, aún cuando la nota predominante de su interpretación vincule a la ficción con la invención y construcción de mundos ficcionales (207). Para el investigador español, «[e]l meollo de la ficción [...] consistiría fundamentalmente en justificar las complejas relaciones entre realidad y ficción y de cómo éstas son percibidas por el receptor» (212). Asimismo afirma que «[l]o específico de la ficción se traduce, pues, en un modo especial de contemplar la realidad; para eso se construyen continuamente nuevos mundos; para renovar su percepción de la realidad [...] ensayar maneras alternativas de vivir el mundo» (213). Así, la ficción por lo regular desarrolla relaciones conflictivas con la realidad —aún cuando realidad y ficción son más complementarias que excluyentes— pues la primera evidencia

la complejidad y contradicciones de la segunda al «redecir[la] o rehacer[la]» —reconfigurarla, reinterpretarla— en la coherencia de un texto. La ficción constituye, para Garrido Domínguez, una vía fundamental para entender y desarrollar las relaciones del sujeto con el mundo.

Así pues, destacaremos de lo señalado tanto en el ámbito anglosajón como en el hispánico que en *metaficción* el vocablo ficción alude a una aprehensión, literaria y particular, del mundo —estructurada, cohesionada y coherente conforme a reglas internas— en la que interviene la imaginación, la invención, el ingenio y la razón y que propone una relación distintiva y única con la realidad para aprehenderla y ofrecer a quien la completa como lector una vía para concebirla e interactuar con ella. Denota su origen, su materialidad y su circulación, así como implica una constante transformación en función de la realidad histórica concreta y las relaciones de ésta con otros discursos —ficcional y científico-filosófico— que determinan su configuración interna, la relación que establece con el mundo, el pacto de lectura que propone y el papel que funge en la sociedad.

El prefijo griego *meta-* significa junto a, después de, entre o con, en la formación de diversas palabras en español y que ha sido frecuentemente utilizado para la creación de numerosos silogismos científicos. Modifica la palabra a la cual se une denotando, ya sea una condición de cambio, traslación, transformación o transición, funcionando como equivalencia del prefijo latino *trans-* o *tras-*, o bien, por analogía con su sentido tradicional en metafísica¹⁷ (479), como más allá de, apuntando a una actividad lógica superior. En los neologismos, como en *metaficción*, remite a una disciplina o proceso que trabaja críticamente con la naturaleza, estructura, lógica y comportamiento del proceso o disciplina original. Aprovechando estas dos vetas del prefijo, en *metaficción* podríamos poner de relieve tanto la marcada atención, temática y reflexiva, que este tipo de narraciones muestra sobre el proceso literario, como connotar que dichas narraciones constituyen un cambio de la novela en la tradición literaria reciente, parte de la transformación radical de la idea de Literatura referida. Así pues, podemos entender, de manera muy general y a partir de un desglose de los elementos que componen al término, que *metaficción* apunta a una transformación discursiva de la narrativa, en la que se tematiza y se diserta sobre las relaciones del texto con sus entornos —extra, intra e interliterarias— y se reflexiona críticamente sobre su naturaleza, su estructura, su lógica y su comportamiento en tanto

¹⁵ Martín ALONSO, «meta» en *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1982, 479

obra literaria y, por extensión, se teoriza sobre su estatuto de ficción y la literatura en general para evidenciar la complejidad, contradicciones y complementariedad entre realidad y ficción.

Comprender la reformulación de las relaciones intra, inter y extratextuales de que dan cuenta las metaficciones sólo es posible si exploramos a detalle tanto los cambios en las entidades externas a la literatura como si intentamos esbozar la nueva economía de las relaciones literarias. Esto es, si revisamos el contexto histórico específico en que aparecieron e intentamos dar cuenta de qué y cómo plantean su pacto de lectura las narraciones reflexivas. Lo anterior nos servirá, asimismo, para señalar los rasgos y procedimientos narrativos que emplean las metaficciones y sentar las bases metodológicas para el análisis de las novelas del presente corpus.

II. LA METAFICCIÓN

Contextos de aparición

Para comprender la emergencia de la metaficción en el panorama literario norteamericano de la segunda mitad del s. XX, es preciso tener presente que para la novela norteamericana de la década de los sesenta, el clima cultural estaba integrado, por el lado de las transformaciones sociales, por el trauma de la segunda guerra mundial, la guerra fría en su punto más intenso, la lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana y de las mujeres; por el lado de la técnica, la industria editorial enfrentaba problemas de distribución y el dilema de qué publicar/distribuir en qué momento/lugar, además de los económicos, pues entre 1967-1968 sus acciones perdían en la bolsa 200 puntos en año y medio, las devoluciones crecían y se vendían las primeras ediciones como rezagos¹⁸ (2). En referencia a la institución literaria, a principio de la década, la novelística norteamericana parecía haberse detenido en la novela de costumbres o política, mientras algunas innovaciones permanecieron por diversas circunstancias en la oscuridad para la crítica literaria que clamaba un estancamiento frente a los signos de cambio del *nouveau roman* francés o de la narrativa latinoamericana. Así, pues, parecía que en dichas coordenadas «[l]a gente ya no cre[ía] que la novela [era] un medio que expresa[ra] la verdad de la vida de los individuos» (Ronald Sukenick *apud* Klinkowitz, 2), pues los lectores norteamericanos sustituyeron a la novela por la historia, la biografía y la televisión a raíz de lo que apuntaba a ser una crisis en la aceptación del

¹⁸ Jerome KLINKOWITZ, *Rupturas literarias*. Buenos Aires: Edisar, 1978. Todas las traducciones, a reserva de que se indique lo contrario, son mías.

pacto de lectura intrínseco de la forma de representación de la novela realista, estandarizada en el siglo XIX. Algunos críticos literarios norteamericanos, por ejemplo Louis Rubin con su texto «The Curious Death of the Novel: Or, What to Do about Tired Literary Critics», clamaban la decadencia del género.

Sin embargo, durante la segunda mitad de la década de los sesenta y particularmente durante los años más críticos para el panorama de la narrativa norteamericana, 1967-1968, aparecieron libros que contradecían las desesperanzas de los críticos literarios, paradójicamente sin que éstos lo advirtieran en un primer momento: *V.* (1963) de Thomas Pynchon, *Snow White* (1967) de Donald Barthelme, *In the Heart of the Heart of the Country* (1968) de William H. Gass, *Lost in the Funhouse* (1968) de John Barth, *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* (1968) de Robert Coover, *Up* (1968) de Ronald Sukenick, *Slaughterhouse-Five* (1969) de Kurt Vonnegut, etc. Estas novelas y libros de cuentos no sólo desafiaban la proclamada decadencia de la narrativa sino que, además, dentro de sus páginas reflexionaban sobre el fenómeno literario en sus relaciones extra, intra e intertextuales. Jerome Klinkowitz en su temprana revisión de este momento, *Literary Disruptions* (1975), denomina, un tanto irónico, a esta sintomática situación de la emergencia de nuevas narrativas y la reflexión crítica sobre dichas narraciones por parte de los propios creadores de manera simultánea a la desesperanza y escepticismo de los críticos, como la «muerte de la “muerte de la novela”».

La reflexión sobre la encrucijada de la narrativa norteamericana por parte de los creadores dejó de aparecer entreverada o manifiesta en sus textos de ficción para tematizarse explícitamente en sus títulos —v.g. *The Death of the Novel and other Stories* de Ronald Sukenick (1969)—, o bien para buscar plataformas académicas, pues la mayoría eran profesores universitarios. John Barth de alguna manera lideró la discusión al publicar en 1967 el artículo «The Literature of Exhaustion»¹⁹ en la que enfrenta el probable destino apocalíptico de la novela como un agotamiento de las posibilidades narrativas ante el cese de la existencia de un público y la noción misma del artista tradicional. Barth propugna por un creador actualizado técnicamente que sea capaz de hablar «elocuente y memorablemente a nuestro, todavía, corazón y condición humana» (164) incluso cuando sus posibilidades se reduzcan a crear novelas que imiten la forma de la Novela y a ser un autor imitando el rol de un Autor (168) en un intento por representar no la vida,

¹⁹ John BARTH, «The Literature of Exhaustion» en Mark CURRIE (ed.) *Metafiction*. New York: Longman, 1995, 161-171

sino su representación. Así, el escritor coetáneo era concebido como una especie de amanuense o traductor de obras, de arquetipos preexistentes, es decir, textos previos. Esto no implicaba una mirada funesta al fenómeno, más bien, resaltaba que por esta vía podría encontrarse una veta nueva igualmente seria y apasionante, explotar el agotamiento en el arte narrativo para relatar con más eficacia. Destacan en el artículo los puntos de contacto con *Pour un Nouveau Roman* de Alain Robbe-Grillet (1963) y la recurrencia de la mención de Jorge Luis Borges, como ejemplo paradigmático de la argumentación. Sin embargo, la recepción de dicho artículo por parte de la crítica no fue nada efusiva; a decir de Klinkowitz, la narrativa de Barth no se sostenía ni frente a su modelo argentino, ni frente a otros textos contemporáneos y «a causa del deprimente efecto [de su] ensayo» hubo una reacción crítica adversa para una generación entera de narradores.

En 1970, otro narrador y estudioso de la literatura, William H. Gass, en el ensayo «Philosophy and the Form of Fiction» (en *Fictions and Figures of Life*) bautiza a la nueva forma de la narrativa, particularmente de la novela, como metaficción: «Muchas de las obras que reciben la denominación de antinovelas son, en realidad, metaficciones» (*apud* Dotras, 12)²⁰. El adjetivo un tanto despectivo de antinovela, que había sido utilizado para aludir a los textos del *nouveau roman* principalmente e importado para calificar los nuevos rasgos de las obras norteamericanas, fue sustituido por el de metaficción para referirse a ficciones que versaban sobre sí mismas, es decir, que tematizaban el proceso de representación novelístico, generando así y mediante un autodistanciamiento irónico, la impresión de una autopercepción, una autoconciencia y una autorreflexividad. A partir de la década de los setenta, aparecen diversos esfuerzos por parte de la crítica para analizar el mismo corpus narrativo y con ello, una profusión de términos para aludir a un mismo fenómeno literario desde perspectivas distintas y haciendo énfasis en determinados rasgos sobre otros. Entre las distintas nomenclaturas propuestas por los críticos encontramos *literature of exhaustion* (Barth, 1967), *self-conscious novel* (Alter, 1975), *surfiction* (Federman, 1975), *self-begetting novel* (Kellman, 1980), *reflexive novel* (Boyd, 1983), *narcissistic narrative* (Hutcheon, 1984), entre otras; esta abundancia de vocablos, como era de esperarse, generó mucha confusión. No es sino hasta la publicación del libro *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1980 y 1984) de Hutcheon y el estudio de Patricia Waugh titulado *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), que

²⁰ Ana María DOTRAS, *La novela española de metaficción*. Madrid: Jucar, 1994. La traducción es de Dotras.

«metaficción» es aceptada dentro de la terminología de la crítica literaria para designar, a grandes rasgos, la narrativa de corte autorreferencial.

En el mundo anglosajón, el término metaficción evolucionó paralelamente con otro que generó mucho más desconcierto, posmodernidad —que había empezado a aparecer en diversas disciplinas entre 1958 y 1959—. Durante la década de los setenta, este último deja atrás apologías y diatribas para dar paso a la dilucidación de una poética descriptiva del posmodernismo en la literatura que inicia con el libro *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (1977) de David Lodge y que, de alguna manera, culmina con *Postmodernist Fiction* de Brian McHale y *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* de Linda Hutcheon, de 1987 y 1988 respectivamente. Durante el mismo periodo aparece la bibliografía más importante sobre la metaficción: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975) de Robert Alter, *Narcissistic Narrative*. (1980) de Linda Hutcheon, *The Reflexive Novel. Fiction as Critique* (1983) de Michael Boyd, *The Metafictional Muse* (1982) de Larry McCaffery, *Metafiction* (1984) de Patricia Waugh y *The Self-Conscious Novel* (1988) de Brian Stonehill. Es relevante hacer notar que en ambas discusiones la teórica canadiense Linda Hutcheon es una pieza fundamental para fijar las características de ambos fenómenos, y que David Lodge juega un rol muy importante en dicho debate por su doble papel de creador de novelas metaficcionesales y de teórico de la literatura posmoderna. La estrecha relación entre la metaficción y el marco del debate de la posmodernidad llegó incluso a que en el contexto discursivo norteamericano que el término «metaficción» era empleado «sinónimo de ficción postmoderna» (Rincón, 1995: 146). Una vez finalizado este periodo de identificación y descripción de los rasgos de cada uno, persiste una relación entre ambos, ya que la metaficción es una de las formas privilegiadas por la posmodernidad artística; ambas comparten un mismo *modus operandi*: el uso, instalación, inscripción o reafirmación de aquello de lo que luego abusa, desmantela, subvierte, ya sean convenciones, principios o ideologías. Si la posmodernidad, según Hutcheon, no puede entenderse como un cambio de paradigma literario, sino como el epítome de los rasgos, las contradicciones y las crisis de la modernidad, la metaficción es el compendio de rasgos, contradicciones y trastocamiento de la noción de Literatura moderna —en todas las fases que plantea William Marx: (legitimación, implícita), expansión, autonomización y desvalorización.

En el ámbito latinoamericano es bastante difícil establecer un momento de emergencia o auge de la metaficción. No solo porque los rasgos que los escritores y críticos estadounidenses identificaron con el fenómeno tenían como referencia textos latinoamericanos —particularmente de Julio Cortázar, de Jorge Luis Borges y de Gabriel García Márquez—, también porque éstos no eran extraños a la tradición literaria hispanoamericana del siglo XX. Por lo anterior, es un problema teórico-crítico imponer la etiqueta de metaficciones a textos latinoamericanos²¹ que despliegan muchas de las mismas estrategias literarias, por ejemplo a *Ficciones* (1945) de Jorge Luis Borges, *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar, *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens, *Tres trises tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, *Museo de la novela de la eterna* (1967) de Macedonio Fernández, *El mundo alucinante* (1969) [manuscrito de 1966], o *El garabato* (1967) de Vicente Leñero, entre otras.

Además, los escritores latinoamericanos —muchos de ellos radicados en Europa—, al igual que los escritores-críticos de la metaficción en EUA también eran lectores del *nouveau roman* —el otro referente para los norteamericanos— y habían participado de diálogos y debates en torno a los derroteros de la literatura desde diversas perspectivas en sus países de origen. Una muestra de ello en México son los textos «La ambigüedad de la novela» (1955) de Octavio Paz, *La nueva novela hispanoamericana*, (1964/69) de Carlos Fuentes, y «Los antinovelistas franceses» o «Problemas de la novela» de entre los *Juicios sumarios II* (1966) de Rosario Castellanos. Cuando los juegos metaficcionales —y su crítica— tomados de los textos latinoamericanos regresan en los textos más logrados de la metaficción norteamericana lo hacen inmersos en los debates de la posmodernidad, primero, y más adelante acompañados de la novedad de la autoficción francesa. La novela latinoamericana las engulle, las asimila, sin esa fuerza experimental que tuvo en sus contextos de aparición y más bien dando continuidad a una tradición literaria que ya hacía uso de muchos de sus rasgos.

La crítica en torno al fenómeno inicia con fuerza en la década de los noventa; la mayoría de los textos retomaban los trabajos de la academia anglosajona, principalmente a Hutcheon y Waugh. Pronto los acercamientos a la metaficción en español se fueron desplazando a la noción de metaficción historiográfica, o a la tensión con la terminología de la academia francesa que

²¹ Menciono solo algunos títulos de novelas publicadas alrededor de la mitad del siglo XX sólo como un ejemplo de que muchos de los rasgos de las metaficciones ya eran parte de la tradición literaria hispánica en general: por supuesto, como en el texto de Pierre Menard, sus implicaciones son otras.

abordaba muchas de las mismas características, pero desde perspectivas distintas. En España el término metaficción ha sido muchas veces desbancado por el de metaliteratura, quizá para revelar esta doble vertiente teórica. En su mayoría estos estudios toman la metaficción como otro estadio de la tradición de la novela moderna, entre los más importantes se podría mencionar *La novela española de metaficción* (1994) de Ana María Dotras, *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. (2003) de Francisco G. Orejas, *De la autoconsciencia moderna a la metaficción posmoderna* (2003) de Patricia Cifres Wibrow, o *Metaliteratura: Estructuras formales literarias* (2004) Jesús Camarero. Especial mención merecen el Dossier *Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas* (2005) que publicó la revista *Anthropos*, así como la «Red de investigación sobre metaficción en el ámbito hispánico» que se constituyó en 2009 y que llegó a hacer varias publicaciones, entre ellas un dossier en el *Boletín Hispánico Helvético* en 2011, además de organizar una serie de encuentros de los que se publicaron varios libros de actas.

En los países latinoamericanos las reflexiones de Carlos Rincón abordaron el fenómeno de una manera compleja; más que hablar de la metaficción en específico, el colombiano se enfrentó a dilucidar el sitio de América Latina en los debates de la posmodernidad: *La simultaneidad de lo no simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. (1995), *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y lectura del neobarroco* (1996), principalmente. En estos textos Rincón debate con la tendencia de imponer irreflexivamente a la literatura latinoamericana las etiquetas de posmodernidad e, indirectamente, la de metaficción, al mismo tiempo que tiene en consideración los flujos de circulación de la literatura, la cultura, la teoría y la crítica. El pensamiento de este investigador puede entenderse en continuidad con el de García Canclini, pero también con las ideas ya esbozadas por Ángel Rama en *La transculturación narrativa en América Latina* (1982), e incluso por Alejo Carpentier en *Tientos y diferencias* (1964) —particularmente el ensayo sobre la «Problemática de la actual novela latinoamericana»—, y al igual que en la discusión española, recupera los antecedentes endémicos sobre el fenómeno, en este caso la noción de neobarroco que Severo Sarduy desarrolla en 1972. No obstante, la figura central de los estudios sobre metaficción en América Latina es el investigador mexicano Lauro Zavala, quien ha publicado diversos trabajos sobre el tema: «Estrategias metaficcionales en el cine», «El estudio de la metaficción en el cuento hispanoamericano», «Cuento y metaficción en México: a propósito de “La fiesta brava” de José

Emilio Pacheco», «Estrategias metaficcionales en cine: una taxonomía estructural» y el libro *Ironías de la ficción y metaficción en cine y literatura* (2008).

Sin embargo, ni Rincón ni Zavala son referidos con la frecuencia esperada en los estudios sobre metaficción en la narrativa latinoamericana; en el caso de la presente investigación es importante hacer la mención a las contribuciones de ambos pese a que no sean retomados a lo largo de los análisis. En el caso de Rincón se debe a que la problemática que estudia tiene otras coordenadas en los contextos de las novelas estudiadas, finalmente hay más de dos décadas de diferencia entre sus investigaciones y la producción de las novelas que nos ocupan. En cuanto a Zavala, éste se ha enfocado más a desarrollar taxonomías de los recursos que emplean las metaficciones que a profundizar en la complejidad del uso de éstas; a mi parecer Zavala sobresistematiza sus clasificaciones lo cual aporta poco a dilucidar cómo se instrumenta la metaficción para realizar cuestionamientos de los contextos de escritura de las novelas que nos ocupa. De los estudios ibéricos del fenómeno, me han parecido más esclarecedores aquellos en torno a la problematicidad de la noción ficción a partir de la importación del concepto de metaficción al ámbito hispánico, que los acercamientos puntuales a dicha literatura. Sobre todo debido al auge que ha gozado la autoficción —entendida aquí como una fórmula metaficcional específica²²—, pero también por las intrincadas relaciones que ha establecido la metaficción con otros géneros y otras tendencias de la novela contemporánea.

La lógica del texto metaficcional

En el ámbito de las entidades internas, por la redistribución topológica de las relaciones extratextuales —los vínculos entre obra y referentes—, intratextual —a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de las narraciones— e intertextuales —el diálogo que se establece con otras obras y/o la tradición literaria—, ya mencionada, se hace imposible una separación; siguiendo la lógica de lo ya señalado por H.J. Miller, hablar de una serie de relaciones nos llevará ineludiblemente a otras. Por ello, no les impondremos divisiones que imposibiliten comprender su funcionamiento, más bien seguiremos su fluir. Nuestra puerta de entrada serán los

²² Pese a que históricamente el término de autoficción surge en Francia en 1971 en un contexto alejado de los debates sobre la metaficción, los rasgos, las estrategias y los efectos que pone en marcha inciden en la problematización de las nociones de lo real y lo ficcional, por lo que en el marco de esta investigación se aborda como una de las formas que puede tener la metaficción. Esta inclusión no es solo mía, Ana Casas, por ejemplo, en la introducción a la antología teórica *Autoficción. Reflexiones teóricas* (2012) también entiende, implícitamente el fenómeno de la misma forma.

nexos entre los textos y sus referentes, la mimesis. Cómo ya hemos subrayado, hay una ruptura con la relación de imitación y una acentuación en la recreación o reconfiguración del mundo en la obra; como afirma T. Pavel, la narrativa reinventa la realidad para comprenderla e interpretarla para lo cual formula una hipótesis sustancial, o bien, a decir de A. Domínguez Garrido, ofrece modelos e imágenes que posibiliten nuestra interacción con el mundo. La relación entre referente y texto en las metaficciones es más la de una aprehensión estética de realidad en la que se refuerza el nexo entre mimesis y *poiesis*; se pone más énfasis en el carácter de entramado, de la construcción discursiva, en la producción de la diégesis más que en la fábula; se concentra la atención en el carácter artístico del texto, en el sentido de artificio y de la τέχνη (téchnē) y la historia tiende a abstraerse.

Uno de los rasgos recurrentes de las metaficciones es la tematización del proceso de representación novelístico, por ello, una fórmula común para caracterizarlas en una primera instancia era afirmar su ensimismamiento. Linda Hutcheon²³ estima que ello se debe a una diferencia sustancial en la mimesis, esto es, se presenta un desplazamiento de la representación de un producto —un mundo diegético acabado— a la de un proceso —el de la creación y escritura de un mundo diegético—. El fenómeno tendría como resultado que, a decir de A.M. Barrenechea, «se bloquea el proceso de reconocimiento y de lectura en el que la obra remite al mundo y el mundo a la obra. Entonces se fuerza a leer el texto como un objeto verbal autónomo» (2002: 765). Para diversos investigadores dicho cambio de interés en la representación se ha entendido como una ruptura con el modelo de la novela decimonónica.

Thomas Pavel señala que la novela realista se ha erigido como paradigma puesto que es precisamente con ella que se unificó la forma del género, se fijó una tarea artística —captar la verdad de la modernidad y vincular al hombre individual con la objetividad del mundo— y se alcanzó un lugar en la alta literatura, las *belles-lettres* (2005). Sin embargo, en el origen mismo del género, agrega, al ser primordialmente de carácter consuetudinario, hay en su práctica un proceso de continua revitalización que ha hecho a la novela poseedora de una gran plasticidad. Michael Boyd comparte de alguna manera esta última teoría, pues señala que las características de la narrativa metaficcional son el último estado de un proceso de transformación iniciado a fines del siglo XIX en el que se ha dado gradualmente la espalda al proyecto de representar un mundo, para centrar la atención en el mecanismo de cómo se construye dicha representación.

²³ Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative*. New York: Routledge, 1984

Para este investigador, los realistas intentan «capturar» la realidad y traerla de nuevo a la vida, mientras que en el proceso también la enjaulan, pues pretenden presentarla idealizada, por lo que considera que hay una confusión entre representación y reduplicación, esto es, entre crear y hacer coincidir (1983: 18). Por ello, la narrativa reflexiva es no realista debido a que sabe que no puede reconocer cuál es *la* realidad y la considera un constructo mental desprovisto de certidumbre (18).

Linda Hutcheon es más radical al contemplar a la metaficción como realista en dos sentidos; el primero, debido a que continúa representando temáticamente un hecho factual extraliterario, el proceso de creación literaria —realismo escritural, lo denomina ella—; el segundo, motivado en que la ficción literaria constituye en sí misma una realidad con una coherencia, lógica y marco de referencia propios. Para la investigadora canadiense, la diégesis (aquí el universo designado por el relato) se construye *por medio de* y *en* el lenguaje instaurando un marco de referencia interno, singular e independiente del contexto de referencia externo (en el nivel de las relaciones extratextuales), y, por ello, constituyendo un mundo alterno, un heterocosmos (1984: 90).

A partir de la caracterización de W.H. Gass de las metaficciones como narrativas ensimismadas, la crítica empezó a desglosar diversos rasgos producto del desplazamiento en el objeto de interés de la narración; uno de los más polémicos es la denominada autoconciencia. Originalmente, los investigadores anglosajones identificaron distintos matices de dicho proceso cognitivo que después tendieron a agruparse, por su significado más amplio, bajo *self-consciousness* y que en el ámbito hispánico tendieron a obviarse ante esta unificación y a consecuencia de la traducción. *Self-awareness*, *self-knowledge*, *self-reflexive* y *self-consciousness* remiten a distintos grados del proceso de la conciencia: la apercepción del sí y sus contornos, la capacidad para conocerse y reconocer dicha capacidad, la facultad para pensar y reflexionar sobre sí mismo, y el reconocimiento de la capacidad y facultad para desarrollar los procesos anteriores. La noción conciencia vincula diversos procesos cognitivos y está relacionada también con un aspecto ético; condensa el conocimiento, percepción y asunción de la existencia del yo como un interior en oposición a y con referencia a un exterior.

En los textos metaficcionales podemos distinguir estos diferentes matices: en la autopercepción podemos identificar que la narración se sabe una ficción en oposición al mundo empírico del lector; en el autoconocimiento, la ficción se reconoce de manera manifiesta como un artefacto/artificio literario/ficcional —producto de la creación de una entidad externa— y

reconoce que tiene convenciones y límites que puede o no trasgredir; en la autorreflexión, el texto discurre sobre su naturaleza ficcional y/o teoriza al respecto; finalmente, en la autoconciencia se condensan los atributos anteriores de manera sostenida en el presente de la narración. La distinción de grado de la autoconciencia radica en que la narración metaficcional saca provecho de la performatividad de la lectura al narrar su acto de creación o al reflexionar sobre sí misma en presente para generar el *efecto* de que la ficción posee la facultad de la conciencia. Efecto en el sentido de ilusión narrativa, como lo son el personaje, el tiempo o el espacio. Mark Currie en la introducción de su antología crítica *Metafiction* cuestiona el estatus de «autoconciencia» en este tipo de narraciones, pues lo considera inconsistente e ilógico. Sin embargo, los novelistas para generar este efecto se nutren de las ciencias cognitivas, David Lodge, por ejemplo, en *La conciencia y la novela*²⁴, subraya los puntos de contacto entre las investigaciones cognitivas de la ciencia y las de la literatura. Lodge destaca que para la ciencia misma, v.g. para el científico Daniel Dennett, «la conciencia es una especie de ilusión o epifenómeno» (2004: 19); ello radica en que, como afirman Néstor Braunstein y Frida Saal, el sujeto «concreto», autónomo e independiente, es inaprehensible, sólo es posible percibir las huellas de un presupuesto abstracto, «una criatura engendrada por la acción de [una] estructura específica sobre un sustrato o soporte»²⁵ (1990: 90), este sujeto abstracto, sujeto-soporte, solo es abordable —para la lingüística, la psicología y el materialismo histórico— «a partir del lenguaje o, más concretamente, del discurso» (92). Por lo anterior, Lodge afirma que la literatura constituye «un registro de la conciencia humana; de hecho, el más rico y exhaustivo que tenemos» (2004: 20). El efecto de autoconciencia de las metaficciones explota esa ilusión o epifenómeno de la experiencia y del pensamiento, esto es, «El hecho de que parezca que experimentamos el mundo como un «yo» que está centrado en algún lugar, en el interior de nuestra cabeza, que absorbe, cataloga, recuerda y relaciona toda la información que recibimos del mundo exterior por medio de nuestros sentidos, el hecho en suma, de que así parezca ser, [y que] es perfectamente comprensible» (19), y lo logra en tanto que narra el discurrir del proceso de creación/construcción de la diégesis o del de la lectura haciendo manifiesta la performatividad del presente de la creación/lectura como acto, al mismo tiempo que reflexiona sobre el mismo; de esta manera, el lector reconoce en el texto una continuidad de ese discurrir de la narración que adquiere los contornos de un yo situado

²⁴ David LODGE, *La conciencia y la novela*. Barcelona: Península, 2004

²⁵ Néstor BRAUNSTEIN y Frida SAAL, «El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística» en *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (hacia Lacan)*. México: S.XXI, 1990, 80-158

en el texto. La autoconciencia es, pues, una ilusión que reproduce los mecanismos discursivos con que identificamos un «yo» en un Otro concreto; así se evidencian y cuestionan nuestros procesos cognitivos y cómo están mediados por el lenguaje.

De los procesos cognitivos de que dan cuenta las metaficciones, la autorreflexividad ha adquirido dimensiones propias y requerido un trabajo crítico no siempre relacionado con el efecto de conciencia, sino con el nivel meta de los textos. Hemos señalado ya que el prefijo meta-apunta a un examen lógico y crítico de la naturaleza, la estructura, la lógica y el comportamiento del término al que se antepone modificando su sentido original. Por esta característica de la metaficción es que en muchas ocasiones se ha aludido al fenómeno literario que describe dicha expresión, como novela reflexiva o narrativa autorreflexiva; no obstante, el adjetivo ha referido también a un juego especular al interior del relato, producto de un recurso principalmente compositivo recurrente en las metaficciones, la *mise en abyme*. Nosotros acotaremos el uso de este vocablo al discursivo temático y analítico referente al proceso de escritura y de lectura, la forma y composición de las obras, así como a la naturaleza literaria o estatus ficcional de los textos.

La narrativa reflexiva ha convertido al relato en un instrumento de investigación crítica, pues los escritores ofrecen una serie de teorías ficcionales (en el nivel del universo diegético) de la literatura que dialogan con proposiciones de la teoría literaria. Para M. Boyd, «Si la narrativa “reflexiva” imita la forma de la novela mientras invade el terreno del discurso crítico, la crítica literaria postestructuralista imita la forma del discurso crítico mientras busca exponer su continuidad con los textos literarios que examina» (1983: 7); para este investigador, la teoría literaria postestructuralista, particularmente la deconstrucción, es el soporte teórico de las trasgresiones a las fronteras entre los usos literarios y no literarios del lenguaje (8). Podemos deducir que la reflexividad produce que la narrativa metaficcional subvierta críticamente los límites entre diversos tipos de discursos, principalmente el ficcional y el teórico, pero no exclusivamente, por ende, tienden a disolverse también las fronteras de los géneros literarios. Al hacer esto, la metaficción pone al descubierto las convenciones de cada género o discurso, en muchas ocasiones las muestra como obsoletas, en otras, las parodia.

Patricia Waugh²⁶ define metaficción principalmente por este rasgo: «escritura ficcional que, de forma consciente y sistemática, atrae la atención a su estatus como artefacto [literario] para

²⁴ Patricia WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1988

formular preguntas sobre la relación entre ficción y realidad. Al hacer una crítica sobre sus propios métodos de construcción, tales escritos no sólo examinan las fundamentales estructuras narrativas, también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario»²⁷ (1988: 2). El prefijo meta- denota en este caso, la exploración de la relación entre un sistema arbitrario de signos y el mundo al que aparentemente se refiere, pues parte de que la representación de dicho mundo es imposible y lo que se representa en los relatos son los discursos sobre el mundo (3). Como puede observarse, hay una continuidad en las preocupaciones que muestra este tipo de narrativa, tanto en el desplazamiento de la mimesis como en su carácter reflexivo. También Mark Currie²⁸ resalta que la metaficción es un «discurso frontera», un tipo de escritura que dramatiza su posición entre la ficción y la crítica literaria.

Este discurso teórico-crítico de las narraciones reflexivas puede aparecer de manera abierta o encubierta, y funciona como una instrucción de lectura de la obra que lo alberga. Lucien Dällenbach en su estudio *El relato especular*²⁹, distingue algunos casos en que, mediante una *mise en abyme*, el texto puede hacer un comentario crítico sobre sí mismo, v.g., cuando aparece descrito y teorizado un proyecto de escritura ideal (novela pura) que duplica la novela que el lector empírico lee (novela impura) para que éste confronte ambas narraciones. A este «comentario crítico» inserto en el propio texto lo denominaremos metacomentario³⁰. La expresión, propuesta por Fredric Jameson en un artículo con el mismo nombre («Metacommentary»), tiene como marco de pertinencia, principalmente, las interpretaciones que se elaboran en el discurso filosófico³¹; es Linda Hutcheon quien en *Narcissistic Narrative* adopta el vocablo para hacer referencia al comentario crítico que la narrativa metafictional despliega como trasgresión discursiva y como instrucción de lectura.

Para abordar el siguiente punto es importante traer a colación que la novela, a partir del siglo XX, se ha encontrado, según Thomas Pavel, en tensión entre tendencias opuestas que

²⁷ «[...]fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.» (Waugh 1988:2)

²⁶ Mark CURRIE (ed.). *Metafiction*. New York: Longman, 1995

²⁷ Lucien DÄLLENBACH, *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991

²⁸ Fredric JAMESON, «Metacommentary», en *PMLA*, 86:1, 1971, 9-18.

²⁹ Jameson parte del «descrédito» de la exégesis tanto en la filosofía como en la literatura, en el que, afirma el filósofo, se renuncia al contenido, a toda presuposición de esencia o naturaleza humana, en favor de un método, del formalismo, para reclamar la pertenencia de una interpretación que explique, interprete, primero su propia existencia, es decir, que incluya un metacomentario (9-10): «todo comentario debe ser al mismo tiempo, también, un metacomentario» (10).

condensan la evolución del género; por un lado, se debate entre la novela realista que pugna por la legibilidad y una vertiente experimentalista; por otro, es propensa tanto a la alta literatura como a la literatura popular o de masas; además de encontrarse en medio de una doble especialización, la del público y la de la producción (2005). Con esta apreciación Pavel resume también, de alguna manera, la coyuntura literaria alrededor de la emergencia de la metaficción, de tal suerte que es posible extender la lógica de tensiones a una dinámica interna de la narrativa metaficcional. Existe una tensión formal que deriva de la puesta en evidencia de las convenciones literarias en la que el texto administra el balance entre elementos innovadores y familiares para poder asegurar así su fijación en la memoria del lector y acceder a la trascendencia. Las trasgresiones a la tradición literaria y el extrañamiento de sus convenciones deben compensarse con cierto grado de redundancia o con la permanencia, a manera de contrapeso, de otra serie de convenciones literarias (Waugh, 1988). Además, hay una tensión lingüística generada por la subversión de las fronteras genéricas y discursivas que hace patente la mediación del lenguaje en la construcción de nuestra comprensión y aprehensión del mundo, así como su presencia material. Al introducir en un texto narrativo un texto argumentativo se impele al lector a distinguir esta intromisión y yuxtaposición de recursos retóricos de esferas discursivas distintas, de tal suerte que se haga consciente la normalización de dichas prácticas y el lector se cuestione sobre cómo éstas moldean su representación y comprensión de la realidad, así como sobre la noción de ficción y realidad. Esto es, al compartir recursos y registros tanto pertenecientes a la literatura como a discursos no literarios, se problematizan las fronteras entre realidad y ficción, puesto que se hace evidente que la ficción no es dominio exclusivo de la literatura.

La paradoja de la metaficción, según apunta L. Hutcheon, estriba en que, por un lado, a través de la tematización de la escritura y del carácter reflexivo de las narraciones se impele al lector a reconocer al texto literario como artificio discursivo y, por otro lado, se demanda su participación como co-creador del relato y como parte de la reflexión sobre la construcción discursiva de su realidad. Hay pues un movimiento de ensimismamiento en las narraciones que busca una respuesta intelectual y afectiva de la misma intensidad por parte del lector (1984). De esta manera, la suspensión voluntaria de la incredulidad de la que hablaba Samuel Taylor Coleridge intenta subvertirse. Por medio de la puesta en escena de la ficcionalidad de las narraciones, se inhibe dicha disposición normalizada, «voluntaria» e impuesta, por la univocidad del realismo decimonónico, y se alienta a los lectores, a través de un distanciamiento crítico, a

participar más activamente en el nivel del proceso artístico, de tal suerte que desautomaticen tanto las convenciones literarias de la narrativa realista, como las de la percepción e interpretación en general. Para M. Boyd, sólo cuando la transparencia del lenguaje literario desaparece es posible percibir la literatura como un ofrecimiento de sí misma, es decir, que al negarse a ser tomada como una expresión de una realidad o verdad no lingüística recupera su autonomía. Hay un restablecimiento de una unidad con base en la «literariedad» de todo lenguaje (1983: 168-171).

Hemos regresado a nuestro punto de entrada, lo extraliterario; del recorrido de este circuito se desprenden las siguientes consideraciones. La primera es de orden práctico, de la terminología que emerge en los primeros esfuerzos teórico-críticos por definir un fenómeno tan complejo como el de la metaficción —*Fabulation, Self-Begetting novel, Antinovela, Irrealism, Surfiction, Midfiction, Reflexive Novel*— nosotros hemos preferido metaficción, no sólo porque se constituyó como dominante en las investigaciones subsecuentes a su aparición, sino también porque, como ya se ha señalado, nos permite reinscribirlo en las reflexiones en torno al estatuto de ficción y poner énfasis tanto en la transformación diacrónica como en el ejercicio crítico sobre la naturaleza, estructura, lógica y comportamiento de la ficción que denota el prefijo del término. No obstante, emplearemos diversos vocablos alternos a metaficción que funcionarán a lo largo de este trabajo como sinónimos, además de ayudarnos a hacer hincapié en algunos de los rasgos que hemos discutido en este apartado: metanarrativa, metaliteratura, ficción explícita, novela autorrepresentacional, ficción reflexiva, metanovela o ficción autoconsciente.

En otro orden, la paradoja señalada por L. Hutcheon indica que la concentración que despliega el texto sobre sí mismo es inversamente proporcional al involucramiento que busca por parte del lector, esto es, busca una correspondencia en la intensidad de atención y tensiones que la narrativa muestra sobre el fenómeno literario y la actividad del lector como copartícipe del texto. La trasgresión de las narraciones al inscribirse en el nivel meta se presenta como una demanda en forma de provocación que se hace al lector de reformular su vinculación con la literatura y con su realidad. De lo anterior se hace evidente el carácter eminentemente subversivo de la literatura metaficcional, puesto que busca tanto plantear como provocar cuestionamientos; por ello se ha postulado esta investigación como una indagación de la subversión literaria de la narrativa metaficcional. Subversión en el sentido planteado por L. Hutcheon, como una actitud inquisitiva y dismanteladora que no tiene respuestas preconcebidas. La metaficción de esta manera se

constituye como una estrategia que explota la economía de las relaciones textuales con entidades externas y entre las entidades internas de la nueva economía literaria.

La metaficción asimilada

Desde que William H. Gass acuña el término de metaficción ésta no sólo pasó de la representación de la crisis de la narración y signo inequívoco de la muerte de la novela a una importante tendencia narrativa (artística en general) que traspasó el mercado editorial anglosajón para introducirse en otras tradiciones literarias. Si el realismo decimonónico estabilizó el género novelístico, los estudios de la metaficción historiográfica si bien fueron fundamentales para entender una forma asequible, tangible, de la metaficción, también, a mi parecer, incidieron en comprensión formulaica de sus posibilidades. La metaficción historiográfica puede estudiarse incluso como un subgénero novelístico —de ahí las otras formas de tratar de llamarla de otro modo con poco éxito: nueva novela histórica, por ejemplo— que en América Latina estuvo en boga³² particularmente alrededor los quintos centenarios que se inauguraban con el de la llegada de Cristóbal Colón al continente (con un resurgimiento alrededor de los bicentenarios de las luchas independentistas).

Sin embargo, como será evidente en las novelas que analizaremos, la denominación de metaficción historiográfica no es aplicable, ya que el contexto que la hizo posible se ha desplazado de los debates de la escritura de la historia —en el que tuvieron un papel clave los trabajos de Hayden White— a los estudios de las culturas de memoria en general, y ha experimentado un giro subjetivo en general. Como sucede, por ejemplo, en *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte. La autoficción —término acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 en Francia— tomó el relevo en la subversión y cuestionamiento de las fronteras de la ficción; la autoficción parte del cuestionamiento del presupuesto de la identidad entre el nombre del autor, el narrador y el personaje en las narraciones que apelaban al pacto de lectura autobiográfico. La autoficción en realidad (aunque desde de cuestionamientos y marcos de referencia distintos) trabaja a partir del estatuto metaficcional y conjuga varios de sus procedimientos en una configuración que, al igual que la metaficción historiográfica, tiende a la fórmula pues depende

³² Aunque no han cesado de escribirse y publicarse; además, las metaficciones historiográficas se han diversificado para encontrar nuevos mercados.

de la lectura problemática suscitada por la trampa de la identidad del nombre; como sucede en *Canción de tumba*, de Julián Herbert.

La metaficción ha sido asimilada por escritores y lectores (en realidad, por creadores y públicos de todas las disciplinas y medios). Esto no sólo se inscribe en el planteamiento que se ha hecho desde el inicio de este capítulo, la transformación continua de la Literatura; de alguna manera, en tanto que surge de la tensión (Waugh) que suscita su *modus operandi*, la metaficción naturalmente requiere nuevas convenciones y estructuras para subvertirlas una vez más. En *Narcissistic Narrative*, Linda Hutcheon ya señalaba que la metaficción frecuentemente instalaba de manera encubierta en modelos literarios, como la intriga policial, la fantasía, la literatura erótica o el juego (*La muerte me da*, por ejemplo, de Cristina Rivera Garza, recurre al policial); en esta forma encubierta no forzosamente se tematizaba explícita o alegóricamente la lectura o escritura, sino que se interiorizaba a través de la actualización del modelo para generar normalmente textos autoreflexivos, más no autoconcientes. Asimismo, su distinción entre el nivel diegético y lingüístico (tanto en la forma abierta o encubierta) en el que opera la metaficción es otro indicio de las posibilidades que podrían ser exploradas sobre la materialidad del lenguaje. Ese interés por reflexionar en el carácter material del lenguaje estaba ya en contacto con otro proceso de cambio de interés, de otro giro en los estudios hacia la materialidad y los medios; de ahí que las metaficciones contemporáneas hayan incorporado a sus procedimientos la intermedialidad y el señalamiento de la materialidad y medio del lenguaje, como pasa de forma sutil en *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela, o en mucho mayor grado en *La muerte me da*.

III. PROCEDIMIENTOS DE LA METAFICCIÓN POSMODERNA³³

Para comprender el funcionamiento de las metaficciones se han hecho diversos esfuerzos. Los más han esbozado una enumeración de sus rasgos sin sistematizar, P. Waugh, por ejemplo; o bien se han elaborado repertorios que buscan ser exhaustivos como el «Repertorio de la reflexividad» de Brian Stonehill³⁴, integrado por treinta y seis elementos agrupados en narración, estilo,

³³ Esta clasificación de los procedimientos de la metaficción, con diversas variantes, parte de la propuesta elaborada en conjunto con Héctor Fernando Vizcarra para el artículo inédito «Modelo descriptivo de estrategias metaficcionales en la narrativa latinoamericana».

³⁴ Brian STONEHILL, *The Self-Conscious Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988

estructura, construcción del personaje y temas. Otros, han hecho tipologías. Linda Hutcheon distingue entre la metaficción en formas abiertas y encubiertas³⁵ que pueden operar en el nivel diegético o lingüístico. Patricia Waugh ha distinguido entre metaficciones modernas y metaficciones posmodernas (experimentales) a partir de lo que ella denomina una autoconsciencia moderna o posmoderna para explicar la diferencia entre el empleo de recursos narrativos ya viejos de la tradición literaria. Ana María Dotras³⁶ (1994) distingue también entre narraciones metaficicias (modernas) y metaficcionales (posmodernas) y Lauro Zavala prefiere hablar de metaficciones metonímicas, metafóricas y de puesta en abismo para dar cuenta de los mecanismos de este tipo de textos.

Conscientes de los peligros señalados por Zavala intrínsecos a toda taxonomía —la falacia tautológica y la falacia descriptiva—, propondremos hablar más que de tipos, de procedimientos que generan textos metaficciones al poner en marcha su economía topológica de relaciones intra, inter y extratextuales. Esto implica que cada texto propone, desde coordenadas específicas y mediante una superposición de recursos literarios únicos, problematizar y reflexionar sobre el estatuto de ficción. Siguiendo el flujo topológico de las relaciones textuales, indicaremos que todos los niveles —el narrativo, estructural, discursivo y pragmático— operan simultáneamente y son producto del discurrir a lo largo del capítulo. Asimismo, cada rasgo, no imparta en qué nivel funcione, repercute ineluctablemente en el resto.

Los rasgos más distintivos de las metaficción pueden identificarse en el **Nivel narrativo**; las estrategias literarias ocupan un lugar protagónico en la historia, por lo que evidencian el nivel metaliterario de los textos. El primer rubro de procedimientos de este nivel es aquel que Linda Hutcheon identificó como un desplazamiento de la mimesis del producto a la del proceso, esto es, hay una tematización del proceso de creación o de lectura que es nodal en la trama. Si bien en la emergencia de las metaficciones este procedimiento las definió, en textos más recientes puede perder importancia, cediendo su centralidad. El inicio de «El gráfico» de Salvador Elizondo —«Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo

³⁵ Lauro Zavala en «Una taxonomía estructural de estrategias metaficcionales en cine y literatura» traduce «metaficciones tematizadas (explícita)», «metaficción actualizada (implícita)», «metaficciones diegéticas» y «metaficciones lingüísticas», sin embargo, me parece que ello reduce y altera la propuesta de L. Hutcheon, pues ella señala que puede haber metaficciones de forma abierta de nivel lingüístico o diegético y formas encubiertas de nivel diegético o lingüístico. En *Bitácora de retórica*, 2008, 22, 339-350

³⁶ Ana María DOTRAS, *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar, 1994

verme ver que escribo»— o la trama de «Continuidad en los parques» de Julio Cortazar son ejemplos sucintos y obvios de la explicitación del proceso de escritura o lectura, respectivamente.

El segundo procedimiento es la dramatización del proceso de lecto-escritura o de la puesta en escena del texto. Los rasgos derivados de este —narrador intrusivo e inventivo, dramatización explícita de la lectura o del lector, exposición performativa del texto— están vinculados al rubro anterior, uno apunta muchas veces al otro, pero si con el primero nos referimos al tema de la narración, con el que nos ocupa se hace hincapié en el efecto que puede llegar a lograrse (no automáticamente): ilusión de simultaneidad entre el acto creativo y el lector o de la autoconciencia del texto, la suspensión de la progresión o de la verosimilitud, la evidenciación de la virtualidad de lo narrado a través de su irrupción, la supresión de toda transparencia de representación.

En tercer lugar, el desprecio o descuido continuo de convenciones ficcionales específicas de forma manifiesta. Por supuesto, varios rasgos de los otros rubros o niveles son de alguna forma también perturbaciones de convenciones, sin embargo, en los otros casos funcionan en pequeños conjuntos, están sistematizados y atraviesan por lo regular toda la narración; aquí enlisto los retos a las convenciones que tienen más un propósito lúdico, para reactivar la atención del lector y cuestionar sus presupuestos. Por ejemplo, la ruptura de la continuidad de los personajes, no sistemática sino focalizada, pero declarada o evidentemente deliberada; la problematicidad lógica del tiempo o del espacio como si fuese un error creativo, pero que por alguna razón se explicita su premeditación, entre otras posibilidades. El protagonista de *La sombra del caminante* de Portela es un ejemplo perfecto del caso, pues aunque propone como una continuidad en la novela, es alternable y con pasados distintos; y su nota al pie sobre la intencionalidad de las anacronías que conforman el pasado de dicho protagonista (que achaca «al diablo») sería una muestra del segundo caso.

Finalmente, la deshumanización de los personajes: dobles paródicos, subversión de cargas semánticas de nombres propios referencialmente impositivos, autor(es) o lector(es) subrogado(s); entre las posibilidades de este rubro se encuentra la autoficción, pues pese a que entre los distintos grados de concordancia entre el personaje-escritor y el autor real puede ser mínima, el que aparece en la ficción siempre funge como un autor sustituto. Como es posible percibir, uno de los procedimientos conlleva otros, pero también los puede reemplazar para generar el mismo efecto. Una narración autoficcional en sí misma tiende a tematizar la creación o el acto lector,

mientras que al postular, por ejemplo, una vida alterna de carácter fantástico a la del autor real, descuida las convenciones literarias de una narración autobiográfica, etc. El caso contrario puede también solo desplazar momentáneamente su atención hacia el acto de escritura en una *mise en abyme*.

El carácter metaficcional de un texto puede desprenderse también de procedimientos de **Nivel estructural** como la sobresistematización, organización arbitraria expuesta, la irrupción total de la organización temporal y/o espacial de la narración, el empleo de formas e imágenes reflexivas —*mise en abyme*, en cualquiera de sus variantes, o metalepsis—, o la experimentación tipográfica ostentosa. Estas estrategias ponen en relieve el carácter material del lenguaje, evidencian su presencia y más recientemente también apuntan a las posibilidades y limitaciones de lenguaje y/o la literatura como medio. La diversificación de los formatos de libros o de las plataformas para crear literatura (y la posibilidad de rastrear su respuesta en tiempos reales) han creado nuevos rasgos para generar el estatuto metaficcional a partir de la puesta en evidencia del medio; señalo la tendencia, pero no enlisto ejemplos o rasgo en tanto que es un terreno nuevo a explorar con referencia a la novela (o a la narrativa) metaficcional en el formato tradicional³⁷ del libro, como es el caso de mi corpus.³⁸

Con el **Nivel discursivo** se alude a las características derivadas de relaciones que la novela metaficcional entabla con otros textos o con otros medios, esto es, una intertextualidad o intermedialidad sostenida, la parodia explícita de textos previos sean o no literarios, o bien, el empleo/reelaboración de estructuras, fórmulas, registros de otros géneros literarios, medios y/o discursos. Asimismo, la narración metaficcional puede mostrar una reflexividad crítica y hacer metacomentarios —de la crítica literaria, teorización de la ficción o de la literatura, discusión crítica de la historia sobre sí misma—, en los que de alguna manera ofrece la ilusión de tomar una perspectiva que le permita verse a sí misma como una narración otra. Estos procedimientos explicitan la inscripción del texto metaficcional en el flujo de la tradición literaria, por lo que demandan al lector un conocimiento de la misma; implican que las rupturas con la literatura precedente cumplen un objetivo y no significan desconocimiento; difuminan, trasgreden o

³⁷ Un ejemplo perfecto para rastrear ejemplo de esto podría ser la minificción que se realiza en comunidades abiertas o cerradas en las redes sociales; pero también es necesario explorar la twitteratura o las *apps* literarias que son más que versiones digitales de libros. Una guía en estas reflexiones serían quizá los estudios sobre la novela gráfica y los formatos de lectura digitales de ésta o de los comics.

³⁸ Aunque por lo menos *Canción de tumba* tiene edición electrónica, Herbert no subvierte metaficcionalmente de ninguna forma este formato.

ignoran las fronteras entre géneros redefiniéndolas. Esta serie de procedimientos son quizá la razón por la que William Marx señala que a la larga las categorías genéricas pierden pertinencia, pues a ciento cincuenta años de distancia hay menos continuidad al interior de un mismo género que entre dos distintos de una misma época (2005: 15).

Finalmente, en el **Nivel pragmático** encontramos los procedimientos que tienen como objetivo traspasar las fronteras mismas del texto, pues replantean la relación con el lector a través de la propugnación de un nuevo pacto de lectura. Linda Hutcheon señalaba en *Narcissistic Narrative* que la paradoja de las ficciones ensimismadas es que la intensificación en la atención demandada por dichos relatos está en realidad dirigida al lector. En la metaficción se impela al lector de forma directa a partir de distintas estrategias: reto, empatía, complicidad, provocación; o bien, se requiere de su participación activa como co-creador mediante el planteamiento de textos para completar, ya sea por ser fragmentarios, por la abstracción de la historia, porque se propone como juego, o bien, porque se presenta tanto materialmente como un objeto manipulable y como un medio concreto. Además, se formulan cuestionamientos implícitos o explícitos sin respuesta que se plantean en/desde la narración, pero que el lector puede realizar a su horizonte de lo real. Por la importancia de operación de los procedimientos de este nivel, pareciera que el rasgo definitorio de las metaficciones contemporáneas es su destreza para suscitar en el lector un eco del trastrocamiento de las convenciones literarias en su horizonte de realidad; la metaficción controvierte la Literatura misma para subvertir ese otro artificio que es la Realidad.

CAPÍTULO SEGUNDO
LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA CUBANA POSTSOVIÉTICA

I. INTRODUCCIÓN

El objeto de esta introducción es esbozar una línea teórico-analítica que nos permita hacer un análisis pertinente de las novelas *La sombra del caminante* (2001), de Ena Lucía Portela, y de *La fiesta vigilada* (2007), de Antonio José Ponte, así como comprender el uso particular de la metaficción en la narrativa, más específicamente en la novela cubana de las tres últimas décadas. Este proyecto conlleva que dilucidemos una serie de problemas que se nos presentan como punto de partida.

El primero de ellos es de carácter tanto socio-histórico como epistemológico, puesto que al ser la metaficción un rasgo de la literatura fuertemente asociado con la posmodernidad, tanto su aparición en el contexto cubano como su análisis nos demandan comprender el conjunto de circunstancias y conocimientos que la condicionan. Mucho se ha cuestionado el empleo del adjetivo posmoderno para calificar los textos latinoamericanos; discusión que si bien no ha concluido, se ha zanjado en un consenso no acordado, ya que la proliferación de lecturas posmodernas de los fenómenos literarios latinoamericanos contemporáneos no ha cesado. No obstante, y con el objetivo de sortear dicha polémica, se hace pertinente asentar el terreno —histórico e ideológico— que hizo posible la influencia de los discursos de la posmodernidad en la esfera cultural cubana a partir de la crisis del bloque socialista en el mundo, influencia que es factible corroborar a través de múltiples textos teórico-críticos y artísticos producidos en la isla, especialmente en la década de los noventa. Éstos nos permitirán rastrear no sólo dicha influencia, también la apropiación consciente del pensamiento de la posmodernidad. Para ello será de vital importancia la revisión de los apuntes que el investigador esloveno Ales Erjavec realiza en torno a la presencia de manifestaciones artísticas en los antiguos países socialistas que responden a lo que él postula como un postmodernismo postsocialista¹. Lo anterior nos permitirá establecer una serie de premisas en torno a la narrativa cubana y su relación con la posmodernidad, así como establecer una hipótesis de comprensión de la metaficción en la novela cubana contemporánea.

¹ Para respetar el uso del término en Cuba y hacer la distinción mínima del fenómeno que identifica Erjavec y su propuesta de interpretación del uso estandarizado de los vocablos posmodernidad, posmodernismo, posmodernista en México —y en la mayoría de América Latina—, conservo la t del prefijo post- cuando me refiero al fenómeno en los países del antiguo bloque socialista y Cuba.

El segundo de los problemas es de carácter teórico-metodológico y se desprende del problema anterior. Si en un principio se hace preciso pensar en cómo comprender un fenómeno literario *sui generis*, nuestro siguiente problema estriba en cómo abordarlo y con qué herramientas. Para dar solución a esta dificultad, he optado por propiciar que sean los puntos nodales del análisis de las novelas las que demanden y determinen los textos teórico-críticos que serán más apropiados para nuestra lectura. Lo anterior favorecerá la investigación puesto que tanto la novela de Portela como la de Ponte forman parte de nuestro corpus central tanto porque encuentro en ellas la consolidación y madurez de sendos procesos creativos y poéticas sobresalientes por su agudeza, como porque condensan y dan muestra de diversos rasgos distintivos de la producción novelística cubana a partir de los noventa. Por ello he seleccionado dos ejes de lectura.

El primero de ellos parte de las relaciones que las narraciones entablan con el pasado y la historia y cómo funcionan dichas relaciones en las novelas. Más que centrarnos en la identificación de acontecimientos o espacios tematizados, este eje busca subrayar un desplazamiento de los focos de interés en el acontecer histórico de los relatos en el marco de la Revolución cubana, esto es, la narración que pasa del yo colectivo al yo subjetivo, de la asimilación, autocensura o la crítica velada de los discursos oficiales a su puesta en duda o confrontación con los relatos personales, así como la función que cumplen dichos cambios. Para ello recurriremos de igual forma a los textos teóricos de Paul Ricœur en torno a la memoria y la historia —*La memoria, la historia, el olvido e Historia y narratividad*—, Beatriz Sarlo —*Tiempo pasado*— y Andreas Huyssen —*En busca del futuro perdido*—, que a los trabajos que abordan directamente la literatura cubana como el de Alberto Abreu García —*Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*—, de Esther Withfield —*Cuban Currency: the Dollar and the «Special Period» Ficción*—, de Jorge Fornet —*Los nuevos paradigmas*— o de Rafael Rojas —*El estante vacío y Tumbas sin sosiego*—, entre otros. El otro eje trabajará en un segundo nivel de lectura del primero, pues se encargará de la particular configuración narrativa de las relaciones, desplazamientos y funciones ya referidas en el primer eje. Lo que nos ocupará aquí es definir y explicar las particularidades estéticas de los textos, esto es, cómo representan una problemática

en el manejo simbólico de la historia cubana. Puesto que la línea de lectura propuesta en este capítulo está en función de la hipótesis general de trabajo de la presente investigación, pondremos especial atención en el desvanecimiento de fronteras discursivas y la asunción de la novela de funciones propias de otras tipologías textuales y por supuesto por el despliegue de una serie de recursos que convierten a *La sombra del caminante* y a *La fiesta vigilada* en metaficciones.

LA CAÍDA DEL METARRELATO SOCIALISTA

Comprender la magnitud del reajuste ocurrido en el sistema literario cubano durante los últimos años solo puede ser posible rastreando, aunque sea mínimamente, los estragos del largo proceso de detonación de una crisis tan compleja y densa como la experimentada en la isla a inicios de los noventa². A la crisis económica y moral —a decir de Jorge Fornet³— bautizada por el régimen cubano como «Periodo especial en tiempos de paz» preceden y suceden otras quizá menos dramáticas, pero no menos profundas, que son contundentes en el reajuste ya referido. Antecede una crisis de referentes que se consolidó formalmente en agosto de 1989 con la censura de diversas publicaciones soviéticas a través del cese de su distribución en Cuba; sucede al Periodo especial un proceso de límites aún indefinidos, quizá porque lo ha englobado, al parecer, el carácter «interminable» del anterior, o bien, porque sus manifestaciones no han sido tan avasallantes como las de la crisis de los noventa que le dieron origen para tener un nombre, pero está caracterizado por la convivencia de lógicas sociales de modelos económicos encontrados, como agudamente ha hecho el señalamiento Desiderio Navarro. Estos tres momentos son fundamentales para percibir desde qué horizonte están escritas las narraciones que analizaremos y también para comprender su configuración estética. Por ello considero pertinente destacar cómo cada cisma impactó la narrativa cubana que estudiamos.

² Por cuestiones de espacio y de pertinencia con la presente investigación se hará una síntesis e interpretación de los acontecimientos más trascendentales para este trabajo, sin embargo, se invita al lector a referirse al capítulo primero y al apartado primero del segundo capítulo de mi tesis de maestría *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela* (2011) o bien al artículo «Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del periodo especial» en la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 14, 2, 2012, 83-112. En: [<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/viewFile/37135/39163>].

³ Jorge FORNET. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al s. XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.

La crisis de referentes inicia con la implementación de la denominada «Rectificación de errores y tendencias negativas» en 1986 con la que el régimen cubano buscaba eludir —y contrarrestar— las reformas puestas en marcha en la Unión Soviética, a saber, la *glasnost* y la *perestroika*. La Rectificación detonó, a decir de Rafael Rojas⁴, una «radical inversión del campo referencial soviético de la cultura cubana» (2009: 67); la ausencia de la rectoría ideológica de los soviéticos generó desconcierto en aquellos intelectuales y artistas que habían sido doblegados por los años más severos del régimen y entusiasmo en los que vieron la oportunidad de actualizar y abrir el campo de referentes y de replantear las relaciones culturales con el Estado. Para tener una dimensión más apropiada de la coyuntura y de la respuesta de la comunidad académica y artística, es preciso tomar en cuenta, como lo hace notar Ales Erjavec⁵, que los países socialistas han sido ante todo culturas literarias, pues han dado una importancia estratégica al lenguaje en la conformación de identidades culturales como fundamento de la identidad nacional (2007: 399); asimismo, debemos recordar que el proyecto socialista cubano de los primeros años postulaba la emancipación y liberación de los sujetos de la misma forma que la construcción de una nueva sociedad a partir del nacimiento de las generaciones que encarnarían al hombre nuevo en la Cuba revolucionaria.

El segundo lustro de los ochenta significó para Rafael Hernández⁶ la apertura inédita de la discusión abierta —aunque acotada— y la reflexión profunda del pensamiento cubano que permitió afrontar la «fobia al debate» y tomar «conciencia crítica acerca del proceso de producción de conocimiento de ideas del país» (2003: 22); para Luisa Campuzano⁷, es a partir de este momento que la intelectualidad cubana empieza a salir de la «indigencia crítica»⁸ (2004: 201); y para varios grupos de intelectuales y artistas, sobre todo de los más jóvenes, la posibilidad de emprender una búsqueda de nuevas políticas y proyectos culturales, por ejemplo, Paideia.

⁴ Rafael ROJAS. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009

⁵ Aless ERJAVEC, «El Segundo Mundo: Postmodernismo y socialismo» en *El posmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. Desiderio Navarro (selec.). La Habana: Criterios, 2007, 396-431

⁶ Rafael HERNÁNDEZ, «Sin urnas de cristal. Notas al pensamiento cubano contemporáneo» en *Sin urnas de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporáneos*. La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003, 11-28.

⁷ Luisa CAMPUZANO. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s.XVII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión, 2004.

⁸ Campuzano emplea el término acuñado por Juan Marinello para referirse al vacío teórico en que cayó la crítica cubana a fines de los sesenta y setenta.

Signo de la renovación de referentes fue la aparición de textos publicados originalmente en los países capitalistas, entre los que destaca «El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío» de Fredric Jameson, publicado en *Casa de las Américas* en 1986⁹; así como la circulación menos penalizada de ediciones extranjeras, por ejemplo, de *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard. La publicación de Jameson es al mismo tiempo timorata y osada, pues representó una estrategia de exploración de las nuevas condiciones de juego de la censura al mismo tiempo que intenta recoger, en tan complicado dilema ideológico, un texto tanto crítico al capitalismo y a sus formas estéticas, como de un corte marxista.

Iván de la Nuez¹⁰ señala que el comportamiento de diversas agrupaciones artísticas intentaban integrar «proposiciones estilísticas» de poéticas posmodernistas mediadas por sus lecturas y el escaso contacto con las manifestaciones creativas de las sociedades del capitalismo tardío, pero que continuaban “una retórica *moderna*: emancipación, humanismo, ética, institución y hasta vanguardia [...]» (1991b: 31) (énfasis del autor). Fueron las artes plásticas, los grupos teatrales y los intelectuales —las formas que tenían un mayor grado de influencia o bien de visibilidad social directa— los que pusieron en marcha instrumentalmente algunos rasgos posmodernos para redireccionar el rumbo de las políticas culturales y en mayor o en menor medida el socialismo de la isla. Sin embargo, con la caída del muro de Berlín y el augurado colapso de la Unión Soviética, los mecanismos de control del Estado se reconfiguraron mediante el recorte de recursos y la supresión de espacios para la cultura. La característica dependencia que guarda la cultura con el Estado en los países socialistas apagó este incipiente «viraje posmoderno» —como lo calificaría Ales Erjavec—.

Los noventa y el devastador trance económico del Periodo Especial modificaron esta dependencia. Con la caída del muro de Berlín y el posterior colapso de la Unión Soviética, Cuba se quedó sin aliados comerciales y sin subsidios, lo que la sumió en la depresión financiera y social más crítica de su historia. Oficialmente declarado el 29 de agosto de 1990, el «Periodo

⁹ Para ver una relación más amplia de los teóricos y artículos publicados de pensadores de la posmodernidad puede consultarse los índices de diversas revistas de la isla, sobre todo, *Criterios*; asimismo puede consultarse una síntesis de ella en el segundo capítulo de mi tesis de maestría *Erizar y divertir*.

¹⁰ Iván de la NUEZ, «El espejo cubano de la posmodernidad. Más acá del bien y del mal» en *Plural*, vol X-XX, 238, 1991b, 21-32

especial en tiempos de paz» era, a decir de Jorge F. Pérez-López¹¹, el reconocimiento de «un estado de emergencia nacional que ocurría en tiempos de paz, pero cuyas consecuencias para la supervivencia del régimen podrían ser tan graves como si se tratara de una guerra» («El interminable» 567). Si la crisis de referentes permitió la circulación de otros saberes, las difíciles condiciones de existencia del régimen —y sus habitantes, comunidad intelectual incluida— reconfiguraron en varios niveles las relaciones de la cultura-Estado¹².

El campo cultural de la isla se contrajo de forma dramática. Por un lado, la edición se redujo significativamente y las publicaciones periódicas desaparecieron casi en su totalidad; por otro, alrededor de la mitad de la intelectualidad cubana de la generación de los ochenta salió de la isla para conformar una diáspora (Rojas, 2009: 165). El régimen, para contrarrestar la crisis en el sector cultural, reconoció el derecho a regalías por derechos de autor (en 1993), permitió el autoempleo y fomentó los estudios o estancias académicas fuera de la isla, así como las coediciones con universidades o casas editoriales fuera de Cuba. Lo anterior modificó la dinámica de la cultura determinantemente. Por un lado, la creación de una diáspora generó puntos de contrapeso —ideológicos y artísticos— con el exilio y contribuyó a una «transterritorialidad»¹³ de la cultura cubana (De la Nuez, 1991a: 29), por lo que se produjo la necesidad de redefinir desde la isla los límites y la nómina de la cultura cubana, como da cuenta el discurso «Cultura, cubanidad y cubanía» (1994) de Abel Prieto —el entonces presidente de la UNEAC¹⁴— en el que clasifica a los creadores por su distancia con el régimen castrista, o bien, como veremos más adelante a la reformulación del canon de la literatura cubana desde los propios textos de creación. La apertura de nuevas posibilidades de trabajo, la venia a las publicaciones no pagadas por el Estado, así como el cobro de regalías permitió que los escritores pudieran adquirir ciertas libertades y grados de independencia. Aunque reducido, el grupo de investigadores que regresó a la isla tras haber cursado posgrados o asistido a congresos en el

¹¹ Jorge PÉREZ LÓPEZ, «El interminable Periodo Especial de la economía cubana» en *Foro Internacional*, vol. XLIII, 3, 2003, 566-590

¹² No es este el espacio pertinente para detallar las dimensiones del Periodo especial ni la complejidad no solo social o geopolítica ni tampoco humana del mismo, pero se invita al lector a consultar bibliografía sobre el tema.

¹³ Iván de la NUEZ. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea, 1991a

¹⁴ Unión de Escritores y Artistas de Cuba, organismo que depende del Estado pero que se plantea como una «organización social con fines culturales y artísticos».

extranjero fungieron como otro agente de sociabilización tanto del pensamiento europeo y estadounidense del primer mundo, como de las reflexiones latinoamericanas.

El protagonismo que habían perdido las letras en el panorama de la isla durante el segundo lustro de los ochenta vuelve a recuperarse en los noventa, aunque con una merma del valor simbólico, pues a la luz de la crisis económica, tanto para el régimen como para la sociedad, las prioridades y vías planteadas por el socialismo durante tres décadas se probaban inoperantes en las nuevas condiciones. Con el control de las artes performativas y de los intentos de injerencia política de los grupos de intelectuales¹⁵, las letras se reinstalaban en el centro de la cultura nacional, pero se las imposibilitaba por la escasez del papel. La historia de la literatura cubana en los noventa, sobre todo en el primer lustro, tiene muchos elementos de historia oral, pues muchos textos manuscritos circulaban de mano en mano y eran así referidos por los críticos¹⁶ (Timmer 2010: II). Por un lado la narrativa —primero el cuento y después la novela— y por otro el ensayo fueron favorecidos por esta coyuntura.

Esta insuficiencia del papel privilegió la escritura del cuento sobre la novela y condicionó la edición de antologías; los críticos agruparon a los cuentistas que desplazaban su foco de interés y sus recursos de los privilegiados por la norma previa a la crisis de referentes en una promoción de novísimos escritores cubanos. *Los últimos serán los primeros* (1993), la mítica antología en la que Salvador Redonet forja desde la crítica a los novísimos es parte de esta historia testimonial de la literatura cubana, pues es multirreferida, casi nunca citada y casi inexistente; la nomenclatura de la promoción es hoy inoperante y ha sido desplazada por otras propuestas, pero a mi juicio, fungió en su momento como una excelente promotora tanto de los textos literarios como de su crítica en un contexto en el que la avidez de los lectores extranjeros por noticias desde dentro del último bastión de socialismo ante las expectativas de un desplome del régimen iban en aumento.

Durante el segundo lustro de los noventa las editoriales europeas, particularmente las españolas —Anagrama, Tusquets, Planeta, etc.—, para saciar la sed de noticias provenientes de

¹⁵ Me refiero a los documentos elaborados por el grupo Paideia o bien, la Carta de los Diez que mediante una serie de peticiones buscaban operar una redirección del rumbo del socialismo en la isla. Los firmantes de dichos pliegos, sobre todo los de la conocida como Carta de los Diez, fueron objeto de represalias y actos de repudio implementados por el Estado.

¹⁶ Nanne TIMMER. «De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual; Cuba y su vida literaria después de los noventa», 2010. En: [[http://www.avatar.irme.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20\(Nanne%20Timmer\).doc](http://www.avatar.irme.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20(Nanne%20Timmer).doc)]

la isla, publicaron una serie de novelas que daban testimonio de la crisis y que generaron un pequeño fenómeno de ventas que se denominó «boom cubano»; este grupo de novelas, anotó Esther Withfield¹⁷, no sólo tematizaba las condiciones y argucias económicas de los habitantes de la isla, sino ponían en el centro de muchas de sus tramas el valor simbólico y económico de la literatura, por lo que las denominó «ficciones del Periodo especial». Muchas de estas novelas no circularon dentro de la isla, pero generaron una serie de polémicas situaciones; por un lado, la crítica achacó a los autores favorecer la dosis testimonial y la pérdida de todo valor literario en los textos con el objetivo de vender; por otro, da cuenta del funcionamiento de dos sistemas literarios paralelos, uno dentro de la isla con autores alineados o que a través de sus proyectos de escritura se negaban a entrar en la moda literaria internacional, y otra de los escritores que habían logrado publicar en el extranjero. Ambos pertenecientes a la abstracción que sus lectores hacían de la etiqueta de literatura cubana.

He señalado que tanto la narrativa como el ensayo recobraron cierto protagonismo durante los noventa. Debo aclarar que el auge del ensayo, sobre todo el más crítico, fue acotado y sólo publicado en la isla cuando éste no se oponía directamente al régimen. Alberto Abreu Arcia¹⁸ destaca que el ensayo se presentó como una «[e]scritura propicia para la experimentación de un *ethos* fragmentado» (2007: 250), una escritura del yo en todas sus posibilidades (253). He decidido hacer una breve mención de una pequeña moda en el corte de los ensayos de los noventa y que de alguna manera da continuidad al proceso iniciado con la crisis de referentes de los ochenta; la crítica se preocupó por establecer puentes de conexión con el pensamiento en boga en Europa y Estados Unidos, por lo que intentó vincular a la literatura cubana y la posmodernidad¹⁹. En la mayoría de los textos se concibe al posmodernismo como un reto «movilizante»²⁰ (Mateo),

¹⁷ Esther WHITFIELD. *Cuban Currency. The dollar and the «Special Period» Fiction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2008

¹⁸ Alberto ABREU ARCIA. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas, 2007

¹⁹ Algunos títulos que abordaban el tema como punto de partida: *El posmodernismo. Esa fachada de vidrio* (1994) de Lidia Cano y Xiomara García; *El debate de lo moderno-postmoderno* (1996) de Paul Ravelo Cabrera; *Otros pensamientos en La Habana* (1994) de Osmar SÁNCHEZ AGUILERA; *Los estados nacientes: literatura cubana y posmodernidad* (1996) de Roberto ZURBANO, o *Ella escribía postcrítica* (1995) de Margarita Mateo.

²⁰ Margarita MATEO, «Posmodernismo y Criterios: Prólogo para una antología y para un aniversario» en *El posmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. Desiderio Navarro (selec.). La Habana: Criterios, 2007, 7-18

una «palanca de subversión» (de la Nuez, 1991a: 32) y a sus discursos como «propiciadores» de reflexión (Sánchez Aguilera 1994: 4) que pueden resignificarse para que no den la espalda a los afanes emancipatorios de la modernidad (Zurbano 1996: 7). Me parece importante subrayar que estos textos, en mayor o menor grado, evidencian un uso instrumental y estratégico de la noción y de los discursos de la posmodernidad para reconfigurar posiciones críticas de injerencia social endémicas de un proyecto moderno, al mismo tiempo que atribuyen a los textos leídos desde su apropiación de lo que es posmoderno, una pertenencia estética al mismo tiempo que identifican los mismos objetivos.

Los rasgos que Ales Erjavec identifica en el posmodernismo *sui generis* de los países postsocialistas coinciden en diversos puntos con los fenómenos del sistema literario cubano que hemos señalado. El investigador esloveno destaca que los periodos de transición y desintegración del socialismo, la cultura —vinculada estrechamente con la identidad nacional— empezó a recurrir simultáneamente a referentes aparentemente incompatibles de sus legados pre-socialistas, de sus conocimientos del arte contemporáneo de los países capitalistas y de su pasado socialista (2007: 418). La forma en que los críticos y muchos de los escritores asumieron el posmodernismo obedece a esta misma lógica y corresponde también al tercer momento de crisis a desarrollar en este apartado.

Como asevera Pérez-López (2003), el Periodo especial parece perenne, pues tras la mejoría de la economía cubana durante finales de los noventa y los primeros años del dos mil vuelve a tener una serie de reveses en el 2004; aunque ya no se emplea la etiqueta, al parecer con el proceso incierto de transiciones que ha experimentado política y económicamente la isla, ninguna otra nomenclatura da nombre a los últimos años. Más bien se ha empezado a aludir a los años subsecuentes al 89-91 como parte de la Cuba postsoviética. Sin embargo, me parece que tanto socioeconómica como estéticamente la superposición, pervivencia o mezcla de diversas lógicas se ha constituido como una constante. Desiderio Navarro²¹ ha señalado la coexistencia de al menos cuatro tendencias de estructuración de la sociedad y la cultura: un comunismo de cuartel,

²¹ Desiderio NAVARRO, «Introducción» al *Ciclo: «La política cultura del periodo revolucionario: Memoria y reflexión»*, 2007. En: [<http://www.criterios.es/pdf/navarroiintrociclo.pdf> [última visita 24 de marzo de 2010]

un socialismo democrático, un «capitalismo de Estado» o «socialismo de mercado» y un capitalismo neoliberal (2007: 5). Cuando Erjavec enfatiza, en su interpretación de lo que entiende por postmodernismo postsocialista, la tendencia a unir pulsiones contrarias y aparentemente incompatibles de una visión moderna y otra capitalista del arte pone en evidencia el mismo fenómeno; la importancia y permanencia del papel asignado a las letras en la construcción/cuestionamiento de la identidad nacional, la politización de los contenidos y el rol del intelectual como actor social en la construcción de un proyecto social sin clases coexisten con la «mercancificación»²² de una reelaboración de la cultura nacional que toma elementos tanto de su legado presocialista, socialista y postsocialista como de la cultura capitalista.

Más que suscribir la tesis de Erjavec de un postsocialismo postmoderno²³ me interesa poner en relieve la complejidad del fenómeno del contexto literario y de la producción artística en sí, así como enfatizar que se vuelve imposible desconocer sus particularidades y descartar injustificadamente la influencia e impacto de los discursos de la posmodernidad en la isla. Como afirma el investigador esloveno, el arte contemporáneo en los otrora países socialistas —incluida Cuba que desde los noventa está en un periodo de transición indefinida— se desarrolló bajo la influencia de las ideas posmodernistas al mismo tiempo que se construyó sobre una tradición propia (2007: 414). Cuando las narraciones de los noventa empezaron a desplazar tanto su foco temático como la voz y perspectiva narrativa, o bien, presentaron rasgos de experimentación formal, cambios en el tono o en los recursos retóricos, la crítica cubana rápidamente subrayó sus inusitados atributos y los vinculó con la posmodernidad. Sería necesario revisar obra por obra para determinar en qué medida los textos podrían o no leerse como posmodernos, ejercicio que no es posible en el marco de esta investigación; no obstante, la aparición de relatos metaficcionales en la isla está inmersa en este telón de fondo y comparte esta oscilación entre realizaciones modernas y posmodernas²⁴.

²² Desiderio Navarro acuña el neologismo en su traducción de Erjavec para dar mejor cuenta del fenómeno descrito por el esloveno, pues el término «mercantilización» no corresponde al «commodification» inglés ni al esloveno «komodifikacija» (N. del T., Erjavec, 2007: 407)

²³ En aras de respetar la particularidad del fenómeno de apropiación de la posmodernidad cubana, conservo la t en el prefijo post- característico en la isla y que Desiderio utiliza en la traducción de Erjavec.

²⁴ Véase el artículo «La metaficción en la novela cubana del periodo especial» en *Cuadernos americanos*, 142 2013/I, pp. 163-189. En este artículo comparo el empleo de estrategias metaficcionales en cinco narraciones cubanas

Aunque la denominación de metaficciones no es de uso común en la isla, la identificación de sus rasgos y su recurrencia sí; Salvador Redonet, por ejemplo, en 1993 identifica la recurrencia de una «conciliación, [...] fusión, entre sentido, destino y escritura»²⁵ (1993: 8) y en 1999 enfatiza la centralidad de la escritura «tanto en elaboración textual del relato como en [su] abordaje [...], y, en general, la creación como tema», de tal manera que «una gran parte de estos narradores abandonan las inquietudes genéricas para centrarse en los dilemas del texto [...] se desplaza la atención de lo narrativo hacia lo discursivo»²⁶ (1999: 11). Tanto Margarita Mateo (*Ella escribía postcrítica*) como Waldo Pérez Cino («Sentido y paráfrasis») identifican la recurrencia de la intertextualidad, la referencialidad y la «autorreferencialidad» ya sea para inscribirse en una tradición o reelaborar un canon de la literatura cubana; mientras que Jorge Fornet en *Los nuevos paradigmas* espeta con algo de enfado la recurrencia de novelas que terminan con su *incipit*, en una especie de ouroboros. Sin embargo, es quizá la forma en que la narrativa asimiló registros y funciones de otros textos —la crónica, el ensayo, el análisis político— que se subvirtieron los linderos entre realidad y ficción lo que hace a las narraciones cubanas metaficcionales más interesantes.

Hemos intentado sostener que a partir del segundo lustro de los ochenta en Cuba inicia un proceso de metamorfosis de la episteme moderna socialista; ésta es tanto política y social como estética y fue forjada sobre las bases de la tradición y cosmovisión socialista, pero incorporando estratégicamente, como agentes de subversión, elementos de los discursos posmodernos y del capitalismo a fin de reelaborar, reconfigurar, cuestionar o desmontar dicha utopía y su concreción específica en la isla. Puesto que tanto los recursos como los juegos entre la realidad y ficción de la metaficción pueden encontrarse en la tradición literaria hispánica —abundan, por ejemplo, en el siglo de oro—, así como en la novela moderna y la vanguardia histórica, su aparición en un contexto de influencia posmoderna en Cuba puede comprenderse porque ésta ofrecía un repertorio de recursos familiares en una configuración que permitía eludir el control del Estado,

escritas entre 1990 y el 2007 para establecer una transformación en el funcionamiento y construcción de relatos metaliterarios.

²⁵ Salvador REDONET, «Mi cuento por una pregunta» en *La Gaceta de Cuba*, 4, 1993, 7-10

²⁶ Salvador REDONET, «Bis repetita placent (Palimpsesto)» en *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, 9-23

reinsertarse en el mercado y reformular una concepción de la escritura, también en transición. Ello, desde mi punto de vista, ofreció una base para el abordaje más crítico del complejo proceso histórico cubano, como dará cuenta el análisis de las dos novelas que conforma nuestro corpus.

FICCIONES OFICIALES, FICCIONES LITERARIAS

Para determinar cómo y con ayuda de qué herramientas emprenderemos el análisis, es pertinente recuperar una lectura general de las novelas que nos ocuparán, así como de otras novelas publicadas en el marco del periodo estudiado y en la hipótesis general de trabajo. En *La sombra del caminante* Portela construye una narración que puede leerse en el nivel de una metonimia o de una alegoría de las posibilidades de existencia de una generación de cubanos; en ella, el narrador problematiza el presente en función del pasado de los personajes y de las dinámicas del proyecto social en las que éstos viven. Es recurrente en la obra de esta autora su interés por un presente angustiado o condenado por el pasado, por ejemplo en «La urna y el nombre (un cuento jovial)», «Las palabras perdidas» o «Huracán»; así como una caricaturización de las figuras de autoridad —padres de familia, militares, gobernantes, etc.—, por lo que muy frecuentemente se ponen en duda los discursos que legitiman su autoridad, entre ellos el de la Revolución. Ponte, por otro lado, en *La fiesta vigilada* y en *Contrabando de sombras* (2002) o en los relatos de *Cuentos desde todas partes del imperio* (2000) muestra una constante preocupación por la instauración del estado de sospecha y de vigilancia, asimismo, de los ecos de éste en los sujetos. La novela que analizaremos cuenta con una anécdota abstracta la sensación de extrañamiento del narrador al incorporarse al mundo fuera de la isla y la necesidad de encontrar sentido a su experiencia, pero aprovecha dicha anécdota para, en un registro ensayístico, reflexionar sobre la construcción de la noción de realidad —o de irrealidad— por medio de la administración de discursos oficiales. La importancia del presente en ambas novelas es fundamental, pero parecen estar proponiendo enfrentarla a un pasado construido de ficciones oficiales: la eminencia del conflicto armado con EUA, los logros en materia de bienestar social, la educación, etc. Por lo anterior, es pertinente fijar como ejes de análisis la identificación de las relaciones con la historia

y el ejercicio de la memoria, y el uso estratégico de la metaficción en su cuestionamiento, esto es, cómo funcionan las ficciones literarias para poner en crisis las ficciones oficiales.

A partir de las narraciones puede identificarse una transformación de las relaciones con la historia y en el ejercicio de la memoria que podemos abordar desde dos perspectivas, la del pasado y la del presente —el de la escritura—. El presente está caracterizado por una administración de la memoria, en la que se hace evidente la modelación de la historia por parte del Estado cubano; el presente, por la diversificación de los actores que ejercen la memoria y que influyen en la configuración de la historia. A partir de lo anterior es que se ha recurrido a textos teórico-críticos que nos ayuden a comprender el fenómeno observado y que problematizan las narraciones; en el análisis estas herramientas se supeditarán al hilo conductor de la metaficción.

Como ya se mencionó, las narraciones apuntan a una etapa de administración de la memoria y de la configuración de la historia por parte del Estado cubano. «La historia me absolverá», frase con que cierra Fidel Castro su discurso de autodefensa en octubre de 1953, se vuelve emblemática de este proceso. No solo porque muestra que Castro es consciente de la importancia de la construcción de un discurso que modele los hechos del acontecer público de su tiempo, también hay indicios de la impresión de una sintaxis simbólica de los mismos, véanse por ejemplo, diversos estudios histórico-analíticos del empleo simbólico y retórico del triunfo de la Revolución y de sus héroes. Con la salida de Batista, la Revolución es instaurada como un tercer tiempo, tal como lo denomina Paul Ricœur²⁷, es decir, el establecimiento de una referencia que ordena o define el eje del tiempo para marcar con un antes y un después una cronología propia con unidades e intervalos de tiempo propios (2010: 199). El año de 1959 se erige como año cero en la nueva cronología y se mitifica el proceso de lucha armada dirigido por Fidel Castro, así como a éste y los principales caudillos —Ernesto Guevara, el más paradigmático—; a cada año corresponde una denominación que tiene como función reforzar esta noción del tiempo, por ejemplo, 1959 como «año de la liberación»; 1961, de la educación; 1972, de la emulación socialista; 1986, del aniversario XXX del desembarco del Granma, etc²⁸.

²⁷ Paul RICŒUR. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2010

²⁸ Es curioso que los años que van de 1987 a 1994, centrales en el proceso de cambio de paradigmas que nos ocupa, sólo sean referidos por el número de año que les corresponde en la progresión de la Revolución y no se hayan

El gobierno de Fidel Castro implementó una política de la construcción de la identidad nacional con base en una instrumentalización de la memoria y del olvido, empleando una vez más los términos de Ricœur, pero que construyó un consenso político cimentado en la imposición de la conmemoración o el olvido de datos, personas o episodios. Se resaltaron sucesos o personajes, mientras otros se elidían, proceso que la novela *Hijos de Saturno* (2002) de Osvaldo Navarro destaca. Se puso en marcha un discurso nacionalista que enarbolaba la inusitada victoria sobre la influencia de Estados Unidos y construía una imagen amenazante del exterior, por lo que se dividía al mundo en países amigos y enemigos; la publicidad capitalista se sustituyó por la publicitación del régimen y sus consignas —«Socialismo o muerte», «Seremos como el *Che*», etc.—. La implementación de la «Rectificación de errores y tendencias negativas» en 1986 o las modificaciones a la constitución que se hicieron en el primer lustro de los noventa conllevaron una manipulación burda de la memoria al intentar borrar del panorama cultural toda influencia soviética en la Rectificación, o bien, alterar el vocabulario del régimen al modificar, por ejemplo, la descripción constitucional del partido comunista, que pasó de ser solo «marxista-leninista» a ser también «martiniano».

Durante los años de una política ideológica más severa —el llamado quinquenio gris, 1971-1976— las estrategias de manipulación se mezclan con las de imposición, pues no sólo se pasa un estricto rasero de censura a las obras literarias, también se «parametró» a escritores, lo cual les imposibilitó toda condición de trabajo para sumirlos en el silencio al mismo tiempo que se castigó severamente toda referencia, contacto con o apoyo a éstos, Jesús Díaz en *Las palabras perdidas* (1992) o Leonardo Padura en *Máscaras* (1997) dan cuenta de estos hechos. En los ochenta se «convocó» a la población a «actos de repudio» en contra de los cubanos que dejarían la isla por el puerto del Mariel, como se relata en *Contrabando de sombras* de Ponte, en «Todas las palabras» (1998) de Ena Lucía Portela, *Silencios* (1999) de Karla Suárez o *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra.

A partir de los noventa, el presente de las narraciones ostenta puntos de contraste con los discursos oficiales de la historia al incorporar otros ejercicios de la memoria. El periodo especial

dedicado a ningún objetivo o se hayan consagrado para conmemorar algún hecho; lo anterior da cuenta de la incertidumbre de esos años.

se distingue por la pérdida del control del Estado sobre los individuos, por lo que éstos recuperan la verbalización para sus ejercicios de memoria, aunque al inicio en espacios acotados, y la desautomatización de la autocensura. Durante este periodo podemos rastrear el desplazamiento de debates privados que se convierten en públicos, la recolección de testimonios, la constitución de archivos y recuperaciones artísticas. La polémica intelectual del 2007 es un ejemplo del primer caso; desatada a partir de la reaparición en la esfera pública de Luis Pavón —quien fuera presidente del Consejo Nacional de Cultura durante el quinquenio gris—, la polémica inicia con un intenso intercambio de correos electrónicos entre alrededor de 120 intelectuales cubanos y que terminó con la celebración y publicación en línea de un ciclo de conferencias sobre «La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión»²⁹ y la conformación de un archivo digital de la discusión vía correo electrónico³⁰. En el origen de esta polémica se hace evidente la conciencia de la manipulación de la memoria, como da cuenta en un mensaje Antón Arrufat: «Allí estaba [Luis Pavón] hablando como si nada hubiera ocurrido, lavado por arte del ocultamiento, de toda responsabilidad con su conducta de aquellos años [...] Es decir que todos habían tomado el agua del Leteo, que da el olvido, y que esperaban que las víctimas, por el contrario, recordaran a su verdugo.» («Polémica intelectual 2007»)³¹.

La conformación de archivos se volvió recurrente ya sea de archivos personales en blogs, en *dossiers* de revistas o en sitios de internet exclusivos, como el de Manuel Díaz Martínez³² firmante de la «Carta de los Diez», el archivo de documentos del grupo Paideia³³ en la revista *Cubista magazine* o bien, la publicación de artículos, o recuperación de documentos en diversas revistas o el caso del archivo de la polémica del 2007, respectivamente. Asimismo, se editaron testimonios sobre el Periodo especial auspiciados y publicados por instancias en el extranjero,

²⁹ Véase: [<http://www.criterios.es/cicloquinqueniogris.htm>]

³⁰ Véase: [http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/59_01.shtml]

³¹ A partir de la aparición en la televisión cubana de Luis Pavón Tamayo —quien fuera parte de los funcionarios encargados de implementar las políticas culturales más severas de parametración durante el llamado quinquenio gris (1971-1976)— en enero de 2007, se desataron una serie de conversaciones vía correo electrónicos entre la comunidad intelectual de la isla; esto correos conformaron lo que se denominó la «Polémica intelectual 2007». Estas comunicaciones fueron recopiladas y puestas en internet sin crédito alguno de compilador en: [http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/2_01.shtml]

³² Blog de Manuel DÍAZ MARTÍNEZ, «De mi archivo/en torno a la “Carta de los diez”», 28 octubre 1991. En: [<http://diazmartinez.wordpress.com/2009/08/29/de-mi-archivo-en-torno-a-la-carta-de-los-diez/>]

³³ En: [<http://cubistamagazine.com/dossier.html>]

como el editado por el Centro Internacional Olof Palme, *Cuba: voces para cerrar un siglo* en dos volúmenes, o algunas crónicas publicadas en el diario español *El País*.

La recuperación literaria ha sido posible por tres vías, la publicación de escritores vetados en la isla a partir de una reconfiguración de los criterios de inclusión como dan cuenta las recientes ediciones de la obra de Virgilio Piñera o el reconocimiento de Antón Arrufat, por mencionar un ejemplo; por medio de la sociabilización de los textos literarios a través de la crítica que tanto difunde como revaloriza la obra de autores marginados u olvidados; finalmente, el ejercicio de rescate que hacen los escritores desde los textos literarios mismos, principalmente por medio de la incorporación a las tramas como personajes, como influencia rectora en el texto o bien mediante una reelaboración particular del canon cubano al incorporar diversas influencias o al hacer guiños intertextuales de diversos títulos o escritores. Por ejemplo, la figura de Alberto Marqués de la novela *Máscaras* de Leonardo Padura es asociada comúnmente con la de Virgilio Piñera; el homenaje que hace a *Paradiso* de Lezama Lima Zoé Valdés en *La nada cotidiana* en un ejercicio de reescritura; en *Sibilas en Mercaderes* de Pedro de Jesús los personajes son reelaboraciones de otros, Pedro Blanco el Negrero es homónimo de la novela de Lino Novás Calvo, Leslie Caron del cuento «¿Por qué llora Leslie Caron?» de Roberto Uría más tarde en la novela se cambia el nombre por Juana Candela, también homónimo de un personaje de Jorge Onelio Cardoso. La referencia a obras y escritores no sólo funciona como homenaje y recuperación, a veces también como crítica y deslinde de influencias, por ejemplo, en *El pájaro: pincel y tinta china* Portela hace un retrato muy ácido de los intelectuales cubanos y hace alusión directa a Reina María, otro caso similar aparece en *El paseante Cándido* de Jorge Ángel Pérez, quien, a su vez, caricaturiza a Portela.

Al denominador de las décadas anteriores, en los noventa se oponen a la administración abusiva de la memoria del régimen cubano otros ejercicios, que podemos asociar al giro subjetivo del que habla Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2006). Dicho giro se hace más notorio porque se opone al carácter prescriptivo de los años más severos de régimen y porque tiene una correspondencia en la construcción de las narraciones literarias. La revaloración de la primera persona y de la rememoración de la experiencia de los sujetos desplaza la supeditación de los

individuos al proyecto colectivo y la narración de La Historia nacional, por lo que se reivindica la dimensión subjetiva de los relatos de memoria. En la literatura, el tono y la focalización de las narraciones regresan al individuo, muchas veces el mismo narrador, para contar historias cotidianas y desaparece la normativa realista para dar cabida a experimentaciones formales que den cuenta del acontecer del flujo de conciencia, la complejidad de la percepción subjetiva. Estos deslizamientos dan cuenta de que los actores y las vías mediante las que se construye la memoria colectiva se diversifican.

En efecto, como señala Sarlo³⁴, el testimonio ha tomado importancia como recurso fundamental para la reconstrucción del pasado, pues se confiere mayor confianza al discurso de la experiencia en primera persona (2006:23), pero al mismo tiempo, las condiciones en la isla limitan este ejercicio. De tal forma que parece oportuno anotar que, puesto que no se ha erradicado del todo el control del Estado sobre la administración de la memoria, sí coexisten ejercicios distintos. Durante la década de los noventa, particularmente en el primer lustro, hay una imperiosa necesidad de narrar la inmediatez que logra desfogarse mediante el testimonio, la reflexión y la literatura, aunque difícilmente puede hacerse una distinción clara entre estas tres formas. Como ya se mencionó, los testimonios y las narraciones autobiográficas presentan la desventaja de la pobre circulación al interior de la isla y la posibilidad de afrontar represalias; el ensayo pasó la experiencia por el filtro de la reflexión y la literatura se nutrió de ambos no siempre de forma lograda. La profusión de novelas con registro testimonial y autobiográfico da cuenta de este proceso, por ejemplo, *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano o *Todos se van* de Wendy Guerra.

La reinscripción de Cuba al mercado global implicó ciertas demandas; el mercado se incorporó como un agente promotor del ejercicio de memoria, que generó una percepción del tiempo distorsionada, al mismo tiempo enrarecida y condensada. Tras la caída del bloque soviético se daba noticia del presente, se le documentaba, con los testimonios, la novela de

³⁴ Beatriz SARLO. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: s.XXI, 2006

registro testimonial y la filmación de documentales; Esther Withfield³⁵ al analizar *Te di la vida entera* de Zoé Valdés señala que «se proyecta un “dolor” cubano que, dado que circula en mercados editoriales fuera del país, se intercambia por dinero no cubano» (2003: 33), e Iván de la Nuez, ya había denunciado desde temprano una autoexotización de la cultura cubana (1991a). Quizá por la vulnerable y difícil situación política en la que cayó la isla se inició un proceso de musealización (2002: 18 y 31)³⁶ que detuvo el tiempo y convirtió a Cuba, primero, en un «parque temático del socialismo»³⁷ (2006: 27) o en una «fantasía roja» a decir de Iván de la Nuez (16); segundo, en un sitio de nostalgia, de un tiempo detenido e imaginario de los cincuenta, que se construyó a partir del protagonismo de autos antiguos y del son de un grupo de músicos inventado por el filme *Buena Vista Social Club*; finalmente, el de la pérdida de la utopía socialista, que a decir de Jorge Fornet sumió en el desencanto a algunos escritores (2006). Es esta pérdida de proyecto, de utopía, que dirigía el destino de la isla y que otorgaba la ilusión de seguridad de un futuro a lo que Portela ha llamado en su primera novela —*El pájaro: pincel y tinta china*—, en un tono irónico, *belle époque*.

La caída del metarrelato del socialismo es la que ha posibilitado estas condiciones. Como afirma Andreas Huyssen, «[l]a oposición entre realidad/utopía ha perdido su simple estructura binaria porque nos damos cuenta de que la realidad no está simplemente allí afuera, como lo es la utopía, aun así, es diferente de ella» (2002: 277). El Estado dejó de proveer esta oposición y suelta el monopolio de la historiografía y memoria; la noción misma de la Historia que absolvería a Castro se disolvió, pues hay un desplazamiento del futuro proyectado por uno incierto, «se ha perdido la confianza en el futuro [...] volviéndose en su lugar hacia el pasado y la historia, hacia la memoria y el recuerdo» (Huyssen 2002: 272). El devaneo museológico de los cincuenta o del socialismo, así como el giro subjetivo de la cultura —estética y de la memoria—, responden a la crisis de un socialismo cubano que se sostiene políticamente a marchas forzadas. En este contexto, «en la literatura ya no se sostiene la vieja dicotomía entre historia y ficción; no en el sentido de que no exista una diferencia, sino, por el contrario, en el sentido de que la ficción histórica nos puede

³⁵ Esther WHITFIELD. «Billetes buenos y falsos. El dinero en la reciente narrativa cubana» en *Temas*, 32, 2003, 32-37

³⁶ Andreas HUYSEN. *EN busca de futuro perdido*. México: FCE, 2002

³⁷ Iván de la NUEZ. *Fantasía roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. Barcelona: Debate, 2006

brindar un sustento del mundo, en lo real, por más ficcional que termine siendo» (2002: 277).

La tendencia de la narrativa cubana del periodo que nos ocupa no es la de ficciones históricas, sino la de ficciones que plantean un presente en crisis a causa de ficciones oficiales del pasado. Tal vez porque ha asumido la función de otros discursos —periodístico, ensayístico, etc.— que no cuentan con las mismas libertades que la literatura o por el estado de indeterminación sostenido del régimen, incluso porque sigue presente una responsabilidad social y política de la escritura y el arte, que los relatos han indagado sobre el pasado a partir de una problematización del presente, como es el caso de Portela y de Ponte. En los textos de estos dos autores podemos rastrear un proyecto de escritura sólido que atraviesa todos sus textos y la conformación de poéticas literarias, como ya he señalado en otros trabajos³⁸ en los que la ruptura de la dicotomía entre ficción e historia, entre ficción y realidad, no se sostiene, tal como afirma Andreas Huyssen. Son estas particularidades, las que han hecho propicio el empleo estratégico de la metaficción en la indagación sobre las relaciones entre Historia y ficción en la configuración de la noción de realidad de un presente problemático.

DE NARRAR EL CAOS AL ARTE DE HACER RUINAS

En el caso de *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela la metaficción se hace evidente desde las primeras páginas y se va complejizando conforme avanza la historia. Para la mitad de la novela se han presentado ya los indicios más clásicos de toda metaficción: el malintencionado crítico literario Hojo habla constantemente del escritor Emilio U; se introducen fragmentos del diario personal Emilio, que es también donde registra información sobre la novela que está escribiendo: «La sombra del caminante»; aparece la figura de la Persona Que Busca, una lectora fanática de los textos de Emilio, y en los últimos capítulos podemos seguir la angustia que le produce al escritor terminar la novela, cerrar la historia. Aunado a lo anterior, desde el inicio de la novela hay un narrador intrusivo que constantemente apela y reta al lector con alteraciones al

³⁸ Véase el análisis de las poéticas de Ponte y Portela, entre otras, que realizo en el segundo capítulo de la tesis de maestría *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*.

pacto de lectura —como la configuración del personaje protagónico— o un deliberado descuido de las convenciones literarias. Por ejemplo en el siguiente caso que aparece como nota al pie:

1. No se me escapan los graves problemas cronológicos que le suministran a este relato una sobredosis de inverosimilitud. Veamos. Si en el último año del milenio nuestro héroe aún no ha cumplido los veinte, es imposible que entre los catorce y los dieciséis, o sea, entre 1995 y 1997, lo hallemos tranquilamente cursando estudios en una escuela como la descrita. He pensado mucho en este asunto, pero lo cierto es que hasta el día de hoy no he podido encontrar ninguna solución aceptable. De manera que vamos a tener que acudir, por enésima vez, a nuestro amigo el diablo. (N. del A.) (Portela 2006: 79)

La autora hace evidente que le interesa situar experiencia de vida de su personaje protagónico en condiciones específicas, como si hubiese nacido una década antes, y al mismo tiempo situar su novela en el fin del milenio. Las muestras de procedimientos metaficcionales explícitas son diversas en *La sombra del caminante*; sin embargo el análisis que propongo en «Desgraciada la tierra que necesita héroes» se centra en los rasgos y procedimientos que acceden a los cuestionamientos que sostienen la novela y la trama, en este caso: la propuesta de un pacto de lectura complejo que, entre otros retos que presenta al lector, impone un protagonista que experimenta en la novela la misma historia, pero que de un momento a otro puede ser manifestarse de forma distinta, ya sea como Lorenzo Lafita o como Gabriela Mayo. La diversificación de funciones de la intertextualidad: para saturar el lenguaje de referentes de índole heterogénea y múltiples procedencias —para ofrecer información complementaria; con el objetivo de describir o configurar personajes a través de diversas capas y evocaciones, y para saturar de sentido la trayectoria del personaje a lo largo de la novela. Pues es la instrumentalización de estos procedimientos específicos de la metaficción, que al sumarse a los más evidentes, los que permiten acceder a la dimensión de los cuestionamientos sociales que hace Portela: la noción de normalidad-anormalidad, las demandas y expectativas impuestas por el régimen a varias generaciones de cubanos, la exclusión social, entre otras.

La fiesta vigilada de Antonio José Ponte, por otro lado, se trata de una metaficción afincada sobre la problemática que genera su indeterminación y/o confluencia genérica, pues inmediatamente hace imposible reducir la lectura del texto a la narrativa literaria o no ficcional. La forma en que llega al estatuto metaficcional es sencilla, pero no sus implicaciones, al contrario; situar estratégicamente su texto en el cruce de la novela, el ensayo, el testimonio, la crónica, la autoficción, le ofrece una libertad plena para desplazarse (explotar y usar como coartada) entre

sus pactos de lectura. A diferencia de la novela de Portela, el texto de Ponte trabaja desde la contención, un tono completamente distinto y una economía mínima de recursos. Si bien podemos identificar que la voz de *La fiesta vigilada* es la del un escritor (que también se apellida Ponte) en proceso de reflexión sobre su escritura, esto no se puede reducir a una simple evidencia de desplazamiento de mímesis, ni a leer el texto sólo como dramatización del acto de escritura; como tampoco se puede entender al personaje-autor únicamente como un autor subrogado, o clasificar al libro como una autoficción. De alguna manera *La fiesta vigilada* permite todas las lecturas referidas. Las continuas reflexiones sobre la concepción de su escritura como un arte de hacer ruinas son metacomentarios críticos —característicos de la metafiction—, pero que debido al aglutinamiento de pactos de lectura se pierden de vista en el maná ensayístico del libro. Por la confluencia de géneros en torno a la centralidad de la voz que conduce y ordena el texto, ese Yo que puede ser un narrador, testigo, cronista o ensayista, esos rasgos que en otra obra podrían ser definitorios por sí mismos de una metafiction, en *La fiesta vigilada* son empleados para magnificar la problematización de cualquier certeza para determinar si lo que se dice en un texto es en realidad ficción o no.

Desde ese enclave *sui generis* de *La fiesta vigilada*, Ponte discurre sobre los conflictos entre su libertad creativa (y de asociación) y las políticas culturales de la isla en su historia personal, en torno a las diferentes posturas (ideológicas y emocionales) que generó el régimen con respecto a él y a la isla, sobre las estrategias empleadas para escribir la historia oficial de la Revolución; además hurga en la memoria personal y colectiva para comprender el devenir personal y colectivo, pero no se contenta con lo explícito en los registros, sino que indaga en los silencios, en las grietas, en las tensiones, en las ruinas, en los arruinados. Ponte recurre a una estrategia común de los escritores cubanos para eludir la censura: presentar bajo el amparo de la ficción lo que a otros géneros no les era permitido, el cuestionamiento, la reflexión, la actitud inquisidora; fuera de la isla quizá no sea necesaria la coartada (y por ello se pierde de vista), pero como estrategia nos presenta un texto construido sobre el epicentro de la metafiction, la tensión entre el estatuto de ficción y el de realidad.

Pese a que *La sombra del caminante* y *La fiesta vigilada* son textos completamente de estilos distintos, conforme se desarrollan los análisis irán surgiendo puntos de contacto entre las novelas. Aunque se reflexionará en torno a ello en las CONSIDERACIONES FINALES de la tesis, me permitiré señalar algunos con el objetivo de que el lector establezca puentes entre los textos y se

demuestren preocupaciones comunes entre los autores. Por un lado, ambos autores reflexionan o ponen en trama los efectos de lógica social impuesta por el gobierno Revolucionario en los sujetos. Ponte denuncia la instauración de un «extenso reinado de la culpa» y un régimen generalizado de sospecha de no ser lo suficientemente revolucionario; Portela acusa la interiorización de la criminalización de la diferencia en los cubanos que no cumplen con las expectativas de su deber ser social revolucionario, lo cual se manifiesta en culpa y autocriminalización. Asimismo, ambos narradores dan cuenta de algunos procedimientos de exclusión social y de las condiciones de vida en la capital cubana.

II. DESGRACIADA LA TIERRA QUE NECESITA HÉROES:

La sombra del caminante de Ena Lucía Portela

La razón del mundo: *Que el mundo no es el epítome de una racionalidad eterna puede probarse por el hecho de que esa porción del mundo que conocemos —me refiero a nuestra razón humana— no es demasiado racional. Y si ésta no es en todo tiempo completamente sabia y racional, tampoco el resto del mundo lo será [.]*

FRIEDRICH NIETZSCHE, «El caminante y su sombra»

Publicada en La Habana por Ediciones Unión en 2001 y en Madrid por Kailas en 2006, la segunda novela de Ena Lucía Portela¹, *La sombra del caminante*, es la más sugestiva de ellas, aun cuando, a diferencia del resto, no cuente con ningún premio². La novela puede considerarse al mismo tiempo un punto intermedio en la evolución de temas y estilo, así como continuidad y consolidación de una poética³. La historia es mucho más clara, aunque no por ello menos compleja, y los metacomentarios teórico-críticos más sutiles e integrados en un nivel más profundo que en *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), no obstante, la trama es más imbricada y oscura en comparación con las novelas posteriores, *Cien botellas en una pared* (2002) y *Djuna y Daniel* (2007). *La sombra del caminante* se publica en Cuba en junio de 2001, casi un año después de haber sido terminada, el 22 de mayo de 2000, según se consigna al final del texto; mientras que su edición fuera de la isla debió esperar el reconocimiento internacional de *Cien botellas en una pared* —premio Jaén de novela 2002 y publicada por Debate— para conseguir el

¹ Ena Lucía Portela (La Habana, 1972), hija de un traductor y una correctora de pruebas, es licenciada en Letras Clásicas por la Universidad de La Habana (UH), aunque inicialmente entró a estudiar Matemáticas en la UH. Trabaja, desde casa—en el insilio—, como editora de narrativa en Ediciones Unión. En 2007 formó parte de la selección de 39 autores latinoamericanos más importantes menores de 39 años en el «Hay Festival» de Bogotá.

² *El pájaro: pincel y tinta china* (La Habana/Barcelona, 1999) tiene el premio de novela Cirilo Villaverde de 1997 que otorga la UNEAC; *Cien botellas en una pared* (Barcelona, 2002/La Habana, 2003) fue ganadora del XVIII premio Jaén de Novela 2002 y su traducción al francés (Paris, 2003) obtuvo el Prix Littéraire Deux Océans Grinzane Cavour de 2003; *Djuna y Daniel* (La Habana, 2007/Barcelona, 2008) se hizo acreedora del premio de la Crítica en 2007 que otorga el Instituto Cubano del Libro. El cuento «El viejo, el asesino y yo» es Premio «Juan Rulfo» de Radio Francia Internacional de 1999.

³ Poética que Nara Araújo en su artículo «Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela» ha bautizado con una frase que aparece en *El pájaro*, aunque Abilio Estévez, en la presentación de la edición española de dicha novela, ya la describe como un *frisson nouveau*. Mi tesis de maestría —*Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela* (México, UNAM, 2011)— da continuidad y amplía el estudio temprano de Araújo coincidiendo en el afortunado hallazgo de la frase para denominar la poética porteliana.

interés de un editor.

El título de la narración evoca la metáfora nietzscheana del caminante, que aparece desarrollada más ampliamente en «El caminante y su sombra» —«Der Wanderer und sein Schatten»— que forma parte del segundo volumen de *Humano, demasiado humano*, para representar la hipótesis de mundo que desarrolla la novela y el periplo del protagonista. El libro, dedicado en la edición cubana de 2001 al escritor Abilio Estévez y en la española de 2006 al crítico y escritor Waldo Pérez Cino (La Habana, 1972), tiene como epígrafe un par de versos del poema «Viejo» del libro *Zodiakos* (Unión, 2010) de Roberto Friol (La Habana 1928-2010), «La pelota de colores es la pelota de la ira, / que rueda rencorosa por la playa». El epígrafe, más que dar el tono de la novela, funciona como imagen metafórica de sus planteamientos y de la lógica de la historia narrada, la trayectoria que dibuja esa pelota por el estallido y la inercia de la ira.

La novela está dividida en diez capítulos de casi la misma extensión, a reserva del primero, más corto y con un *tempo* narrativo más rápido. Cada título de capítulo retoma una frase del texto al que le da nombre, recurso bastante común en la obra porteliana, particularmente en los cuentos. De esta forma el título de cada capítulo condensa su contenido; por un lado, ofrece una imagen representativa; por otro, es una especie de antelación de la historia. Los capítulos sexto y décimo tienen un epígrafe en lugar de título, aunque cumplen los mismos objetivos; el primero de los mencionados es de Gustave Flaubert (*C'est reconfortant !*), y el último, un fragmento del segundo de los «Two English Poems» de Jorge Luis Borges: «I offer you explanations of yourself, theories about / yourself, authentic and surprising news of yourself».

La sombra del caminante nos propone seguir las peripecias de un protagonista que demanda un singular pacto de lectura, un personaje alternable e intercambiable que la voz narrativa denomina «nuestro héroe». De tal forma que, por momentos, éste es Gabriela Mayo y, sin transición o cambio en la historia, en otros, Lorenzo Lafita. La novela relata el conflicto psicológico que desata en Lorenzo/Gabriela la perpetración de un asesinato doble en el primer capítulo; la sensación de persecución lleva a «nuestro héroe» por un periplo espacial, emotivo y psicológico que lo conduce al suicidio. Conforme transcurre la historia y el personaje central avanza hacia su muerte, surge una segunda historia, la del escritor Emilio U. Primero como una ausencia, Emilio U aparece desde el tercer capítulo: el amante de Lorenzo/Gabriela —Hojo Pinta,

un crítico literario— lo menciona (48)⁴ y el personaje Una Persona Que Busca irrumpe en una sala de cine buscándole a gritos (63). Las menciones al escritor van en *crescendo*, pues se le adjudica la autoría de la novela *La sombra del caminante* —«sello editorial borroso» (119)—, y en el noveno capítulo se intercalan fragmentos de su diario en los que se dejan ver sus conflictos existenciales y autorales.

Cabe señalar que *La sombra del caminante* forma parte de un *continuum* narrativo⁵ con el cuento «La urna y el nombre (un cuento jovial)» (1993) y con *El pájaro*, pues hay una cadena de autorreferencias entre los relatos; una recurrencia de personajes, específicamente, el escritor Emilio U y Camila —o La Persona Que Busca—. Asimismo, hay una persistencia en las preocupaciones que se abordan y una constante en las estrategias narrativas empleadas que, sin embargo, están mejor logradas en *La sombra*.

La tematización de la escritura es tangencial, no así los metacomentarios críticos sobre la novela y la obra de Emilio U o la dramatización y concientización del acto narrativo, los cuales dan cuenta, implícita y explícitamente, del proceso de concepción del texto y de las proposiciones que lo conforman. La voz narrativa es la encargada de evidenciar la construcción del artificio literario; de dramatizar el acto de producción de la diégesis por medio de la narración; de generar el efecto de autoconciencia del texto, y de interpelar al lector para establecer los términos de un pacto de lectura *sui generis*. La metaficcionalidad en *La sombra del caminante* está intrínsecamente involucrada a las reflexiones que impulsan la novela.

Las sombras intertextuales

Je ne transcris pas, je construis.
Alain ROBBE-GRILLET

La sombra del caminante, así como el resto de la narrativa porteliana, se caracteriza, en palabras de Nara Araújo, por la predominancia de un juego movilizador de referencias, cultas y populares, que concentra y complejiza el diálogo con otros textos⁶ (2001: 24). La intertextualidad en esta

⁴ A lo largo de este trabajo siempre citaré la edición española de la novela. Ena Lucía PORTELA. *La sombra del caminante*. Madrid: Kailas, 2006.

⁵ Para ampliar la información de la postulación y estudio de este *continuum* narrativo véase el capítulo «El proyecto de escritura» de mi tesis de maestría referida en la nota 3 de esta sección.

⁶ Nara ARAÚJO «Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela» en *Semiosis*. Nueva época 7 (2001), 24

novela es central, no sólo porque remite a la relación de copresencia entre textos⁷ que pueden implicar otras formas de lo que Gérard Genette denomina transtextualidad —metatextualidad, architextualidad o hipertextualidad (1982)— mediante procedimientos u otras estrategias que hemos vinculado en el primer capítulo de esta investigación con la metaficción; también porque dicha relación de copresencia lo es también de implicación (de impacto recíproco), por lo que apunta a una cualidad textual que incide en el sentido del texto⁸. Un estudio de sus estrategias y funciones en el análisis del relato nos permitirá una mejor comprensión de la novela y de su dimensión subversiva. Así, pues, es de particular interés la intertextualidad en *La sombra del caminante* como conglobación [*Komplexion*] de sentido, es decir, como «explosión semántica que ocurre en el contacto de los textos, de la producción de una diferencia estética y semántica»⁹ (Lachmann 2004: 17).

La saturación lúdica de referencias de un amplio espectro, por un lado; la configuración de los elementos centrales de la historia —el personaje central, el crimen, la huida y el desenlace—, por otro; y la puesta en trama así como la estructuración de la novela son producto de esta relación de copresencia e implicación y, por ende, puntos nodales de la conglobación de sentido. *La sombra*, como señala Lachmann a propósito de todo texto intertextualmente organizado, «renuncia a su identidad puntual mediante un procedimiento de referencia (deconstructivo, sumativo, reconstructivo) a otros textos. Esa relación de contacto entre texto y texto(s), cuya expresión más trivial es la de la referencia, debería ser descrita como un trabajo de asimilación, trasposición y transformación de signos ajenos» (2004: 17). Esto es, el análisis de *La sombra* nos demanda hacer conciencia de una doble coherencia del texto (Plett)¹⁰ —una intratextual que garantiza su integridad inmanente y otra intertextual que crea relaciones con otros textos— o de

⁷ Gérard GENETTE define la intertextualidad como «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plusieurs souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (8) en *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982 [1962]. Parafraseo la traducción de Celia Fernández Prieto, «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (10) en *Palimpsestes*. Madrid: Taurus, 1989.

⁸ Renate LACHMANN en «Niveles del concepto de intertextualidad» entiende la intertextualidad como «cualidad textual que resulta de la relación implicativa [*sic*], garantizada por la señal de referencia, entre el fenotexto y el texto de referencia» (20). En *Intertextualität 1*. La Habana: Criterios / Casa de las Américas / UNEAC, 2004, 15-24.

⁹ Para Lachmann «Parece que la conglobación de sentido lograda por el fenotexto por la intertextualidad afecta al texto de referencia; que el proceso dinamizador del sentido abarca ambos textos, los cuales entran en contacto como evocante evocado.» (2004: 20).

¹⁰ Heinrich PLETT plantea también en «Intertextualidades» que el intertexto (término de Michel Riffatere) «está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s). Por lo tanto tiene una doble coherencia; una intratextual [...], y una intertextual» (énfasis del original) (53). En *Intertextualität 1*. La Habana: Criterios / Casa de las Américas / UNEAC, 2004, 50-84

un doble foco (Culler)¹¹ (una que llama la atención sobre la malentendida autonomía del texto, pues éste sólo adquiere significado a partir de lo anteriormente escrito); otra que considera a los textos previos como contribuyentes a un código que posibilita varios efectos de significado—.

Por lo anterior, serán fundamentales para nuestro análisis tres instancias de impacto de la intertextualidad: el discurso, la configuración de los puntos nodales de la narración y su construcción. Primero, el discurso se inunda de citas, alusiones, evocaciones, reminiscencias o epítetos cultos y populares de diversos ámbitos, que muchas veces son verbalizaciones gratuitas a nivel de significado, pero que colman el discurso de una dimensión lúdica y deleitosa del lenguaje. Segundo, la presentación de un personaje alternable —al retomar el recurso del filme *Cet obscur objet du désir* (1977) de Luis Buñuel—; la configuración de un crimen a partir de *Mario y el mago* de Thomas Mann, de *El extranjero* de Albert Camus, y la elaboración de la criminalización a partir de *El proceso* de Franz Kafka, de *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoievski y de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault. Finalmente, la construcción de la narración como periplo en relación a «Infierno» de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, y a «El caminante y su sombra» de *Humano, demasiado humano* de Friedrich Nietzsche.

Es trascendente señalar que la serie de alusiones, evocaciones, referencias o citas no se constriñen a la literatura, sino que provienen de la pintura, música, cine y televisión, la historia y las ciencias para desplegar un amplio abanico de la cultura tanto culta como popular. *La sombra del caminante* establece relaciones de intertextualidad con otras artes, para ello las verbaliza (Jenny)¹² y, por ende, realiza una transferencia de signos a otro medio (Plett)¹³. Títulos, diálogos o citas aparecen ornamentalmente saturando el discurso; pero con mayor frecuencia lo hacen, al igual que epítetos, nombres de personajes, descripción o narración de escenas o tomas, o ecfraasis, con el objetivo de describir o caracterizar personajes.

¹¹ Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University Press, 1993 [1981], 103

¹² Laurent JENNY «La stratégie de la forme», *Poétique*, 26, 1976, 257-281

¹³ Para Plett esta particular transferencia tendría que denominarse intermedialidad, pero al igual que para Jenny, lo que se establece es una relación intertextual y, por lo tanto, la intermedialidad es un tipo de intertextualidad. En «Ecfraasis y lectura iconotextuales» Luz Aurora Pimentel (2003) también refiere particularmente a la ecfraasis como una relación intermedial, pues es de carácter intersemiótico (205 y 206), pero también enfatiza que en tanto “el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual (206). He decidido hablar de intertextualidad en *La sombra del caminante* y no se intermedialidad, porque puede apreciarse una diferencia en la relación intersemiótica entre pintura y novela (Portela) y entre pintura, arte instalación y novela (en Rivera Garza), en donde el impacto de los signos no verbales en los textos verbales es distinto. En Portela la referencia de signos de otro medio es una cita —ni siquiera hay una conglobación de sentido como sucede con los intertextos de Kafka, Dostoievski y Camus—, mientras que en Rivera Garza la relación intermedial tiene un impacto distinto, obedece a un planteamiento más complejo y llama la atención sobre la materialidad de los medios.

Las menciones, meramente ornamentales, se intercalan en el texto sin cambio tipográfico o encuadramiento alguno, por ejemplo, de títulos —«la historia prosigue con unos individuos huraños, [...] en una esquina poco antes que anochezca»¹⁴ (Portela 2006: 172)— o citas: «¡Corre, Emilia, corre!»¹⁵ (57) o «Había un tribunal donde la cuestión era *brûler* o no *brûler*. Al final *brûler...*»¹⁶ (63). Otras veces aparecen presentadas con pistas sobre la fuente, como en las citas: «como diría Ricardo Piglia que diría Tardewski, un desconocimiento erudito»¹⁷ (133), «Con él, la frase grotesca de Gato Jazz: / —¡Panzón, te acabas de suicidar!»¹⁸ (25); o tipográficamente marcadas por las cursivas, como en los títulos: «Oh fantástica primera juventud *gone with the wind...*»¹⁹ (47) o «De cualquier modo, no hay que permitir que la angustia se apodere de nuestros ávidos corazones: siempre se puede [*sic*] hallar otras cosas. *¡Cosas veredes, Mio Cid, que farán hablar las piedras!*»²⁰ (169)—.

La saturación de referencias obedece, en la mayoría de las ocasiones, al establecimiento de una economía del lenguaje, pues funcionan a partir de la evocación como descripciones o caracterizaciones. Entre las descripciones podemos encontrar aquellas de lugares, «*En las primeras [ciudades profundas], si no le pones cuidado al asunto, la vida se te hace laberíntica, los senderos se te bifurcan y tú te pierdes*»²¹ (cursivas del original) (168); personajes eventuales, «Porque después de todo, el tipo era *sans peur et sans reproche*, ¿no?»²² (99); o acciones, «salió volando rumbo a la primera fila, igual que Dempsey, el Ciclón de Salt Lake City, cuando Firpo, el Toro Salvaje de la Pampa, lo expulsó del ring si ninguna piedad, de un solo janazo para que la Argentina en pleno se pusiera de pie y aullara al unísono, como un solo pibe, “¡Matalo, che,

¹⁴ *Antes que anochezca* (1992), autobiografía de Reinaldo Arenas que fue llevada al cine en 2000 por el director Julian Schnabel.

¹⁵ En este caso puede ser cualquiera de las dos, por un lado, el título en español —«Corre, Lola, corre»— de la película alemana *Lola rennt* (1998); o bien, reapropiación del diálogo del filme norteamericano *Forrest Gump* (1994): «Run, Forrest, run!».

¹⁶ Multicitada frase de la tragedia *Hamlet* de William Shakespeare: «To be, or no to be, that is the question».

¹⁷ El personaje Tardewski describe su ignorancia sobre Argentina como «desconocimiento erudito» en la novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992 [1980], 165.

¹⁸ Diálogo del personaje Gato Jazz en el doblaje mexicano de *The Aristocats/Los aristogatos* (1970) de Walt Disney.

¹⁹ Título de la película norteamericana *Gone with the wind* (1939), dirigida por Victor Fleming.

²⁰ Portela mezcla una cita comúnmente atribuida a Miguel de Cervantes en *El Quijote* («Cosas veredes, Sancho, que farán hablar las piedras»), y el original, que pertenece al romance CVI que Carolina Michaelis agrupa bajo la época «El Cid durante el reinado de Alfonso VI el Bravo (1072-1109) hasta su muerte» en *Romancero del Cid*, y que reza «Cosas tenedes, el Cid, / que farán hablar las piedras» (186). *Romancero del Cid*. Lipzig: Brockhaus, 1871

²¹ «El jardín de senderos que se bifurcan» en *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges.

²² *Sans peur et sans reproche* (1988), película francesa dirigida por Gérard Jugnot.

matalo!”»²³ (137-138).

En las caracterizaciones el solo nombre de un personaje o la referencia a su proceder —ficcional o histórico— lo construyen, ya sea a través de la sola mención del nombre o a partir de la narración de un pasaje. Por ejemplo, Hojo Pinta, amante del protagonista de la novela, es caracterizado a partir del personaje Averell de la historieta belga *Lucky Luke*, creada en 1946: «medía alrededor de un metro noventa, el homúnculo del piso a la testa, y se daba tremendo aire de Averrel [*sic*], el mayor y más guanajo de los cuatro Dalton, los enemigos de Lucky Luke, tú sabes, los de la balada... Ah, *Lucky Luke*, especie de coyote...» (47-48). Los antagonistas de la historieta, los hermanos Dalton, reflejan el grado de su torpeza en su altura; Averell es el mayor y más sentimental de los cuatro, por lo que es, a pesar de sus esfuerzos, un mal villano. La relación de intertextualidad establecida con la historieta sintetiza lo que será Hojo Pinta a lo largo de la novela, un personaje que intenta ser un villano, en este caso un zoilo, pero que en el plano personal, aunque está perdidamente enamorado de «nuestro héroe», está imposibilitado para comprender o empatizar con su amante.

La descripción de algunos otros personajes es más compleja en tanto que no es un solo referente el que se moviliza, sino varios, creando una imagen a partir de la trasposición de varias evocaciones. En el capítulo octavo de la novela, Lorenzo/Gabriela se topa con una mujer de rostro desfigurado, episodio que es referido de la siguiente forma:

¿Pero qué veo...? ¿Qué coño es eso que camina, que viene para acá...? ¿Una señorita de Avignon...?

Horrorizada y a la vez curiosa, Gabriela se aproxima al mamarracho. [...] Lo que se acerca es una mujer común [...] con el rostro desfigurado [...] a la luz de la luna llena el monstruo ha dejado de ser un Picasso de la etapa expresionista, cubista, surrealista... [...] o de cualquier otra. [...] se asemeja más a un Bacon. Se asemeja, para ser más precisos, al retrato de Isabel Rawsthorne. Para ser más precisos, al recuerdo que tiene Gabriela de una reproducción vista de reojo y una sola vez del retrato de Isabel Rawsthorne. (Portela 2006: 175-176)

Este encadenamiento (Jenny) de elementos de otros textos funciona, según Lachmann, por contaminación de señales de referencia. La superposición de alguna de las figuras de *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso con la serie de retratos que Francis Bacon hiciera de su amiga y colega Isabel Rawsthorne, por ejemplo, *Three studies of Isabel Rawsthorne* (1966),

²³ Referencia a la llamada «pelea del siglo» por el título mundial de peso completo en la que se enfrentaron el argentino Luis Ángel Firpo, «el toro salvaje de las pampas», y Jack Dempsey el 14 de septiembre de 1923.

crean la imagen de una mujer desfigurada por ácido. Aquí, como resultado de la «selección de elementos de diferentes textos de referencia» y su combinación «surgen series o capas heterogéneas; a un proceso de dispersión sigue el de una ensambladura en un nuevo complejo textual» (Lachmann, 2004: 21). De tal forma que la faz de esta mujer es fácil de imaginar, pero permanece borrosa como efecto de la superposición de imágenes y el recordatorio de la ilusión de evocar un recuerdo fiel o nítido.

El recurso se torna más sofisticado en tanto que es sostenido y que se hace más denso alrededor de los personajes más importantes: Lorenzo, Gabriela, Hojo Pinta, Emilio U, La Persona Que Busca, Aimée Despaigne. En estos casos, la intertextualidad deja de operar a nivel de la economía de lenguaje de la descripción o caracterización de personajes, para hacerlo como principio de construcción de los mismos. Aimée Despaigne es «la mujer más buena del mundo» porque es una doble de la Sonia de *Crimen y castigo* de Dostoievski. La Persona Que Busca es Camila de la novela anterior de Portela, *El pájaro: pincel y tinta china*, una actriz de teatro que es llamada la Sacerdotisa o la Mirada indistintamente. Hojo Pinta, que realmente se llama Howard Jones, debe su nombre de pila al egiptólogo Howard Carter (131), y su sobrenombre a la lúdica síntesis de las dos primeras sílabas de su nombre Ho-Jo y a la leyenda popular cubana que notifica a las personas sobre una superficie de pintura fresca, «OJO, ¡PINTA!» (108); asimismo, cómo ya vimos, es descrito en el relato como un Averell Dalton.

Antes de analizar a detalle la construcción de los tres personajes centrales —Lorenzo/Gabriela y Emilio U— es pertinente comentar que varias de las características de la intertextualidad en *La sombra del caminante* serían para Manfred Pfister evidencias de lo que él llama una intertextualidad posmoderna. Por un lado, la presencia constante de lo que él denomina «basura verbal», esto es, imágenes producidas por la industria y la sociedad de consumo, y los mitos y clichés de la cultura popular. Por otro, la presencia de citas a la segunda potencia, pues ésta «pone en primer plano a la intertextualidad y fundamenta con hechos la opinión postestructuralista según la cual cada texto se refiere a pre-textos y aquellos, a su vez, se refieren a otros sucesivamente *ad infinitum*»²⁴ (2004: 153). En el primer caso, si bien no podemos decir que Portela reproduce constantemente los discursos de la sociedad consumista y capitalista, es evidente también que aquellos de los que la novela hace eco pertenecen a una cultura pop filtrada que se complementa con la cultura popular endémica del contexto cubano. Asimismo, y contrario

²⁴ Manfred PFISTER, «¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?» en *Intertextualität 1*. 139-164

a lo que asevera el investigador alemán, Portela no privilegia la cultura popular sobre la culta, las emplea por igual sin que haya un trato diferenciado entre ellas. La reelaboración de consignas, frases o la ideología misma del régimen castrista —por ejemplo, «o Chartres o nada» (193) en lugar de «O socialismo o muerte»—, a veces para llevarlas hasta el absurdo, se mezcla con la ironización de las del capitalismo —por ejemplo la idea de Emilio U de morir atropellado por un Citroën, un Renault o un Peugeot para no herir el nacionalismo francés—. Así, el personaje de Hojo Pinta concentra elementos de la cultura occidental en un sentido amplio con la referencia a Howard Carter y a *Lucky Luke*, al mismo tiempo que de la popular cubana con origen de su mote, «OJO, ¡PINTA!».

El segundo aspecto que enfatiza Pfister es característico de la obra porteliana, pues hay un empeño constante en difuminar el origen del discurso. La cita del personaje de *Respiración artificial*, Tardewski, o la cita alterada por la *vox populi* del *Romancero del Cid* a la par que el continuo reporte de lo dicho por personajes ausentes —La Persona Que Busca refiriendo lo que Emilio U dice; Lorenzo/Gabriela, a su vez, lo que Hojo o su Familia, y Hojo lo que Malandra—, si bien no son siempre citas a la segunda potencia, sí crean, en un contexto de saturada intertextualidad, un efecto continuo de discurso diferido. Aunado a lo anterior, estos discursos o los personajes parecen alterados, voluntaria o involuntariamente, o dobles difusos, se produce un efecto de interferencia entre el original y el de la novela. Por ejemplo, el cambio de grafías en varios nombres: Averrel en lugar de Averell, Mersault por Meursault, Diego Ribera por Diego Rivera (152).

Los señalamientos de Pfister en torno a la intertextualidad posmoderna me parecen pertinentes para poner en relieve las peculiaridades tanto de la novela de Portela, como de los rasgos posmodernos de la literatura cubana, que ya se especificaron en amplitud en la introducción a esta parte de la presente investigación doctoral. También porque para él el texto posmoderno ideal es un metatexto, un «texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto reflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en los que está basado», en el que «la intertextualidad, que siempre implica alguna referencia interpretativa y perspectivizante a otros textos, tiene en sí mismo un aspecto metatextual» (2004: 151); esto es, para este investigador alemán, la intertextualidad contribuye decisivamente en la construcción de un texto metaficcional. En el caso de *La sombra del caminante* el alto grado de intertextualidad parece apuntar constantemente a que la narración recurre sólo a referentes textuales para plantear

una mejor hipótesis del mundo extratextual. La configuración de los personajes centrales, Lorenzo/Gabriela y Emilio U, es muestra de cómo impacta su construcción intertextual en la conglobación de sentido y la formulación de una comprensión de la realidad cubana de los noventa bastante crítica.

La configuración del caminante

La propuesta de personaje protagónico de *La sombra del caminante* es particularmente desafiante en cuanto al pacto de lectura que demanda, y a la compleja comprensión de sentido que conlleva. Alternantes, Lorenzo Lafita y Gabriela Mayo comparten el rol dramatizado de «nuestro héroe» en la novela. Desde la tercera página de la historia el narrador se encarga de explicar su configuración e impartir las instrucciones de lectura pertinentes:

Entre ellos, proyectos de ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, futuros hombres nuevos por ahora igualíticos a sus congéneres de todas las épocas, se encuentra Lorenzo Lafita. Y, en su mismo espacio, también se encuentra Gabriela Mayo. No se trata de dos personas distintas, ni de una sola con doble personalidad, ni de la metamorfosis de Orlando, ni del misterio de una Trinidad donde el Padre y el Hijo se hubieran confabulado para expulsar a patadas al Espíritu Santo, ni de ninguna otra cosa que hayas visto antes. Sólo están ahí, ambos. A veces se manifiesta Lorenzo y a veces Gabriela, nunca los dos a un tiempo y ninguno sabe de la existencia del otro. Por uno de esos caprichos de la vida que nadie consigue explicarse, la distinción no procede. Y no procederá, como verás, a todo lo largo del relato. Así que no te rompas la cabeza con las estalactitas y las estalagmitas de esta excepcional criatura dúplex, nuestro héroe, quien ahora en este preciso momento, acaricia ensimismado las aristas de una caja de madera con llave. (Portela 2006: 13-14)

El recurso, según lo refiere en una entrevista la propia autora, es tomado del filme *Cet obscur objet du désir* (1977) de Luis Buñuel, en el que dos actrices, Ángela Molina y Carole Bouquet interpretan el papel de Conchita: «Dos mujeres bellas, pero bien distintas en su físico y en lo que éste sugiere, para dar una idea de la complejidad del personaje»²⁵ (Ruffinelli 2008: 11). Por lo que se entiende que, conforme a esta información paratextual, la selección de esta estrategia también obedece a la intención de reflejar la complejidad del personaje concebido, y que la autora es consciente del reto que implica para el lector:

[...] el protagonista de *La sombra...*, a quien llamo «nuestro héroe», tiene una personalidad,

²⁵ Jorge RUFFINELLI, «Entrevista a Ena Lucía Portela: La Habana, 1972» en *Nuevo Texto Crítico*. Vol. 21, 41-42 (2008), 7-20

hipersensible y violenta, angustiada y fuera de control, pero una sola, sin escisiones ni esquizofrenia ni nada por el estilo. Esta personalidad se manifiesta en dos formas exteriores: Lorenzo y Gabriela, quienes van alternándose a lo largo del relato. Este procedimiento para ser legible, lleva implícita la aceptación por parte del lector, o espectador, de las «reglas del juego». En caso contrario, podría pensarse que el autor está loco. (Ruffinelli, 2008: 11)

En el caso de *La sombra*, como puede leerse en la cita de la novela, la complejidad que quiere abordarse es la de la figura del hombre nuevo, la de los cubanos nacidos en el seno de la Revolución y el proyecto guevariano del hombre nuevo²⁶. El establecimiento constante de la diferencia entre Lorenzo y Gabriela y el resto de los cubanos que se representan en grupo —los que se asumen como hombres nuevos—, es la puesta en evidencia de su alejamiento de la norma; no porque en verdad sean distintos, sino porque en ellos el conflicto es más intenso. El apelativo al protagonista de la novela enfatiza también esta diferencia, frente al hombre nuevo (hn) Lorenzo/Gabriela son «nuestro héroe» (nh). El primero es un ideal, «una aspiración subjetiva y no sistematizada»²⁷ (Guevara 2007: 13) del hombre del siglo XXI, un hombre libre del pecado original del capitalismo (14) y totalmente consciente «de su ser social» y, por lo tanto, de su «realización plena como criatura humana» y del «cumplimiento de su deber social» (10); el segundo, más cercano al lector por la complicidad implícita en pronombre posesivo «nuestro» y porque da cuenta de una subjetividad (aunque sea ficcional) atormentada concreta, la confrontación entre uno y otro está en el centro de la historia. La narración muestra cómo a lo largo de sus vidas Lorenzo y Gabriela se han opuesto a su ser social, a la *obligación* de convertirse en hombres nuevos; el detonador de la novela, el crimen cometido en el primer capítulo, pone en escena la confrontación entre el deber ser de «nuestro héroe» y su trasgresión. El asesinato sucede después de la que voz narrativa enfatiza que socialmente «no se concibe a un estudiante universitario, a un proyecto de ciudadano próspero, feliz y muy patriótico, a un futuro hombre nuevo, capaz de transformarse de repente en un loco arrebatado» (Portela 2006: 16-17), y de que se explicita la voz interna del deber ser social de la siguiente forma:

«Si usted es cuerdo —y nosotros le creemos porque usted así lo afirma—, **usted sabe** que asesinar al prójimo es de mala educación. **Sabe que** es un acto vulgar, prosaico, grosero y cavernícola. Si **por alguna falla en su cordura usted ignorase lo anterior, al menos debe**

²⁶ Para un análisis más amplio sobre el tema véanse: Ivonne SÁNCHEZ BECERRIL, «La sombra del hombre nuevo en Ena Lucía Portela» en [<http://www.iilgeorgetown2010.com/2/pdf/Sanchez-Becerril.pdf>] y «La metaficción en la novela cubana del Periodo Especial» en *Cuadernos Americanos*, 143, 2013/1, 163-189.

²⁷ Ernesto GUEVARA, «El socialismo y el hombre en Cuba», *El socialismo y el hombre nuevo*, México: Siglo XXI, 2007, 3-17

saber qué les espera a los que asesinan sin pedir permiso a las autoridades competentes. **Debe saber** cómo acaban sus días los que asesinan, así, al descaro, al garete, por la libre. **En nuestro país se aplica la pena de muerte y a mucha honra. Expulse**, pues, de su mente esos sentimientos y deseos incorrectos como diablillos de cola torcida. **Repudie** ese incitante cosquilleo que le recorre todo el cuerpo y lo acaricia por dentro. **Aplaste** esas mariposas dañinas que lo asaltan de vez en cuando y no lo dejan dormir. En una palabra: **reprímase**». (El entrecomillado es del original; las negritas son mías) (Portela 2006: 17)

Por supuesto, apenas unas cuantas páginas más adelante «nuestro héroe» dispara a dos personajes. La alternancia entre Gabriela y Lorenzo permite a Portela eludir también todo reduccionismo; «nuestro héroe» representa, sí, a los cubanos fuera de las expectativas del régimen, pero también le permite resaltar la diversidad de formas en que este alejamiento es posible. Para reforzar lo anterior, los capítulos intermedios de la novela reconstruyen a manera de recuerdos tormentosos de la infancia de los personajes —dotándolos de diferencias—, al mismo tiempo que los describe en el presente de la narración a partir de imágenes previas, sobre todo de la cultura cubana.

Durante su infancia Gabriela Mayo tuvo que emplear aparatos de ortopedia y ortodoncia que la «aislaban en flagrante segregación» y la hacían objeto de sobrenombres —«la Bruja, el Bicho Triplefeo, el Aura Tiñosa, el Esqueleto Rumbero, la Ratona Estrambótica [...], la Tatagua, la Piojosa, Doña Basura y otros peores» (35)— y de ataques. Otro motivo de las agresiones es el racismo que impera en «la república de los niños»; en este caso, una exclusión racial por parte de las niñas negras a la intrusa, una «blanquita»: *«Ellas no podían parecerse a ninguna heroína de la televisión porque todas las heroínas eran blanquitas, hasta la droga que se llama heroína es blanquita... Pero yo qué culpa iba a tener... Ellas me trataban mal, muy mal... Como si yo las hubiera sacado de África para traerlas a cortar caña...»* (cursivas del original) (33)²⁸.

Gabriela persiste como blanco de burlas y agresiones durante toda la adolescencia, pese a que le retiraron los aparatos: «había un pequeño problemita, algo con que nadie había contado: de tanta repetición nuestra muchacha *se sentía* esqueleto rumbero, [etc.] y otros lamentables epítetos que se habían ido agregando por el camino. *Se sentía* el bicho más horripilante del universo.» (cursivas del original) (80). Para la voz narrativa el complejo de inferioridad inculcado al

²⁸ Hacia el final de la novela se relatarán agresiones de los blancos hacia el personaje de Aimée Despaigne, negra: «"Una negrita cototimba, una negrita fea", había escuchado siempre de blancos y negros. Todos a su alrededor la despreciaban y la excluían. Casi pudiera decirse que la pateaban.» (199). La tematización de la perennidad del racismo en Cuba y de la reversibilidad de la misma en la novela es el objeto de estudio del artículo «Negro sobre blanco: blanco sobre negro... Y no hace falta Malévich» de Saylín Álvarez Oquendo.

personaje, así como una naturaleza humana que requiere constantemente de una víctima para ahuyentar el miedo propio (34), convierten a Gabriela en el objeto perfecto de toda martirización: «Fue la imposibilidad de que todos [...] no se percataran enseguida del escaso valor que la muchacha, en apariencia normal, se concedía a sí misma y no pusieran manos a la tarea de convertirle la vida en un buñuelo» (81). A Gabriela le arruinan el uniforme, llenan de inmundicia su cama, le mojan los libros, la tusan, la golpean al grado de mandarla al hospital y la acusan de ladrona, de lesbiana y difunden el rumor de que es una *stinky pussy* (80-85), hechos que son ignorados por el padre —un importante coronel—, su madrastra y los maestros, para quienes la muchacha es una decepción.

Si estos elementos la particularizan, la forma en que se la describe constantemente enfatiza su carácter de representación, tanto en el sentido de «Sustituir a alguien o hacer sus veces» a la juventud cubana, como en su papel de «hacer presente», de «referir» (DRAE) algo, de mediación de la realidad. Físicamente, la voz narrativa siempre destaca que su rostro es confundible, impreciso, y que ha sido plasmado innumerables ocasiones por pintores:

Su rostro ni bello ni feo, es de esos que recuerdan siempre a una actriz española del Sur, amor brujo, la danza del fuego fatuo o las playas baleares, italiana del Sur, *madonna dal collo lungo* [*sic*] y cejas negras o griega de algún sitio, hasta macedonia, montenegrina o las islas del Sur y del Levante mediterráneo, gitana tropical o el retrato de María Wilson, parecida también a la prima de Sancti Spíritus, o a la que despacha tornillos, clavos y tarugos surtidos en la ferretería de la otra cuadra, o la vecina de enfrente, o la que habita con su hijito en los altos del correo bajo un techo que se filtra. O sea cualquier mujer de su raza. Una raza sin nombre, lo mismo «sangre pura» en el Imperio Romano, dada a persistir en sus tonalidades y facciones más allá del Latium, que «sangre quebrada en los siglos coloniales, fundida durante las noches de júbilo en la muy leal y siempre fiel Isla de Cuba o ya desde Sevilla con su pasado judío y moro. (Portela 2006: 33-34)

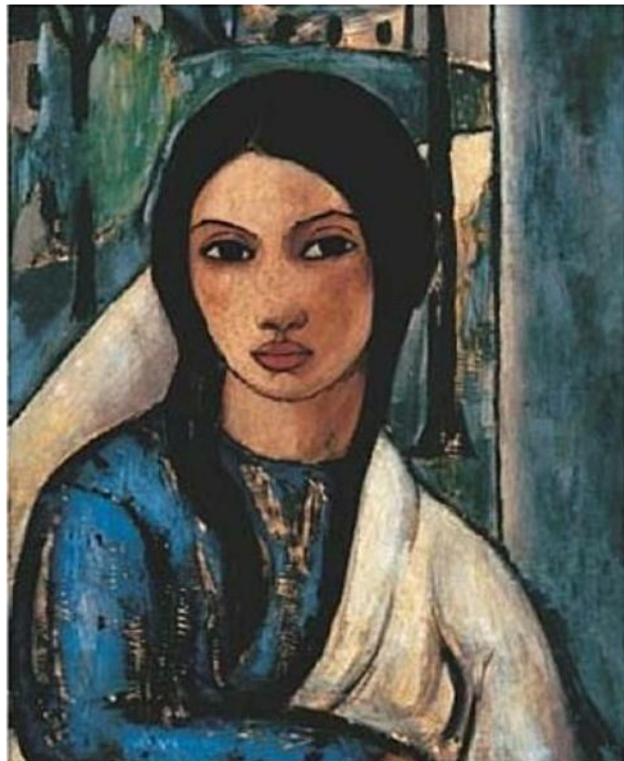
La imagen manierista del cuadro *Madonna dal collo lungo* (ca.1534-40) de Girolamo Francesco Mazzola, *Parmigianino*; la colonial del *Retrato de María Wilson y Mijares* (1887) de Federico Martínez Matos, y la del cuadro del modernismo pictórico cubano «Gitana tropical» (1929) —conocida también como «la Gioconda americana»— de Víctor Manuel García se superponen. La trasposición de las imágenes evocadas por la intertextualidad crea un rostro difuso; la belleza mediterránea de cabellos castaños (también mencionada en la página 116) se traslapa en la piel blanquísima y cabellos negros de la belleza ibérica (50) y termina de dislocarse en la tez morena y cabellos brunos de la mestiza (50). Gabriela es al mismo tiempo esas tres imágenes, una

panorámica de los tipos de las mujeres cubanas de piel clara²⁹.



ARRIBA DE IZQUIERDA A DERECHA:
Madonna dal collo lungo (ca. 1534-1540), Parmigianino (1503-1540).
Galleria degli Uffizi, Florencia.

Retrato de Maria Wilson y Mijares
(1887) de Federico Martinez Matos
(1828-1912). Museo Nacional de
Bellas Artes, La Habana.



A LA DERECHA
La gitana tropical (1929), también
conocida como *La Gioconda*
Americana, Víctor Manuel García
Valdés (897-1969). Museo Nacional
de Bellas Artes, La Habana.

²⁹ El referente de las mujeres negras en la isla estaría representado por el personaje de Aimée Despaigne.

Durante su infancia Lorenzo Lafita es un niño reservado, inteligente, sensible y con aspiraciones artísticas. Comparte con Gabriela (y Aimée) un pasado de agresiones. Su apariencia frágil y delicada motiva que sus compañeros le digan que es homosexual —un pájaro—, y la evidenciación de su buen desempeño escolar termina de aislarlo y de convertirlo en objetivo de nuevos improperios. Tanto Lorenzo como Gabriela se encuentran imposibilitados para denunciar los maltratos, pues sus padres y sus maestros, de alguna manera, los consienten o incluso los fomentan. En el fragmento que cito enseguida, la voz narrativa hace eco de las aspiraciones del niño, del descontento del padre y de las burlas de los compañeros ante:

Y vaya con la voz de ojiverde, apenas un hilo de casi no usarla, menos que menos tratar de ponerla por encima de los rebuznos y ladridos ambientales para gritar su yo (su diminuto yo) en el lenguaje bárbaro de los escolares barrioterros. Y vaya con las manos del ojiverde, esas garritas finas que en su amanecer debieron entregarse al piano o la guitarra. Porque él ha visto, o tal vez lo sueña, las manos de Rachmaninov, las de Andrés Segovia. Pero no. Ni pensarlo. Según el coronel, eso era cosa de maricones y primero muerto. Había que vigilar de cerca a ese niño que no jugaba béisbol ni fútbol, ni ningún otro «bol», ni a las patadas y piñazos, ni a despanzurrar lagartijas, viviseccionar batracios o confinar camaleones hasta la asfixia dentro de un frasco. Había que amarrar corto a esa calamidad de criatura a quien los otros niños decían «¡Pajarito pajarito! ¡Haz de tu nariz un moñito!». (36)

Lorenzo no sólo encarna el incumplimiento de las expectativas del ideal del hombre nuevo en el socialismo cubano con sus aspiraciones artísticas, sino que incluso encarna la perversión de la norma de la masculinidad. Si las medidas correctivas a las que someten a Gabriela son físicas, en el caso de Lorenzo son psicológicas, pues la familia lo lleva a consulta psiquiátrica infantil, lo cual incrementa su aislamiento y su vulnerabilidad. Por un lado, la segregación de la que era objeto por la exhibición de su inteligencia en su infancia se interioriza y convierte en un hábito la abstracción. A partir de la descripción de Hojo Pinta de la forma en que Lorenzo se refugia en las matemáticas —«Solía limitarse con soberano empeño a los jardines colgantes de Babilonia y a las esferas inmóviles del hiperuranios, a la luna de Valencia y a otras lunas de menor cuantía.» (105)—, la voz narrativa lo nombra selenita. Por otro, las constantes demandas para demostrar su hombría están destinadas a manipular su conducta —«se sintió compulsado a hacer (a dejarse hacer) lo posible y hasta lo imposible con tal de demostrar que sí lo era...» (62)— y a vivir su sexualidad de manera clandestina. Por el capítulo final de la novela, se deja en duda si su misoginia y su disposición a «comprobar» su hombría lo llevan a asumirse homosexual.

Lorenzo comparte con Gabriela el tormento de los recuerdos. La voz narrativa y Hojo caracterizan a Lorenzo como un niño-viejo. La densidad de sus experiencias inscritas en el cuerpo como marcas, cicatrices, persiguen al personaje: «Nuestro héroe, [...] no es capaz de rechazar los asaltos de su propia memoria. En cierto sentido, él es su memoria. A los diecinueve casi veinte, es un hombre todo pretérito» (78). La imagen persiste a lo largo de la novela y podría vincularse incluso con el epígrafe que la inaugura. El poema «Viejo»³⁰ de Roberto Friol también sintetiza la niñez y la vejez; el primer verso —«He envejecido sin saber»—, que es una toma de conciencia del tiempo, de la vida transcurrida, impacta en los dos siguientes, el epígrafe de la novela —«La pelota de colores es la pelota de la ira, /que rueda rencorosa por la playa»—. La imagen infantil que evoca la pelota de colores se trastoca por la perspectiva de la vejez, el recuerdo, que debería ser alegre, se torna amargo. En *La sombra* Lorenzo es descrito como un «Lao-tsé, viejo y niño a la vez, un cincuentón, honorable y rígido en el estilo de Marco Junio Bruto» (104) y presentado como «héroe trágico».

El papel de la intertextualidad en la configuración de Lorenzo actúa de forma distinta, pues sólo la escultura del *Perseo* de Cellini es constitutiva, mientras que *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson entre otros referentes son empleados en comparaciones circunstanciales. Hacia la mitad de la novela Hojo, que asume por un período la voz narrativa, hace una comparación entre la silueta de Lorenzo y la del *Perseo con la testa di Medussa* o *Perseo del Cellini* (ca.1545-1554) de Benvenuto Cellini. Por mediación de la escultura florentina Portela establece un símil de belleza: «A pesar de su breve estatura, o quizás gracias a ella, esta otra silueta era la de un adolescente perfecto, magnífico entre todos los que deambulaban [...] por las utopías sensuales del individuo alto y media humanidad» (100). Gabriela representa la belleza femenina; Lorenzo, la perfección masculina. La voz narrativa deja en claro a plena vista que no hay diferencia o anormalidad alguna entre «nuestro héroe» y el «resto de sus congéneres»; su exclusión obedece su imposibilidad de cumplir con las expectativas del ideal del Hombre Nuevo que le ha impuesto la sociedad revolucionaria. Lo cual hace terrible el destino del personaje.

³⁰ Interesante que el poema a su vez tenga un epígrafe que reafirma la gravedad de la perspectiva de la voz lírica del poema y de la vejez metafórica del personaje de Portela, tres versos del poeta español Jorge Manrique, citados (equivocadamente) de memoria: «todo se vuelve graveza/ al llegar al arrabal [debería decir: «cuando llega al arrabal»]/ de senectud» (*Zodiakos* 23).

El periplo

La sombra del caminante es la narración de un periplo que por momentos es un descenso al inframundo, el de una persecución o una huida, que narra la expiación, la errancia o, incluso, el autoconocimiento. Esta multiplicidad de sentidos se hace presente en la lectura por sus distintos pasajes y por los diversos textos evocados³¹ en ellos. La narración entabla una serie de relaciones —de contigüidad o semejanza, según Renate Lachmann— entre lo narrado y el/los texto(s) referido(s). La repetición de elementos constitutivos —a nivel temático, secuencial, o estilístico— de otros textos (relación de contigüidad), y el establecimiento de equivalencias estructurales (relación de semejanza) (2004: 22-23) por medio de señales de referencia —marcación— generan diversas señales de interferencia (Plett 2004: 61)³², producto de que los contextos propios de los elementos o estructuras en copresencia difieren del contexto en el que figuran en *La sombra*. Así pues, es de particular interés en este apartado de nuestro análisis cómo la alusión a, o la cita de *Crimen y castigo*, *El proceso*, *El extranjero*, *Mario y el mago*, *Divina Comedia*, entre otros, pone en evidencia la relación de contigüidad o semejanza de elementos que guardan con lo narrado en *La sombra*.

El doble asesinato que «nuestro héroe» perpetra en el primer capítulo es caracterizado como resultado de una detonación en el personaje producida por el apelativo «blanquita». La particularidad de dicha explosión es que deja libre un pasado latente, tanto ficcional como literario. Por un lado, la «diminuta ráfaga contra lo reseco del tapiz de hierbas, muros, tabiques, alambradas [...] Una escueta fracción. Se acaba de encender la mecha y algo va a explotar. Pero nadie lo advierte porque nadie mira.» (Portela 2006: 17) alude a sendos pasados de agresiones, ya explicitado, de Lorenzo y Gabriela; por otro, la memoria latente desatada está vinculada a la memoria literaria de aquellos personajes que se convierten en «pistoleros de la casualidad». Esta memoria de la tradición literaria que la voz narrativa evoca en el personaje actúa como un

³¹ Lachmann lo denomina texto de referencia («Nuevos niveles»); Gérard Genette, hipotexto —aunque él se refiere a la relación de hipertextualidad, es decir, de transformación de un texto en otro— (*Palimpsestes*); Pfister, pre-texto («Concepciones»). El texto que establece las relaciones de copresencia en cambio para Michael Riffaterre («L'intertexte inconu») y Plett («Intertextualidades») es un intertexto; para Genette, un hipertexto, y en Lachmann, fenotexto.

³² Plett ejemplifica la interferencia con el código, pues lo considera el criterio apropiado («Intertextualidades» 61) y aunque no abunda en otras posibilidades hago extensivo su señalamiento porque, como se verá más adelante en el análisis, los contextos de los textos referidos impactan en *La sombra* tanto por los puntos de diferencia como de semejanza. La noción de interferencia de Plett sería cercana, en tanto alude al efecto en la lectura, de la postulación de conglobación [komplexion] de sentido de Lachmann (Lachmann 2004).

subconsciente narrativo, como predestinación de la trama:

De manera que —piensa Lorenzo— el artefacto [la pistola] se va a acomodar de lo mejor en mi mano hasta subir a la temperatura de lo vivo y formar parte del cuerpo. La más poderosa. Más que una prótesis, la memoria latente de Mario, el de Torre di Venere, o de Meursault [*sic*] en una playa africana. De tantos y tantos pistoleros casuales. (Portela 2006: 15)

La alusión a *El extranjero* se reafirma cuando más tarde, en el discurrir de la posibilidad de esclarecer las motivaciones del homicidio, se establece el paralelismo del sol³³ como causa: «¿Se puede hablar de «accidente»? En cierto sentido sí. Un caso de pérdida momentánea de la razón, un impulso controlable... *Este sol hijoeputa, que le derrite los sesos a la gente...*» (24). Lo que hermana a Mario y Meursault con «nuestro héroe» es el crimen y la peculiaridad de sus contextos, que aunque muy distintos los unos del otro convergen pertinentemente para la conglobación de sentido en *La sombra*.

La atmósfera de comportamientos desmedidos por una moral y un nacionalismo exaltados, así como por cierta xenofobia que empañan constantemente las vacaciones del narrador y su familia en *Mario y el mago*, de Thomas Mann; la fascinación y rechazo que ejerce la figura del Cavaliere Cipola, y la naturaleza de su espectáculo son elementos trastocados por la implicación que provoca la referencia intertextual. El planteamiento de todo nacionalismo como un problema atraviesa la novela de Portela, y la xenofobia (no explícita) resulta de una constante oposición entre las bondades e inmejorabilidad de las condiciones de la isla —por ejemplo, evidenciado en la descripción del «noticiero del ñame» en el capítulo séptimo—.

En *La sombra*, la crítica al nacionalismo exacerbado se trasluce a través de las informaciones que la voz narrativa nos ofrece respecto a las expectativas que se posan sobre los jóvenes. Por ejemplo, la descripción irónica de los rasgos (¿requisitos?) que debería alcanzar todo hombre nuevo —«ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, ejemplos concluidos y concluyentes de ese indescriptible arquetipo que se denomina el Hombre Nuevo. Uf.» (13)—; en la mentalidad del ayudante de la instructora, su pulóver con la leyenda «SOMOS [los cubanos] LO MÁXIMO» (19) y su desdén hacia los jóvenes y «el triste espectáculo que acostumbran ofrecer» (20) en el campo de tiro. En la visión del enemigo que presenta el capítulo —«hay que odiarlo. Mejor, hay que temerle para odiarlo más. Temer la muerte y odiar la muerte» (21)— está

³³ La presencia del sol es un elemento predominante en el capítulo primero de *La sombra*. La narración se inaugura con la descripción del campo de tiro a partir de los efectos de la luz sobre el paisaje y se establece la condición de un verano perenne: «Estamos a finales de octubre y es verano, siempre verano en la zona tórrida» (11).

implícito, por el contexto histórico de la isla, que éste es extranjero, EUA. El personaje de Emilio U se refiere a este tipo de cubanos como «extremanos cubistas» y discurre en varios momentos sobre el carácter negativo de este patriotismo; en su diario transcribe un fragmento de *El mundo como voluntad y como representación* (1819) de Arthur Schopenhauer:

Una de Schopenhauer: «Honradamente nadie puede decir nada bueno acerca de ningún carácter nacional. Antes bien, lo único que aparece como diferente en cada país es la cortedad de miras, la perversidad y la maldad de los hombres; y a eso se le llama “carácter nacional”. Asqueado de uno de ellos, alabamos el otro, hasta que nos ocurre lo mismo con él. Cada nación se burla de las otras y todas tienen razón». (Las cursivas son del original) (Portela 2006: 197)

El espectáculo del Cavalieri Cipola, que lleva a Mario a convertirse en un pistolero de la casualidad en la novela de Thomas Mann, es el punto cúspide de la metáfora de ese nacionalismo, por lo que la alusión que *La sombra* hace a *Mario y el mago*³⁴ es profundamente significativa. Éste consiste en la puesta en escena de las posibilidades y límites del libre albedrío y la voluntad, pues Cipola les pone a prueba con su sometimiento en una serie de ejercicios de hipnosis. Cipola explica así el fenómeno a su público:

En el resultado final su oposición no cambiará un ápice. Existe el libre albedrío, como existe también la voluntad; pero una libertad absoluta no existe, pues una voluntad que pretende la libertad absoluta se contradice y cae en el vacío. Libre es usted de escoger o no escoger una carta. Pero si usted elige escogerá la carta prescrita y esto con tanta mayor seguridad cuanto más arbitraria intenta ser su elección. (Mann 1968: 98)³⁵

Mario dispara a Cipola³⁶ porque toma conciencia de que éste último lo ha manipulado en estado hipnótico para que le besara. Aunque una de las premisas que subyacen en *La sombra* es la supeditación del destino de los sujetos a la lógica nacional, de ahí que se subraye constantemente su predestinación; «nuestro héroe» nunca concibe su vida atormentada en relación al contexto en el que ha crecido. La descarga de Lorenzo/Gabriela está en el borde de la conciencia y el inconsciente. Meursault, el protagonista de *El extranjero* de Camus, en cambio, dispara

³⁴ Escrita alrededor de 1930, la novela hace, de soslayo, un retrato de la Italia fascista.

³⁵ Thomas MANN, «Mario y el mago» en *Obras completas. Novelas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1968, 61-124

³⁶ Aventurando una hipótesis de lectura adyacente, la figura de Cipola sí tendría una correspondencia en el contexto asfixiante del protagonista porteliano, pues su poder radica en su manejo del discurso; a partir de un fascinante manejo del lenguaje dobla las voluntades de los participantes voluntarios mientras el público, entre maravillado y temeroso, consiente y solicita las demostraciones de poder. En los textos portelianos, la figura de Fidel Castro nunca es representada explícitamente, aunque siempre está presente desde su ausencia, como en sordina. En *El pájaro: pincel y tinta china*, por ejemplo, el Dr. Schilling —médico que dirige la institución en la que Camila es ingresada— ha sido leído como la representación en clave de Castro.

consciente y gratuitamente afectado por la luz.

La complejidad de sentido lograda a partir de la evocación de la novela de Mann y la de Camus con relación a un solo elemento nodal de *La sombra* es producto de la superposición y movilización de dos hipótesis de mundo³⁷ (Pavel), si no opuestas, muy diferentes, que paradójicamente convergen en cuestionamientos que les son centrales. Si bien «nuestro héroe», a diferencia de Meursault, intenta «jugar el juego»³⁸ (Camus 1988) —probando asimilarse de distintas formas —, continuamente se ve imposibilitada su participación. Tanto Lorenzo/Gabriela como Meursault son condenados por el crimen, más que por el asesinato, por la diferencia. He aquí el planteamiento en común de ambas novelas. Extranjero de sí mismo, de su contexto, Meursault se deja llevar por la serie de circunstancias que siente lejanas, la muerte de su madre, las villanías de Raymond, la propuesta de matrimonio de Marie, la disputa con el grupo de árabes en la playa, el homicidio, el juicio. La confrontación que representa Meursault para el orden social —el juego— se evidencia en el juicio; por un lado, su destino se revela como ajeno: «Todo se desarrollaba sin mi intervención. Mi suerte se definía sin pedirme la [sic] opinión»³⁹ (Camus 2002: 127-128); por otro, su culpabilidad no se juzga por el hecho en sí del asesinato, sino por la postulación de una mente, un «corazón de criminal» (124) ante el cual todo proceder es recriminable: «Yo escuchaba y oía que se me juzgaba inteligente. Pero no comprendía bien cómo las cualidades de un hombre común podían convertirse en cargos aplastantes contra un culpable.» (130). *El extranjero* cuestiona implícitamente sobre la concepción misma del crimen, y por ende, la diferencia entre el hombre común y el criminal.

Lorenzo y Gabriela son, como Meursault, hombres comunes criminalizados no por un delito, sino por la perturbación que causa el reconocimiento del carácter intrínseco a los sujetos de las diferencias que ellos evidencian. Emilio U suscribe esta idea en su diario de escritura citando: «*Otra de Jean Rostand: “Tal vez, queremos castigar a este hombre, más que por su*

³⁷ Traigo a la memoria del lector, nuevamente, la afirmación de Thomas Pavel, que hemos suscrito desde las primeras páginas de la presente investigación, en torno a la novela: «Para comprender y apreciar el sentido de una novela, no basta con considerar la técnica literaria de su autor; el interés de cada obra surge del hecho de que propone —en función de la época, el subgénero y a veces el genio del autor— una hipótesis sustancial sobre la naturaleza y la organización del mundo» (*Representar la existencia* 41-42).

³⁸ En un prólogo a la novela, Albert CAMUS destaca: «Je voulais dire seulement que le héros du livre es condamné parce qu’il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle. [...] il refuse de mentir. Mentir ce n’est pas seulement dire ce qui n’est pas. C’est aussi, c’est surtout, dire plus que ce qui est et, en ce que qui concerne le cœur humain, dire plus qu’on ne sent.» *L’étranger*. Ed. Ray Davidson. London: Routledge, 1988, VII

³⁹ Albert CAMUS. *El extranjero*. Trad. Bonifacio del Carril. Buenos Aires: Emecé, 2002

crimen, por el desconcierto en que nos coloca al no diferenciarse de nosotros sino por su crimen”.» (cursivas del original) (Portela 2006: 198). La caracterización que da la voz narrativa a Mario, Meursault y «nuestro héroe» como pistoleros casuales otorga una carga atenuante a sendos asesinatos vinculada al cuestionamiento de la noción sociohistórica del crimen que hace la novela. Hay, en *La sombra del caminante*, una premisa del crimen como resultado de la sinergia social y, por ende, también como síntoma de una enfermedad cultural. Lo que sucede a los protagonistas de *Mario y el mago*, de *El extranjero* y de *La sombra* es, como declara en el juicio Céleste, el dueño del restaurante en el que es cliente frecuente Meursault, «una desgracia. Todo el mundo sabe qué es una desgracia. Lo deja a uno sin defensa. Y bien: para mí es una desgracia» (119). El resultado abrupto, pero inevitable, de la catástrofe que deja el huracán del progreso —concepto esencial de las sociedades modernas, capitalista o socialista— de su paso en la historia (Benjamin, 2007: 69-70)⁴⁰.

El periplo de Lorenzo y Gabriela pone en evidencia las catastróficas presiones que ejerce la dinámica social sobre los individuos. Al igual que en *El extranjero*, la criminalización de «nuestro héroe», postula *La sombra*, no inicia con el asesinato, sino con su distanciamiento del juego, con la ruptura —voluntaria o involuntaria— de la norma. Ambos oscilan entre la búsqueda de la integración, la asimilación, y el enfrentamiento del aislamiento, la exclusión; entre las fuerzas centrípetas antropofágicas de inclusión y las centrífugas antropeómicas de exclusión (Bauman, 2006: 183-186)⁴¹; buscando la asimilación, imitan y simulan infructuosamente.

En lugar de la extraña, de la extraña entre las piedras, le gustaría haber sido una ciudadana corriente. Próspera, feliz y muy patriótica. Idéntica a los otros, cuyos matices y claroscuros no acierta a distinguir, si bien intuye aturdida que entre los iguales también existen diferencias, por más que sólo sea posible hallarlas a nivel epidérmico, aparental de cáscara y accesorios. Puesta a escoger hubiera preferido equipararse a la mayoría que sólo dispara contra las dianas aunque jamás logre un buen blanco. Asimilarse al *average man*, al «tipo medio» de las estadísticas con sus mismas fantasías, supersticiones y temores, con sus mismos dioses. Desde luego, nunca hubo elección. Mejor dicho, hubo una: la de acogerse o no al simulacro, al mimetismo protector. En algún momento que ya no recuerda, Gabriela optó por simular. Sí, porque simular equivalía a subsistir. Así, copió las modas, los estilos, las maneras de andar o vivir en La Habana de fines de milenio [...]. Nuestra muchacha se aprendió la lección al dedillo, el discurso habanero de pe a pa con todos sus excesos y miserias. También aprendió a guardarse sus creencias impopulares. Ignoraba —y aún ignora— la notable semejanza entre sus opiniones y las de aquel sabio alemán que murió más loco que una cafetera, arrebatado por tanta lucidez. [...] El simulacro, sin embargo, no

⁴⁰ Walter BENJAMIN, «Sobre el concepto de la historia» en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar, 2007, 65-76

⁴¹ Zygmunt BAUMAN. *Ética posmoderna*. México: Siglo XXI, 2006

resultó viable. El silencio de Gabriela, que ya de por sí sonaba a falso, se ha destrozado ahora con seis disparos. (Portela 2006: 32-33)

Lo anterior pone en evidencia la distinción entre dos fenómenos, la criminalización y el crimen en sí. Al crimen, en tanto delito, le corresponde una sanción judicial; en cambio la criminalización en la novela se presenta como un proceso que castiga la diferencia, la ruptura o ignorancia de una serie de normas o códigos de conducta implícitos, como una ofensa a la Sociedad como un todo. A Meursault como a «nuestro héroe» es el proceso de criminalización y no el jurídico el que los conduce a la muerte. La mención aparentemente gratuita de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault⁴² entre los papeles de Hojo Pinta —«Sobre la mesa [...] se podía encontrar [...]. Un ejemplar de *Vigilar y castigar*, de un tal Michel Foucault, siglo veintiuno editores s.a.» (119)— establece una relación intertextual que busca redondear y complejizar la problematización de la noción de crimen. Foucault distingue que,

Puesto que bajo el nombre de crímenes o delitos son perseguidos no el cuerpo de sujetos concretos sino sujetos jurídicos, un delito («objeto jurídico»), por menor que sea, ataca a la sociedad entera. Se juzgan «objetos jurídicos», pero se penalizan: pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez las perversiones; los asesinatos, que también son pulsiones y deseo [...] no son ellos los juzgados [...] si los invocamos es para explicar hechos que hay que juzgar y para determinar hasta qué punto se hallaba implicada en el delito la voluntad del sujeto [...]. Juzgadas también por el juego de todas esas nociones que han circulado entre medicina y jurisprudencia desde el siglo XIX (los «monstruos» de la época de Georget, las «anomalías psíquicas» de la circular Chaumié, los «perversos» y los «inadaptados» de los dictámenes periciales contemporáneos) que, con el pretexto de explicar un acto, son modos de calificar a un individuo. (Foucault 2009: 27)

La reflexión que suscita *La sombra* es compleja. La criminalización traspasa al sujeto, lo trasciende; lo conmina a asimilarse o a excluirse para contribuir o no entorpecer el orden social. Las fuerzas simultáneas de la dinámica social se ejercen contradictorias sobre los individuos; la detonación de las tensiones acumuladas es el delito. El crimen es un accidente, una desgracia, un síntoma.

En una de las entradas del diario de Emilio U se alude al síndrome de amok —«Muchas ganas de correo y correr, amok [aquí una línea tachada a mano]» (corchetes del original) (195)—, un síndrome vinculado a la cultura que consiste en «un episodio disociativo caracterizado por un

⁴² Michel FOUCAULT, *Vigilar y castigar*. México: siglo XXI, 2009

periodo taciturno seguido de un brote violento, agresivo, o un comportamiento homicida»⁴³. (APA, 2000: 899)⁴⁴. La mención de dicho síndrome da nombre a una sensación que brota en Emilio, pero, puesto que las entradas del diario intercalan reflexiones sobre la escritura de su novela como de su vida cotidiana en París, su pertinencia para explicar tanto el doble homicidio que inaugura la novela como la muerte del propio Emilio U se hace evidente con el desarrollo de las acciones narradas. En Lorenzo/Gabriela el brote del síndrome —«La chispa [...] Se acaba de encender la mecha y algo va a explotar» (Portela 2006: 17)— resulta en el asesinato, la huída y el suicidio; en Emilio, en la necesidad de correr y provocarse la muerte: «*Vuelven las ganas de correr. Bajo la lluvia, correr. Cruzar la calle sin mirar ni por un instante la luz equivocada del semáforo ni tampoco los carros, los tres pilares básicos de la industria automovilística francesa...*» (cursivas del original) (200).

La problematización que *La sombra del caminante* hace primero del crimen y después del suicidio es profunda y compleja. Por un lado, la mención del síndrome de amok reafirma la puesta en evidencia de las tensiones sociales; por otro, la centralidad del suicidio en la novela que nos ocupa lo revela como un hecho recurrente en la narrativa porteliana y apunta a revisarlo como un acto históricamente relevante en la cultura cubana. El episodio disociativo y violento de Lorenzo/Gabriela que detona el intrínquilis de la novela responde a la lógica del funcionamiento de las violencias subjetiva y objetiva, descrito por Slavoj Žižek (2008)⁴⁵. *El estallido de «nuestro héroe» —violencia subjetiva—, significaría, acorde a Žižek, un movimiento impulsivo hacia la acción que no puede ser traducido en discurso o pensamiento y que encierra un intolerable peso de frustración (2008: 74); el doble asesinato perpetrado en el primer capítulo de La sombra constituye una especie de válvula de escape de las presiones de la violencia objetiva, es un passage à l'acte ciego en el que la violencia es una admisión de su impotencia (Violence 80-81). Sin embargo, y como puede observarse en la novela, el sangriento exabrupto del protagonista no perturba el estado de «normalidad» del mundo ficcional, más bien parece pasarle*

⁴³ «A dissociative episode characterized by a period of brooding followed by an outburst of violent aggressive, or homicidal behavior» (899) (La traducción es mía).

⁴⁴ American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 4a ed. Washington: APA, 2000

⁴⁵ De acuerdo a Slavoj Žižek, *podemos identificar dos tipos de violencia, una subjetiva y otra objetiva. La subjetiva es aquella que realizada por un agente claramente identificable, pues se percibe como la perturbación del estado «pacífico» de la normalidad. En cambio la violencia objetiva es aquella inherente al estado de «normalidad»; es invisible, pues sostiene el nivel cero a partir del cual percibimos subjetivamente algo como violento. La violencia objetiva se subdivide en sistémica y simbólica (1-2). Violence. Six Sideways Reflexions, New York: Picador, 2008.*

desapercibido.⁴⁶

Para Lorenzo/Gabriela, Aimée y Emilio U la muerte se presenta como una opción tanto racional como emocional para disipar sus angustias, sus tormentos. Por un lado, cuando Aimée descubre una cicatriz en el cuerpo de Lorenzo/Gabriela y se percata de que, como a ella, «Alguien lo ha torturado», la rebasa una «avalancha de asociaciones», y se decide a poner, «con urgencia», un «punto final» (Portela 2006: 223) para ambos con una «sopa mágica» (233) de barbitúricos pulverizados con whisky. Por otro, para Emilio U, entre la ilusión de ver a Fabián —amante al que asesina en *El pájaro: pincel y tinta china*— en el Louvre (194), la sensación constante de una marginación cultural en Francia, y el desasosiego generado por la escritura de los últimos capítulos de su novela —doble ficcional⁴⁷ de *La sombra del caminante*, pues comparten el mismo título—, todo se torna «tan carente «de sentido» (200) y surgen las «ganas de suicidarse», de «arrojar su miserable cuerpo de extranjero vigilado por la Sûrete» frente a un auto francés (70).

La recurrencia del suicidio⁴⁸ en la narrativa porteliana, aun cuando puede sólo dar cuenta de cavilaciones personales de la autora⁴⁹, incita a una preocupación por la incidencia de dicho fenómeno en la isla. En *To Die in Cuba*⁵⁰, Louis A. Pérez Jr. señala que el suicidio es un fenómeno histórico que se encuentra en el centro de las fuentes de la formación nacional (386); que constituye una forma de imponer la voluntad del individuo sobre las circunstancias como un acto de autonomía individual (385), y que se asume como parte del repertorio del comportamiento cultural del cubano (388). Por lo cual su significado histórico en Cuba, para Pérez Jr., reside en la capacidad de revelar la forma de operación de los sistemas normativos y sus construcciones culturales; en insinuar la presencia de tensiones internas y contradicciones

⁴⁶ Žižek señala que la relación entre violencia subjetiva y objetiva es bastante intrincada, pues la violencia no es una propiedad directa de los actos, sino que está distribuida entre los actos y sus contextos, entre la actividad y la inactividad (2008: 213).

⁴⁷ Con doble ficcional me refiero la novela que se menciona al interior de la diégesis y que es homónima a la que el lector tiene en sus manos; la homonimia sugiere al lector que ambas son el mismo texto, a través del recurso especular. Con ello la autora tiene la posibilidad de integrar en la historia —como en efecto sucede— metacomentarios críticos que sirven como clave de lectura de la novela empírica.

⁴⁸ Además de los personajes de *La sombra*, René, Thais y Julio de «La urna y el nombre (un cuento jovial)» se confinan en un departamento para morir por inanición; Mercy («Huracán») sale a la calle para encontrarse, infructuosamente, con la furia del huracán en turno, y Fabián de *El pájaro: pincel y tinta china* provoca deliberadamente su asesinato.

⁴⁹ En el testimonio «Alas rotas» Ena Lucía relata su experiencia con el mal de Parkinson, que le fuera diagnosticado a los 20 años. En determinado momento, Portela revela que ve en el suicidio, pues la eutanasia es ilegal, «una puerta de emergencia», pues, aunque, dice, «Amo la vida. Por eso mismo, pienso que jamás debería ser un castigo.» (125). «Alas rotas», *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral: Stockcero, 2009, 123-127.

⁵⁰ Louis A. PÉREZ Jr., *To Die in Cuba. Suicide and Society*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005

morales asociadas con las más íntimas experiencias de los cubanos y, a través de las cuales, éstos se involucran en la vida cotidiana y determinan su deseo de vivir (386). La muerte de los protagonistas de *La sombra del caminante* se impregna de una densa significación en un contexto social que les somete constantemente a términos de aprobación y desaprobación —asociados con patrones de significado simbólico reconocibles— con los que continuamente confronta tanto los hechos privados como los actos públicos (385).

Así, por medio de la inscripción del protagonista en la tradición literaria de pistoleros casuales y la elección de la muerte para poner fin a sus conflictos, *La sombra del caminante* aborda el crimen y el suicidio como síntomas socio-culturales. En cambio, el periplo que «nuestro héroe» realiza entre la perpetración del doble asesinato en el capítulo primero y la ingesta de la sopa de whisky y barbitúricos en la página final de la novela delatan la zozobra y el vértigo producido por el proceso de (auto)criminalización en la psique de «nuestro héroe». Para ello, Portela recurre a las referencias de *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoievski, de *El proceso* de Franz Kafka y de la *Divina comedia* de Dante Alighieri. En ese sentido, *La sombra*, como rezan los versos de Borges⁵¹ en el epígrafe del capítulo décimo, y final, de la novela, busca ofrecer explicaciones, teorías, noticias auténticas y sorprendentes del yo y su naturaleza.

Tras el episodio homicida, «nuestro héroe» parece caer en el aturdimiento, en un periodo de conmoción en el que no prevé «Las consecuencias de lo que aún no descifra de tan novedoso, tan sin precedentes, al menos para él. La onda expansiva de la explosión, del estallido que ha desgarrado brutalmente, con furia y también con ironía, el tiempo de su vida hasta dividirlo en dos pedazos: “antes de” y “después de”» (Portela 2006: 30). A ese breve «momento inerte» (30) sobreviene, en *crescendo*, un delirio de persecución y la somatización del desasosiego, un descenso al infierno. Al igual que *Vigilar y castigar* de Michael Foucault, una «edición bilingüe del *Inferno*» está flanqueando un ejemplar de *La sombra del caminante* —doble ficcional de la novela de Portela— sobre la mesa de Hojo Pinta. Este guiño intertextual funciona como una clave de lectura que el zoilo especialista en Emilio U nos ofrece a los lectores. Así, las referencias al *Inferno* de Dante aparecen tanto para describir las pesadillas crónicas de «nuestro héroe», como para imprimir sentido al deambular del protagonista por distintos espacios de La Habana.

Por un lado, las noches de Lorenzo son caracterizadas como «noches de sima, descenso,

⁵¹ En la página 213 aparecen como epígrafe los siguientes versos del Segundo de los «Two English Poems» de Jorge Luis Borges: «I offer you explanations of yourself, theories about / yourself, authentic and surprising news of / yourself».

báratro, orco, antenora, infierno recurrente.» (2006: 56); la alusión a la segunda zona del último círculo del infierno dantesco destaca entre los diferentes vocablos para referirse al tormento nocturno crónico del protagonista. Dividido en cuatro regiones, el noveno círculo del infierno aloja a los traidores⁵²; particularmente, en el Antenora —referido en los cantos XXXII y XXXIII— se castiga a los traidores a la patria. De esta forma, Portela, sugiere que los sufrimientos oníricos de Lorenzo/Gabriela son producto de su traición a los ideales de la isla por no convertirse en un hombre nuevo, por no cumplir con su papel de ciudadano modelo. Por otro, en el capítulo noveno, cuando «nuestro héroe» es puesto a salvo por la Persona Que Busca de un huracán que está por entrar a La Habana, la voz narrativa señala que «Dulcemente agotada, Gabriela se acomodaba al proyecto de dejarse guiar en el descenso, *tu duca, tu signore, tu maestro*, por los círculos que faltaran.» (191).

En los capítulos precedentes, el deambular del protagonista lo lleva por recuerdos de infancia, los cines de La Habana, el departamento de su amante y las calles de ciudad, recorrido por medio del cual la narración nos presenta el mundo oculto de la isla. Destaca el pasaje del capítulo octavo por las calles de «La Habana profunda» (169), aquella en la que «*si no le pones cuidado al asunto, la vida se te hace laberíntica, los senderos se te bifurcan y tú te pierdes, mi amor, te pierdes e incluso puede ocurrir que no vuelvas a encontrarte nunca...*» (cursivas del original) (168); un descenso a la ciudad clandestina por la que desfilan un sinnúmero de personajes marginales: «Pordioseros, por oleadas» (169), «individuos huraños, bastante malencarados» (172), una mujer desfigurada (174-176), homosexuales (179), masturbadores (180), amenazantes negros colosales (183) y personajes portelianos de otras novelas. «Nuestro héroe» recorre esta «Habana *underground*» (183) e intenta refugiarse en ella, «acceder al imperio de la *otherness*. Quiso penetrar [...] en el ajeno paraíso donde comulgan los iguales. Pretendió [...] subvertir la esencia de la *otherness*. Casi nada» (174).

El camino que el protagonista emprende tras el doble asesinato hacia la muerte está impulsado por la certeza de su culpa, de su persecución y de su fin. Lorenzo/Gabriela ha anclado dicha convicción en la suerte del personaje de Daniel Fonseca, un violador y asesino de niñas al que toda La Habana caza, y en quien imagina materializado su lado oscuro y su destino. «Nuestro

⁵² Caína, Antenora, Tolomea y Giudecca, alojan a los traidores de la familia, la patria, de los anfitriones y de los bienhechores respectivamente. Previamente, en el cuento «La urna y el nombre (un cuento jovial)», Portela aludía ya al Antenora, pues los protagonistas —Thais, René y Julio— se confinan en un departamento del Vedado a «correr la suerte de Ugolino» (Portela 2009: 4), esto es, recurrir al canibalismo ante la amenaza de inanición, tal como es referido en el canto XXXIII del «Infierno» de *Divina comedia* de Dante.

héroe» percibe en Daniel un «Otro» que comparte con él la condición de criminal; se convierte en un «superlativo» de sí mismo, en «su propia hipóbole» (142), y presiente en su destino un augurio. La voz narrativa describe a Fonseca como un hombre de «facciones finas, meridionales» (149), un «ángel de mirada negra» (150), mientras se le alude constantemente como «el más depravado de los hombres» (149); de tal forma que, para el lector, comparte, además, con Lorenzo tanto el crimen como la belleza física. La existencia de Daniel Fonseca cataliza su culpa, su delirio de persecución y la somatización de éstos, pues constituye la personificación de su naturaleza oscura. Portela recurre para la postulación de este *doppelgänger* a la novela de Robert Louis Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886): «El nombre de Daniel se había vuelto por fin en su contra. Se había convertido en una seña, una marca, una maldición que hacía de él un Mr. Hyde irreversible, un vampiro sin ataúd. El hombre de la noche peligrosa.» (164). La aparición de Daniel Fonseca precipita el camino de «nuestro héroe».

La trayectoria de nuestro caminante porteliano está también fuertemente influenciada por las peripecias de Rodion Raskolnikov y la de Joseph K. Sus vidas, como la de Lorenzo y Gabriela, pueden dividirse en un «antes de» y «después de» del crimen o del proceso, respectivamente. Asimismo, la escritura cubana retoma de *Crimen y castigo* (1866) y de *El proceso* (1925) elementos estructurales-organizativos y determinados rasgos de los protagonistas. Destaca incluso que Lorenzo/Gabriela son los que aluden, en el capítulo tercero, a dichas novelas. Por un lado, Gabriela refiere —en un diálogo reprimido— los sucesos en el campo de tiro preguntando a la mujer de la taquilla del cine si «sabe quién es Rodia, Rodia Romanovich...? No, usted no sabe nada. Eso se le ve. [...] Rodia es... Bueno, Rodia es el aniquilador de viejas inmundas. A propósito, usted es una vieja inmunda.»⁵³ (Portela 2006: 54-55). Por otro, Lorenzo recurre, en un flujo de conciencia que interrumpe a la voz narrativa, a *El proceso* para comentar que «no hay nada más angustioso que el intervalo entre dos condenas, la apelación... Dice Hojo que el horror de la historia de José K radica en que el pobre infeliz nunca pierde la esperanza...» (cursivas del original) (57). De tal forma que *La sombra del caminante* extiende, dialoga y debate con las problematizaciones de los textos de Dostoievski y Kafka; pero lo hace de manera selectiva, pues nuestro héroe no encarna completamente ni la peculiar complejidad de Raskolnikov ni la de K (ni, como se verá más adelante, de Mersault), más bien conjuga

⁵³ La voz narrativa vuelve a emplear el calificativo «vieja inmunda» a lo largo del capítulo tercero —dos veces en la páginas 58 y otra más en la 55—, haciendo eco del discurso reprimido de Gabriela.

estratégicamente elementos de sus configuraciones

Portela parte de las problematizaciones que Kafka, Dostoievski y Camus hacen del crimen —y la (auto)criminalización—, la culpa, la justicia y el castigo, para mostrar cómo operan en la lógica de la Cuba revolucionaria. La culpa, por ejemplo, no está vinculada en ningún sentido con una culpa religiosa —como se ha interpretado en el caso de Kafka—, pero también se hace evidente que tampoco se puede atribuir ya al «pecado original» del capitalismo que planteaba el *Che* Guevara. La culpa en *La sombra del caminante* está relacionada con el carácter de decepción asignado a las generaciones nacidas después del 1959, aquellas que tendrían que encarnar al hombre nuevo, tal como lo plantea Portela a través de la construcción de nuestro héroe y cómo hemos intentado evidenciar en el análisis de «La configuración del caminante». Esta culpa de no ser lo suficientemente revolucionario aparecerá nuevamente en el texto de Antonio José Ponte.

Con Rodia, Lorenzo y Gabriela comparten no sólo la autoría de un doble asesinato, también, previo al homicidio, el aislamiento en que viven, la tendencia a la introspección y los diálogos internos, así como la condición de jóvenes estudiantes. Raskolnikov, se advierte desde la primera página de *Crimen y castigo*, «se encontraba en un estado de irritación nerviosa [...] Aislándose, encerrándose en sí mismo» llegando a huir «de toda relación con sus semejantes» (Dostoievski 29)⁵⁴. El crimen cometido trastoca profundamente a ambos protagonistas al grado de somatizar la culpa; Rodia oscila entre los delirios de la fiebre y la inconsciencia, y Lorenzo/Gabriela se sumen paulatinamente en un estado de evasión de la realidad y de sí mismos. El vínculo entre crimen y enfermedad, que ya hemos encontrado a través de otras referencias, se reafirma con la conglobación de sentido que se produce con el intertexto de *Crimen y castigo*.

La reflexión en torno al castigo que detona la alusión a la novela de Dostoievski, a su vez, redondea la problematización de la noción de crimen que hemos destacado previamente. Rodia siente, de la misma forma que a «nuestro héroe», que el crimen lo separa de la «comunidad humana» (Dostoievski 128); al igual que a los seres ordinarios que postula el ex estudiante en derecho en el artículo que publica, él mismo se aplica el correctivo. Las personas ordinarias —aquellas que reproducen la especie y el orden de las cosas (273)—, puesto que son morales, se infligen a sí mismos la penitencia si llegasen a trasgredir la norma, dejando implícito que los

⁵⁴ Fiodor DOSTOIEVSKI. *Crimen y castigo*. Pról. Miguel Ángel Molinero. Trad. F. Ramón G. Vázquez. Madrid: Edaf, 2002

individuos excepcionales, puesto que violan la ley y que están exentos del suplicio moral, son hombres libres. No obstante de los puntos en común⁵⁵, Portela realmente reelabora, debate y dialoga con los cuestionamientos planteados por Dostoievski. A diferencia de Rodia, Lorenzo/Gabriela no tienen la posibilidad de la redención, ni de la reinserción social; ni siquiera son realmente perseguidos, su desasosiego, su criminalización, su angustia, son únicamente autoimpuestos. Lorenzo, tras el tiroteo, «no sabe qué hacer y coquetea con la posibilidad de condenarse a sí mismo. Juega con el demonio perverso [...] que empuja en sentido contrario a la salvación a tantos criminales demasiado propensos a meditar en la penumbra de lo razonable, a sacar cuentas chinas en el ábaco de esa penumbra.» (Portela 2006: 31).

En ese sentido, la visión de Portela se acerca más a la de Kafka. No solo porque los relatos delatan cierto carácter absurdo del funcionamiento de la Ley y sus procesos; también porque revela que la (auto)criminalización es en sí ya un castigo. Primero, porque como explica el guardián Franz, las «autoridades [...] no buscan la culpa entre la población sino que, como dice la Ley, es la culpa la que las atrae» (Kafka 468)⁵⁶; segundo, pues, la «inocencia [se percata K] no simplifica el asunto [...] Todo depende de muchas sutilezas en las que el tribunal se pierde. Al final [...] saca de alguna parte, en donde al principio no había nada, una enorme culpa» (*El proceso* 589), y finalmente, como aclara el Sacerdote con el que dialoga K en la catedral, «La sentencia no se dicta de repente: el proceso se convierte poco a poco en sentencia» (646). Por ello, la muerte al final, tanto de *La sombra del caminante* como de *El proceso* —aunque en Portela se trate de un suicidio administrado y en Kafka de una ejecución—, se presenta como la resolución al suplicio de la espera del juicio — «con frecuencia es mejor estar encadenado que libre» (626), afirma el abogado de K—, o a la angustia de la ambivalencia generada por la conciencia de su marginación (Bauman 2006: 126). Portela recurre, me parece pertinente señalar, nuevamente, a un texto del absurdo⁵⁷; si antes alude a *El extranjero* para cuestionar la noción de criminal, ahora cita *El proceso* con el fin de poner en relieve el funcionamiento del sistema legal

⁵⁵ Me parece pertinente destacar que, al igual que en la novela del escritor ruso, los personajes femeninos centrales —Cécile Delerive, esposa de Emilio U, y Aimée Despaigne— son caracterizadas repetitivamente como «la mujer más generosa del mundo».

⁵⁶ Franz KAFKA. *El proceso en Obras completas I. Novelas*. Pról. Hannah Arendt. Ensayo biog. Klaus Wagenbach. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Galaxia Guttemberg / Círculo de lectores, 1999, 461-687

⁵⁷ Previamente ya había señalado la afición de Portela por establecer en sus cuentos lógicas del sinsentido o del absurdo o hacer guiños —por medio de epígrafes o intertextos— el lector para que éste descifre los textos a través de dicho pacto de lectura. Véase «II. Una poética de erizar y divertir» en el capítulo segundo de la tesis *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*, particularmente las páginas 65-66.

y la perturbación de la operación de este sistema en los sujetos.

Así, en *Crimen y castigo* Raskolnikov observa que «las gentes [*sic*] se devoran vivas las unas a las otras» (Dostoievski 73), así como que «¡El hombre es vil y se acostumbra a todo!» (53). Reflexiones sobre la naturaleza humana que hacen eco en algunas afirmaciones de la voz narrativa en *La sombra del caminante*: «las pobres personas experimentan un miedo tan lacerante, devorador, acerbo, implacable y sañudo, que para aliviarlo necesitan el sacrificio humano. Sangre y chamusquina para los altares» (Portela 2006: 34), porque es «muy poco lo que se necesita para que ocurra todo eso [la vejación:] [...] revelar posturas y hábitos de víctima.» (83). En cambio en *El proceso* se presta atención sobre la connivencia social con el oscuro funcionamiento de la Ley, el comportamiento de sus representantes, y la arbitrariedad de sus procesos. Elemento que se reitera en *La sombra*, en la conservación de un régimen y una lógica social que criminaliza la disidencia de la norma. Parecería que la justicia, como en la novela de Kafka pintada sobre encargo fusionando «la Justicia y la diosa de la Victoria al mismo tiempo» (Kafka 586), es malentendida, pues por un lado, el protagonista porteliano constata la omisión de su crimen en el parte de noticias televisivo y en la prensa nacional; por otro, el lector puede percibir cómo los esfuerzos del gobierno están encaminados a mantener el régimen de la isla.

Por medio de la conglobación de sentido y del establecimiento de relaciones intertextuales, *La sombra del caminante* potencia lo narrado. El periplo de «nuestro héroe», como el de Joseph K, sugiere que no se habla «de un caso aislado, y como tal, no muy importante [...] sino que es significativo de los procesos que se instruyen en contra de muchos.» (Kafka 501). En él se ponen de manifiesto las tensiones entre sujetos y el conjunto social; se incita a la reflexión en torno a las lógicas sociales, particularmente las nacionales, y se problematiza la noción y posibilidad de justicia. En ese sentido, la relación que el título de la novela, *La sombra del caminante*, establece con «El caminante y su sombra»⁵⁸ de *Humano, demasiado humano* de Nietzsche se torna más clara y se completa con las hipótesis sustanciales de mundo planteadas por las novelas referidas intertextualmente. Como puede observarse en el epígrafe que inaugura el presente capítulo, en

⁵⁸ En su mayoría, «Der Wanderer und sein Schatten» se traduce al español como «El caminante y su sombra», sin embargo, en la traducción que José Luis Arántegui hace del texto para la editorial española Siruela aclara que pese a que la publicación aparece con el título de *El paseante y su sombra*, él hubiera preferido el término «vagamundo», pues «Si atendemos a la filología, *Wanderer* deriva del verbo *winden*, que remite a una actividad tan añeja como doblar o entretejer, por ejemplo, cestos o rumbos: en una palabra, plegarse al azar entre dos casillas de una agenda o una ciudad.» (148). Pese a que cito la traducción de Arántegui, he preferido referirme al texto en español por su traducción más difundida y por la obvia conexión que, de esta manera, tiene con la novela de Portela. Friedrich NIETZSCHE. *El paseante y su sombra*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Siruela, 2003.

dicho texto, el filólogo y filósofo alemán reflexiona en torno las contradicciones de la naturaleza humana y la organización social.

El caminante de Nietzsche es el único capaz de entablar diálogo con la sombra y comprenderla, pues «Para que haya belleza en la mirada, claridad en el hablar, bondad y firmeza en el carácter, la sombra es tan necesaria como la luz.» (Nietzsche 12); es el único en darse cuenta de que «Las sombras [son] mucho más humanas que nosotros [los hombres]» (145). Es a partir de su encuentro con la sombra que el caminante reflexiona en torno a lo humano, al igual que es a partir del tropiezo de Lorenzo/Gabriela con su propia naturaleza oscura que se nos invita también a nosotros a cavilar sobre los mismos puntos. En primera instancia, que la razón humana es lo que conocemos del mundo y no es razonable (13); segundo, que «el humano es el ser libre en un mundo sin libertad» (19); tercero, que el principio de equilibrio social está provisto por la acción de individuos que fungen —según sea aconsejable— como bandidos o poderosos, en donde a quién rompe dicho acuerdo «se le *recuerda* al arrogante que en su acción se *separa* de la comunidad y de las ventajas de su moral; la comunidad le trata como un desemejante, débil, excluido de ella: por eso el castigo no es sólo reparación, tiene algo *más*, algo del *rigor del estado de naturaleza* que precisamente quiere hacer recordar.» (cursivas del original) (Nietzsche 27); finalmente, que «las mismas acciones que, en el seno de una sociedad originaria, resultaron primeramente de mirar por el *provecho* común pasaron a hacerlas más tarde otras generaciones por motivos diferentes: por miedo o respeto a quienes las exigían o recomendaban, o por costumbre» (énfasis del original) (38). Estas reflexiones sintetizan muchos de los elementos que, tal como se ha intentado demostrar a lo largo del presente análisis, Portela problematiza en la novela.

Sin embargo, en el texto de Nietzsche el caminante —que por su condición errante está ya alejado del resto de los hombres— se encuentra con su sombra y dialoga con ella; el caminante aprende de la sombra, pues ésta le ofrece la posibilidad de completar su visión del mundo. En Portela, en cambio, el caminante es aislado por el resto de los hombres; poco a poco se va convirtiendo en su propia sombra, hasta que al final ésta también desaparece. Ambos se disuelven en la ausencia de luz, empujados a la muerte. El periplo que hemos venido analizando se condensa en la nítida imagen que aparece al final del cuarto capítulo:

La sombra del caminante.

Cada vez más la sombra de su cuerpo contra las luces mortecinas del alumbrado público.

Una figura que se alarga y se quiebra en la frontera del suelo con las superficies verticales es la que avanza encorvada, con un ligero balanceo de brazos como espigas, los brazos de la sombra del caminante nocturno, o aspas de molino que concluyen en garfios donde antes estuvo el dedo de Dios. Cansada muy cansada la figura, va arrastrando sola su fatiga por una perpendicular a la calle 12, bien cerca del mar y los olores del mar. Los álamos, los plegamientos de la acera rota por el empuje de las enormes raíces que amenazan con reventar la ciudad y su cráneo, el cráneo de la figura. Un sitio para tropiezos y caídas y encuentros desafortunados, un crujir de hojas muertas, boliches untuosos los boliches de los álamos que de niño recogía para guardar en una cajita y que ahora la figura va aplastando. A través de las hendijas unas diminuta lámpara, bajo cuya luz mi principal temor consistía, como siempre desde la noche inmóvil de La Rampa, en no volver a verlo. (Portela 2006: 88)

El caminante y su sombra portelianos no vagan por un espacio abstracto, erran por las calles de La Habana. El mundo que conocen no es el de la razón humana, simplemente el de la lógica social en la que viven, en el que, parece sugerir la autora, «el humano es el ser libre en un mundo sin libertad» (Nietzsche 19). En el periplo de «nuestro héroe» y su configuración están los principales elementos para dilucidar la hipótesis sustancial de mundo que *La sombra del caminante* postula; un planteamiento colmado de problematizaciones y cuestionamientos profundos que se despliegan para que el lector los traiga a la luz gracias a la serie de alusiones a otros textos.

Narrar el caos

El huracán y yo estamos solos
JOSÉ MARÍA HEREDIA

Hacia el final de la novela un ciclón llega a La Habana. Su entrada en la ciudad coincide con el punto más intenso del conflicto de «nuestro héroe»; el fenómeno natural dramatiza el clímax de la crisis Lorenzo/Gabriela, pero sobre todo conjuga tres ideas que ha ido desarrollando la autora a lo largo de la novela (y que atraviesan también otros textos). Por un lado, el huracán constituye una metáfora de la escritura; por otro, encarna de manera concisa el planteamiento general tras la tragedia del personaje principal. Asimismo, redondea el carácter metaficcional del relato, pues no solo evidencia la dramatización del acto de escritura, sino que su idea la escritura como catástrofe y propuesta para narrar el caos aparecen como metacomentarios que la autora inserta a manera de instrucciones de lectura.

Como metáfora de la escritura, el Huracán está vinculado a una tradición literaria e

imaginario mitológico del Caribe. En su estudio *El Huracán. Su mitología y sus símbolos en el Caribe*, Fernando Ortiz señala dicho fenómeno evoca una compleja red de significaciones: representa caos, desorden, destrucción, pero también, renovación y creación; es un movimiento complejo que reproduce el de los astros, ya que es rotacional y traslacional; y encarna una fuerza poderosa femenina que sirve como umbral de tiempo y espacio. Al igual que en su dimensión mitológica, como metáfora de la escritura el ciclón porteliano crea destrucción, y derriba para renovar. Engloba tanto al proceso de creación (la catástrofe) como al producto (el Desorden, la narración del caos). La inserción de un metacomentario crítico en voz de Hojo Pinta —amante de «nuestro héroe» y crítico literario que goza con orillar a los escritores al silencio—, permite percibir esta doble dimensión; según Hojo, Emilio U:

Peleaba con su propia sombra y subvertía imágenes ajenas en busca de un supuesto sol negro, ilusión de ilusiones. Así, lo que había comenzado por una leve desviación en el curso de los relatos, una ligera extrañeza, un giro un par de grados en las habituales relaciones, proporciones y funciones, terminó por convertir a Emilio U en narrador del Desorden, una especie de nuevo absoluto en constante autodestrucción donde la mayúscula aportaba un sentido más allá del Apocalipsis y también de la mera sintaxis (Portela 2006: 157).

Esta pelea interna del Emilio U que impacta en su novela refleja estas fuerzas contrarias que encarna el huracán con referencia ahora al conflicto que representa la creación: la concreción de un proyecto de escritura, su cuestionable logro de representar la existencia, su finalidad. En el diario de escritura de Emilio U que se inserta en los últimos capítulos de la novela podemos leer ese desasosiego:

Me cuesta mucho escribir y al mismo tiempo parar. Esto no es un pasatiempo. Es la vida. Y la vida es difícil, dolorosa y trivial. Lo peor de todo: trivial. La vida no necesita estímulos, fluye porque sí y muy bien pudiera no fluir. Los capítulos finales suelen provocar en mí una grave ambivalencia, desequilibrio, terror. Quizá porque todo parece tan precario, tan impagable, tan carente de sentido... (las cursivas son del original) (*La sombra* 200).

Esta angustia creativa es también la de Portela, pues Emilio U funge como un autor subrogado, y la inserción del diario de escritura es un recurso frecuente para reforzar esta postulación. Se genera una *mise en abyme* que tanto confrontar el proyecto de escritura (puro, ideal, irrealizable enteramente) con su concreción, así como darnos información importante para comprender el texto que llega a nuestra manos. La metáfora de la escritura del huracán porteliano, por sus fuerzas contrarias intrínsecas, el de la imposibilidad de dar cuenta completa de lo que se quiere

narrar.

Finalmente, aun cuando Jorge Fonet en *Los nuevos paradigmas* hace mención de la recurrencia del huracán como metáfora de la historia en la literatura cubana de las últimas décadas, me parece que el huracán planteado en *La sombra del caminante* es más cercano al símil de la catástrofe que las estructuras modernas⁵⁹ generan en la producción de orden según Zygmunt Bauman (*Ética posmoderna*), que a la figura relacionada con la idea que Walter Benjamin ve en el *Angelus Novus* de Klee —aunque tampoco la invalida. El destino de Lorenzo y Gabriela está moldeado por esta forma de desastre. Portela se instala en el ojo del huracán y no en esa mirada retrospectiva y desencajada que el ángel de la historia tiene ante la destrucción que deja a su paso mientras camina impelido a continuar su trayecto hacia el futuro; ella se propone narrar caos. El huracán deja de ser la metáfora de escritura-catástrofe para convertirse en la representación de las devastadoras consecuencias que generan la estructura social revolucionaria en los sujetos.

⁵⁹ Recuerdo al lector que me refiero al régimen cubano como estructura moderna con base en el paralelismo que Ovidiu Țichindeleanu que señala entre el proyecto capitalista norteamericano y el socialista en tanto que «ambos sistemas mundiales se habían basado en una filosofía de la historia como sucesión de etapas que conducirían inevitablemente al triunfo del sistema propio» (2009: 396) cimentados en la razón, como promesa liberadora y mecanismo de poder. Y en que comparten su práctica y ética morales, pues estaban animados por «la creencia en la posibilidad de un código ético no ambivalente y no aporético» (2006: 16) basado en la universalidad y la fundamentación, según lo señala Zygmunt Bauman.

III. UN MUSEO EN RUINAS: *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte

Se pone a la historia de garante, cuando ella es también la que ha sido construida hacia atrás desde los criterios de época y poder. Por un lado se da autoridad a la historia como consagrada; por otro se modela esa misma historia según valores que van a consagrarse. La historia deviene juez y parte.

«Historia del arte y culturas», GERARDO MOSQUERA

Publicada únicamente en Barcelona por Anagrama en 2007, *La fiesta vigilada*, segunda novela de Antonio José Ponte¹, es la que más complejamente aborda las preocupaciones ya articulados en los textos anteriores. Por un lado, el libro condensa el recorrido literario de Ponte, pues reúne temáticas e imágenes que aparecen desde los poemas², y retoma tanto reflexiones como el registro de sus ensayos³, tanto así que, como ya lo resaltó Teresa Basile⁴, Ponte incorpora o reelabora fragmentos de *Un perseguidor de Montaigne mira La Habana*. Por otro, se desmarca de su producción narrativa⁵ anterior, pues se sitúa en una zona genérica fronteriza entre la narración, el ensayo, la autobiografía, la crónica y el testimonio. La anécdota es bastante sencilla, pero debe abstraerse de una constante digresión, de diversas cavilaciones y de un tono intimista, por lo que muestra un estilo más cercano al de sus libros de ensayo, *Las comidas profundas*

¹ Antonio José Ponte (Matanzas, 1964) desde la infancia escribe poesía y cuentos. En 1980 su familia se mudó a La Habana, ciudad en la que más tarde estudió ingeniería hidráulica en la Universidad de La Habana. Formó parte del consejo de redacción de la Revista *Encuentro de la cultura cubana* desde 2001, la cual codirigió entre 2007 y 2009, año de su desaparición. En 2003 es expulsado de la UNEAC y desde 2007 vive en Madrid.

² Las primeras publicaciones de Ponte son poemas: los libros *Árbol del muerto y otros poemas* (La Habana, 1985), *Trece poemas* (La Habana, 1990), *Poesía* (La Habana, 1982-1989) —Premio Nacional de la Crítica del Instituto Cubano del libro—, *Nafragios* (Matanzas, 1992), *Asiento en las ruinas* (La Habana, 1997) y *Un bosque, una escalera* (México, 2005); además de poemas publicados en diversas antologías.

³ Ponte ha incursionado tanto en el ensayo académico como en el literario: *La lengua de Virgilio* (Matanzas, 1993), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (Matanzas-La Habana, 1995) —Premio Nacional de la Crítica del Instituto Cubano del Libro—, *Las comidas profundas* (Angers, 1997), *Ramón Alejandro* (Angers, 1999), *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana* en colaboración con Mónica Bernabé y Marcela Zanin (Rosario, 2001), *El libro perdido de los originistas* (México, 2002), *Villa Marista en plata. Arte, política y nuevas tecnologías* (Madrid, 2010), además otros varios dispersos en revistas.

⁴ Teresa BASILE, «Interiores de una isla en fuga. El “ensayo” de Antonio José Ponte» en *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. (T. Basile, comp.) Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2009, 163-248.

⁵ Cuento: *Corazón de Skitalietz* (Cienfuegos, 1998), *In the cold of the Malecón & other stories* [traducido] (San Francisco, 2000), *Cuentos de todas partes del imperio* (Angers, 2000) y *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (México, 2005); novela: *Contrabando de sombras* (Barcelona, 2002).

(1997) o *Un perseguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), que a su novela previa, *Contrabando de sombras* (2002), o a sus cuentos.

La fiesta vigilada aparece el mismo año en que Ponte deja Cuba y decide establecerse en España tras cuatro años de marginación oficial, por lo que a la luz de la coyuntura anterior el libro representa al mismo tiempo una liberación de la censura y un ejercicio de la memoria ficcionalizado. Como uno de sus capítulos señala, la novela constituye la mirada inquisitiva a una caja negra de la Revolución desde el presente de la isla, desde su fiesta impuesta como estrategia de supervivencia. Una fiesta vigilada, sentencia Ponte desde el título.

La fiesta vigilada se inaugura con un epígrafe de la novela *Our Man in Havana* (1958) de Graham Greene⁶ que sintetiza la perspectiva del narrador y aquello que es narrado, «Las nubes corrían desde el este, y él se sintió formar parte de la lenta erosión de La Habana»; Ponte-personaje es el testigo del paso del tiempo y el narrador de dicho desgaste habanero. El texto está organizado en cuatro partes —«“Nuestro hombre en La Habana” (Remix)», «La caja negra de la fiesta», «Un paréntesis de ruinas» y «Una visita al Museo de la Inteligencia»— y cada una gira en torno al examen de una idea y a la narración de una exploración del yo a la luz de una serie de acontecimientos. Las tres primeras partes están bastante equilibradas, pues están compuestas por ocho, siete y nueve capítulos respectivamente; en cambio, la parte final solo está integrada por cuatro capítulos que funcionan como una especie de epílogo. Ninguna de las partes tiene epígrafe y los capítulos solo son identificados por números arábigos.

La fiesta vigilada narra, de manera difusa, el proceso de decisión de la salida de Cuba de Ponte. Desde los ires y venires del narrador entre Cuba y el extranjero, su empeñamiento por regresar a La Habana tras una serie de permisos otorgados para viajar fuera de la isla sobre los que recaen múltiples expectativas de un no retorno; la sentencia a la desaparición de la vida cultural de la isla que está sobrentendida con su expulsión de la Unión de Escritores; su incorporación a la diáspora cubana, y las reflexiones, la incertidumbre, las digresiones que desata en él ese presente. La identificación entre narrador-personaje y autor, aunque negada en entrevistas, es clara si se cotejan una serie de situaciones que aparecen en el relato con la biografía de Antonio José Ponte; sin embargo, dicha identificación se hace explícita por una

⁶ *Our Man in Havana* de Graham Greene ha sido un referente frecuente en la isla, por ejemplo, en *Nuestro GG en La Habana* (2004) de Pedro Juan Gutiérrez o la reflexión que suscita en *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana* (2006) de Iván de la Nuez en el capítulo «Nuestro hombre en La Habana: un entretenimiento en el desastre».

alusión directa al apellido del narrador ya avanzado el texto, en el tercer capítulo de la parte «Un paréntesis de ruinas», «mi apellido paterno significa puente en portugués y en ese idioma es palabra de género femenino: *a ponte*. Lo cual venía a coincidir con la inicial de mi nombre» (158) (cursivas del original).

La escritura como proceso no se tematiza, pero sí su dimensión ética y política, así como la naturaleza de la ficción, por lo que podemos encontrar diversos metacomentarios críticos al respecto a lo largo del texto. No existe una autoconsciencia novelística en ningún nivel, pero por el registro intimista y ensayístico, así como por la identificación entre autor-narrador-personaje, podemos hablar de una conciencia del narrador que funciona como eje del relato y de un texto que se encuentra en el cruce de varios géneros, la autobiografía, el ensayo, la novela, el testimonio, incluso la novela podría leerse como una autoficción. Así pues, la metafiction en este texto proviene de la problematización genérica, la centralidad de la identificación del autor-narrador-personaje, y la importancia de los metacomentarios críticos en la configuración del texto.

Confluencia genérica

En su reseña de *La fiesta vigilada*, Alberto Olmos subraya que «Encontramos en este libro [...] la ya tan habitual querencia de la editorial Anagrama por las novelas que son ensayos pero, de tan personales, hasta el lector quiere creer que participan del maná de lo narrativo»⁷. El señalamiento de Olmos hace evidente tanto una tendencia editorial como la problematización genérica del texto. Dicha problematización surge de la contraposición entre la publicación de *La fiesta vigilada* dentro de la colección «Narrativas hispánicas» (número 411) —no en la «Colección Argumentos»—, y el tratamiento del texto como ensayo por parte de académicos como Esther Whitfield en *Cuban Currency*⁸ o Rafael Rojas en *El estante vacío*⁹ (Anagrama, Colección Argumentos, 393)¹⁰ y en *La Máquina de olvido*¹¹. Lo anterior podría no ser más que un conflicto entre las expectativas de lectura generadas por los elementos paratextuales, más específicamente

⁷ Alberto OLMOS, «Reseña: La fiesta vigilada» en *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los nuevos Tiempos*. Año VII, Mayo 2007 [http://www.literaturas.com/v010/sec0705/libros_resenas/resena-01.html]

⁸ Esther WHITFIELD. *Cuban Currency*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2008.

⁹ En *El estante vacío*, Rojas incluye el libro como ensayo en la serie de listas de texto que no circulan en Cuba (2009: 215).

¹⁰ Rafael ROJAS. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009

¹¹ Rafael ROJAS. *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*. México: Taurus, 2012

peritextuales en la terminología genettiana¹², y por el pacto de lectura establecido por el texto; sin embargo, la problemática es más compleja, pues el texto muestra una confluencia genérica mucho más amplia y que ha sido señalada por varios críticos.

Rafael Lemus, por ejemplo, describe a *La fiesta vigilada* como un texto «A caballo entre la narrativa, el ensayo y la confesión»¹³, y Elena C. Palmero González como un texto «de carácter híbrido donde se cruzan la crónica, las memorias, el ensayo y la autobiografía»¹⁴. Sin embargo, al final, como bien señala Adriana Kazenpolsky, la mayoría de las lecturas críticas del libro de Ponte enuncian y subrayan la inestabilidad genérica del texto para después abocarse a leerlo como un ensayo¹⁵ —así lo hace R. Rojas, Anke Birkenmaier¹⁶, entre otros—. O bien eluden el problema refiriéndose a *La fiesta vigilada* de manera abstracta, un libro, un texto, la obra. En la presentación que realizó la editorial, Jorge Herralde describe *La fiesta vigilada* como un «inquietante artefacto»¹⁷ y Ponte revela que «Escribía un libro difícil de ubicar», «un libro con detalle personales, pero que no fuera visceral ni iracundo, sino que tuviera un tono de contención». La redacción de la nota para la revista *Cubaencuentro* afirma, implícitamente, que Ponte se refiere al libro como novela para aclarar que el protagonista «soy yo y no soy yo» y para explicar que halló en *La fiesta vigilada* «una tabla para sobrevivir» tras su expulsión de la UNEAC.

El análisis de este texto de Ponte conlleva afrontar esta dificultad genérica tanto desde lo textual, lo paratextual como lo contextual, pues es lo que torna tan interesante y complejo dicho libro. En «Teoría de los géneros y poética normativa» José Ma. Pozuelo Yvancos denuncia que entre las encrucijadas y problemas más importantes de la poética actual ante los géneros es la base metodológica y la óptica a partir de la cual se estudian, pues se prima el exceso de nominalismo y se privilegia la metateoría como principio de análisis, por lo que hay una

¹² Gérard GENETTE. *Umbrales*. México: siglo XXI, 2001

¹³ Rafael LEMUS. «La fiesta vigilada, de Antonio José Ponte» en *Letras Libres*, mayo 2007, en: [<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-fiesta-vigilada-de-antonio-jose-ponte>]

¹⁴ Elena C. PALMERO GONZÁLEZ. «El rastro y la ruina: tras la huella de Antonio José Ponte y Abilio Estévez» en *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 15, no.1, ene-jun., 2013: 46

¹⁵ Adriana KANZELPOLSKY. «¿Yo no soy el tema de mi libro? La fiesta vigilada de Antonio José Ponte» en *Abehache*, año 1, no. 1, semestre 2, 2011: 62 [<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista1/59-69.pdf>]

¹⁶ Anke BINKERMAIER. «La Habana y sus otros: presencias fantasmagóricas en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y *La neblina del ayer* de Leonardo Padura» en *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010, 245-258

¹⁷ REDACCIÓN. «Antonio José Ponte presenta en Barcelona su último libro, “La fiesta vigilada”» en *Revista Cubaencuentro*. 06 marzo 2007. Recuperado en: [<http://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/antonio-jose-ponte-presenta-en-barcelona-su-ultimo-libro-la-fiesta-vigilada-31868>]

progresiva separación entre géneros teóricos y géneros históricos¹⁸. La propuesta de Pozuelo Yvancos propugna por evitar la progresiva abstracción y enlazar la teoría con la literatura, esto es, que toda tipología debe ser operativa como resultado del análisis de los géneros históricos. Sin embargo, aunque Tzvetan Todorov en «El origen de los géneros» también destaque la importancia de la dimensión histórica, enfatiza que «La existencia histórica de los géneros está marcada por el discurso sobre los géneros», lo cual no quiere decir «que los géneros sean solo nociones metadiscursivas, pero tampoco discursivas» (37)¹⁹. Aunque no es intención del presente trabajo definir la pertenencia genérica de *La fiesta vigilada*, sí es de gran interés comprender su indeterminación o confluencia genérica y su papel estratégico, puesto que este elemento es fundamental para lograr el carácter metaficcional del texto

Por un lado, como ya se ha señalado antes, los elementos paratextuales juegan un rol muy importante en dicha indeterminación. El peritexto editorial incluye al libro dentro de la colección de «Narrativas hispánicas», una colección integrada por novelas y cuentos. Asimismo, en la contraportada se presenta la idea de una narración más o menos lineal, progresiva y clara, al mismo tiempo se emparenta a *La fiesta vigilada* con las «búsquedas kafkianas» y con *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, vinculando indirectamente a *La fiesta vigilada* con el absurdo y del *nonsense*. El comentario de Alberto Olmos en torno a las tendencias editoriales de Anagrama apunta a la injerencia de los intereses de mercado y las idea de literatura que las políticas editoriales posicionan. Por lo anterior, me parece pertinente cuestionar el papel que jugó en la inclusión de *La fiesta vigilada* en la colección Narrativas Hispánicas, y no en la de Argumentos, el antecedente del auge de la novela cubana en el mercado europeo, particularmente el español, durante los noventa e inicios del nuevo milenio. Esto es, dicha inclusión continuaba una tendencia de mercado, al mismo tiempo que apelaba al grupo de lectores de novelas, mucho más amplio que el del ensayo.

Por otro lado, los epitextos, en particular la entrevista que Juan Carlos Rodríguez hace al autor, nos dan información fundamental para comprender la concepción del libro: «Imaginaba *La fiesta vigilada* [dice Ponte] como un libro difícil de clasificar. Lo es, creo. No lo veía como una novela, como ensayo, no era un libro de historias. Y, al imaginarlo, creía estar escribiendo un

¹⁸ José María POZUELO YVANCOS, «Teoría de los géneros y poética normativa» en *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, 1988, 69-80

¹⁹ Tzvetan TODOROV. «El origen de los géneros» en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988, 31-48

documental. [...] Y, a partir de esa convicción, el libro pudo ser muchas cosas, pudo tomar muchos caminos»²⁰ (2009: s/p). Cuando Ponte alude a su idea del libro como documental, no lo hace «sólo en el sentido de la forma, sino también en el sentido de la intención. Porque buscaba documentar la realidad cubana, lo que ocurría en ese momento». El escritor afirma que «ni la novela pura ni el ensayo puro» le hubieran servido para conseguirlo, por lo que «Tenía que entrar en esas hibridaciones, en las mixturas que el libro tiene.». Ponte asocia su texto más con el documental, pero deja implícito que también tiene puntos de conexión con la novela —no con la «novela pura»— y con el ensayo; es quizá por este vínculo que el autor establece con el documental que los críticos hayan agregado a esa lista de hibridaciones el testimonio, la memoria o la crónica. Sin embargo, esta «mixtura», esta problematicidad genérica podría entenderse también en referencia al contexto cultural desde el que se gesta *La fiesta vigilada*, aquel en el que los textos literarios tienen una ventaja sobre los documentales, la crónica, las memorias e incluso sobre el ensayo, pues eluden más efectivamente la censura oficial.

En ese sentido, Ena Lucía Portela afirma que no hay «Nada más lógico, entonces, que en un país sin espacios alternativos para la sátira política, sin crónica roja, sin pornografía, etc., los contenidos propios de esos digamos géneros no demasiado artísticos [...] se transfieran a la literatura» (64)²¹. El ensayo cubano no es inmune a esta tendencia. Al describir los rasgos del nuevo ensayismo de la isla, Alberto Abreu García²² habla de «una escritura que intercambia sus papeles con los de la poesía y la ficción, y para la que el lenguaje deja de ser sólo un medio. Lo que supone una textualidad que rehúye de la clausura para asumir el texto como un espacio plural» (279). Para el crítico cubano este nuevo ensayismo también «impugna, desde la escritura, los tradicionales posicionamientos de la voz crítica en relación con la memoria colectiva. La historia deviene ejercicio de recuperación y representación de la contramemoria, es decir, una reubicación del pasado» (289). Esto es, considero que la difícil clasificación con que Ponte piensa *La fiesta vigilada* está relacionada tanto con sus objetivos escriturales como, indirectamente, con esta tendencia insular del desplazamiento o transferencia de contenidos y registro crítico a la literatura; por ello Ponte relaciona su libro con el documental, pero también de manera indirecta

²⁰ Juan Carlos RODRÍGUEZ. «Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la Revolución: una conversación con Antonio José Ponte» en *La Habana Elegante*. Segunda época, 46 (Otoño-Invierno), 2009. En. [http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html]

²¹ Ena Lucía PORTELA. «Con hambre y sin dinero» en *Crítica*. No.98, 2003, 61-80

²² Alberto ABREU GARCÍA. *Los juegos de la Escritura o (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas, 2007

con la novela y el ensayo menos tradicionales.

Esto es, tanto la problematización genérica que presenta el texto como su publicación en la colección de Narrativas Hispánicas conforman estrategias escriturales y editoriales. Sin embargo, la confluencia genérica que despliega textualmente *La fiesta vigilada* propone un complejo pacto de lectura, resultado de la yuxtaposición, en unas ocasiones, y superposición, en otras, de rasgos de diversos géneros literarios. La tendencia de la crítica a abordar *La fiesta vigilada* como ensayo radica en su carácter de *literatura in potentia*²³. Para Claire de Obaldia²⁴ el ensayo puede tomar de cuando en cuando diversas formas o vestirlas todas a la vez, por su aptitud de mantenerse a caballo entre diferentes categorías (15) debido a su estatus problemático en el seno de las *belles lettres* como un género marginal. Para esta estudiosa la línea divisoria entre lo literario y lo extraliterario pasa al interior del dominio del ensayo mismo (16) y su carácter marginal en la literatura está ligado con la relación ambivalente que sostiene con géneros precursores y vecinos, por lo que su carácter de *literatura in potentia* debe ser comprendida desde una perspectiva sincrónica y diacrónica (21). Esto es, para de Obaldia el ensayo, por su forma de prosa esencialmente digresiva, tiene la posibilidad de modificar a su gusto su dirección, su comportamiento y las vías que escoge tomar, lo cual explica tanto su estructura fragmentaria y paratáctica (13) como el juego que establece con la frontera entre ficción y realidad que es prolongado por los paratextos.

La aproximación de Obaldia al ensayo destaca la colindancia del ensayo con otros géneros; hace notar la oscilación del libro entre lo ficcional y lo no ficcional, y establece un terreno en común con la novela en el origen de ambos géneros²⁵, lo cual lanza una hipótesis que nos ayuda a comprender los cruces y similitudes entre ensayo y novela que existen en *La fiesta vigilada*. Lo anterior no sólo nos ofrece la posibilidad de una aproximación al texto de Ponte que concilie su lectura como ensayo y su postulación como novela, o como narrativa literaria en un sentido más amplio; también permite reforzar la aproximación de esta investigación al texto, novelística y metaficcionalmente, puesto que, como se mencionó en el capítulo primero de esta tesis, la transgresión genérica y el continuo cuestionamiento del carácter ficcional o no ficcional de lo

²³ Término que Claire de Obaldia retoma del libro *Kinds of Literature* de Alastair Fowler.

²⁴ Claire DE OBALDIA. *L'Esprit de l'Essais. De Montaigne à Borges*. Paris : Seuil, 2005

²⁵ En el capítulo «Des romans “sans qualités”», de Obaldia (2005: 283-357) establece que tanto el registro ensayístico de la novela le es propio como la recurrencia a la narración es natural al ensayo; asimismo, subraya que el surgimiento de la novela y del ensayo comparten un horizonte cultural común y que el ascenso de ambos coincide en el siglo XIX.

narrado son rasgos recurrentes en la metaficción.

La confluencia genérica de *La fiesta vigilada* es inteligentemente estratégica. Da cuenta de complejidad del contexto en el que está escrita. A través de la interacción y conflicto entre los diferentes registros discursivos y pacto de lectura conjugados por el texto que nos ocupa revela las conexiones entre textualidades y poder (Thawaites, Lloyd y Warkick *apud* Chandler 1997: 3)²⁶; el libro de Ponte se encuentra en la encrucijada de la trascendencia —literaria, jurídica, social— que puede tener un texto con el régimen de la isla, y la posibilidad de atraer a un más amplio espectro de lectores en el mercado internacional. En el origen de la configuración del texto se encuentra quizá el remanente cultural de una búsqueda por eludir la censura para gozar de libertad creativa; pero también, en un contexto más amplio, revela la fluida dinámica de los géneros, de cómo los límites entre éstos se van haciendo permeables por lo que no es poco frecuente que los textos exhiban convenciones de más de uno (Chandler 2).

Asimismo, la incorporación de la narración, el ensayo, el testimonio y la crónica ofrecen a Ponte la posibilidad de acercarse a o abordar de maneras distintas, incluso disímiles, lo que quiere expresar. Como afirma Sonia M. Livingston, cada género se ocupa de establecer una visión de mundo distinta de otro (*apud* Chandler 4), por lo que no solo los géneros están lejos de ser neutrales ideológicamente (Chandler 4), sino que los recursos mismos de los que echan mano impelen a un ejercicio de lectura —del texto y del mundo— diferente. La confluencia genérica de *La fiesta vigilada* implica además de una relación de acumulación o aglutinación, otra de tensión. Para desplazarse de un género a otro Ponte aprovecha puntos de contacto —sutiles, evidentes o creados— entre ellos, tanto para eludir rasgos del género que abandona como para beneficiarse de aquellos pertenecientes al que se introduce. Narra episodios que deja inconclusos o que parecen gratuitos, pero que emplea como punto de inicio de una digresión ensayística o de un metacomentario literario. De igual forma, los fragmentos que parecen tener aliento ensayístico a veces son pinceladas aparentemente inconexas; otras, cuestionamientos que se apuntan, pero que jamás son formulados, y que de alguna manera en otra parte del texto, a través de la inserción de un relato familiar o la interpretación de un texto literario, podrían ser una posible respuesta a la pregunta anunciada.

Ponte recurre a la confluencia genérica de *La fiesta vigilada* de manera estratégica para

²⁶ Daniel CHANDLER. «An Introduction to Genre Theory», 11 de Agosto de 1997: [http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf]

reflexionar imaginativamente, para narrar críticamente, para aprovechar la tensión y oscilación entre lo ficcional y lo argumentativo no ficcional, que imprime a todo el texto un carácter metaficcional. El recurso de Ponte responde más a la explotación estratégica de las características de los diversos géneros que conjuga *La fiesta vigilada*, como explica Linda Hutcheon en torno la forma en que las metaficciones recurren a las fórmulas del policial o la ciencia ficción (1984), que a una mera delectación del cruce de registro discursivo hacia el terreno de la filosofía de las ideas (Currie 1995). Ello debido a que en el vórtice de la confluencia se encuentra el yo, ficcional (narrador, personaje), y no ficcional, ensayístico, testimonial, autoral. Es precisamente este Yo el punto estratégico de *La fiesta vigilada*; su centralidad en el ensayo (el metacomentario de *Nuestro Hombre en La Habana*, por ejemplo), las memorias (la forma en que lo perciben sus amigos en el extranjero) y la crónica (su paseo por Berlín o su visita a la maqueta de La Habana) colisiona en el texto de Ponte con la narración desde la primera persona en la novela, la autobiografía (los recuerdos de la abuela), la autoficción (al mantener cierto grado de incertidumbre, de adivinanza, en la identidad entre el narrador-personaje y el autor) y el testimonio (de su expulsión de la UNEAC). Ese Yo funciona como una especie de punto de continuidad, como bisagra, o como puente entre los diversos géneros literarios, al mismo tiempo que es traspasado por ellos.

En el ensayo «Interiores de una isla en fuga. El “ensayo” en Antonio José Ponte» Teresa Basile apunta que la centralidad del individuo, que coincide con el «giro narrativo», «el giro autobiográfico» y las «literaturas del yo», nada tiene que ver con la exposición de la intimidad, sino que «se trata de la defensa de los fueros del individuo frente al hombre político-revolucionario, del rescate del poeta y de la revalorización de “las reglas del arte”, de la apuesta a una literatura sin el peso del calendario político» (2009: 166). En efecto la relevancia del Yo en *La fiesta vigilada* se encuentra complejamente anclada a su contexto, como se explorará en las siguientes páginas; no obstante, a nivel formal, la preeminencia de ese sujeto que conjuga la confluencia genérica es fundamental para comprender la configuración y lectura de este «inquietante artefacto literario».

El establecimiento de un juego de identidad entre autor, narrador y personaje en *La fiesta vigilada* parte del mismo principio que en la autoficción. Dicha coincidencia del Yo en la autoficción respeta y denuncia, alternativamente, las cláusulas de lectura de los contratos de la autobiografía y la novela, esto es, las discute y las negocia sin escoger; no impone una síntesis de

códigos antagonistas, sino su confrontación y coexistencia, articulados en torno de la cuestión de la identidad del protagonista. La autoficción no demanda una lectura en pugna, sino un doble ejercicio de ésta (Gasparini 2004: 13)²⁷; es un «texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre escritura y experiencia» (Gasparini 2012: 193)²⁸. En el libro de Ponte esta heterogeneidad —este hibridismo del que habla Ana Casas (2012: 11)²⁹— no se limita a la novela y la autobiografía —como se señala en la mayoría de los estudios sobre la autoficción—, sino que, por la particular confluencia genérica que se ha venido señalando desde el inicio de este apartado, se torna más densa; no es la alternancia y suma de dos pactos de lectura, sino la oscilación entre, la trasposición de tres o cuatro lo que solicita *La fiesta vigilada*³⁰ a partir de esa particular composición del Yo.

El juego de identidad entre autor, narrador (ensayista, testigo, cronista) y personaje es sutil —recordemos que sólo se anuncia explícitamente en el texto cuando se refiere la coincidencia entre el apellido del autor y *a ponte* (un puente) en portugués (Ponte 2007:158)—, mas intensifica el carácter metaficcional del texto al potenciar la indistinción entre lo ficcional y lo factual, al problematizarla desde la constitución misma del sujeto. En *La fiesta vigilada* Ponte implementa una autoficción de una gradación baja, mínima, entre todas las posibilidades existentes; ésta se manifiesta más como una duda que atraviesa la configuración de la voz a partir de los diversos registros en los que se mueve. Así, el texto se ofrece con plena conciencia no del carácter ficticio del yo —como afirma Manuel Alberca de las autoficciones (2007: 53)³¹—, sino de la imposibilidad de determinar si es o no ficticio, por lo que se propone —y aquí sí se coincide plenamente con Alberca— simultáneamente como ficticio y como real (53).

Como apunta Alberca, al escenificar literaria o plásticamente «cómo el sujeto redefine su contenido personal y social con un notable suplemento de ficción», el juego autoficcional da

²⁷ Philippe GASPARIINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil, 2004

²⁸ Philippe GASPARIINI, «La autonarración» en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012, 177-210

²⁹ Ana CASAS, «Introducción: El simulacro del yo. La autoficción en la narrativa actual» en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012, 9-42

³⁰ Los diversos estudios sobre la autoficción se han centrado en problematizar el cruce entre novela y autobiografía debido a que aquella nace del esfuerzo por hacer un deslinde de los pactos de lectura entre la novela y la autobiografía —el estudio *Le pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune— y el reto de volverlos indistinguibles —*Fils* (1977) de Serge Doubrovsky—.

³¹ Manuel ALBERCA. *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007

como resultado «un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio.» (2007: 45). Lo anterior no solo implica la quiebra de la identidad del personaje y de la persona representada, también de «la identidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante» (Pozuelo 2012: 153). Asimismo, una voz ensayística en una autoficción, como sucede en *La fiesta vigilada*, realiza una figuración del yo que hace posible construir un «lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la *solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*.» (Énfasis del original) (Pozuelo Yvancos 2012:168)³². De esta forma, la configuración del Yo en *La fiesta vigilada* no solo es el vórtice de la confluencia genérica, también condensa las indagaciones y problematizaciones de la ficción y de la memoria que, como veremos, hace Ponte a lo largo del texto. El trabajo formal del libro —su composición —su confluencia genérica y la configuración del Yo— fortalece el anclaje de *La fiesta vigilada* al contexto en el que está escrita.

Indagación en la caja negra

«La Historia me absolverá»

FIDEL CASTRO

En la teoría de sistemas la caja negra es el nombre que se le da a aquello que solo puede entenderse a partir de sus entradas y salidas, pues se desconoce su funcionamiento. Con el título de la segunda parte de *La fiesta vigilada* —«Caja negra de la fiesta»— Ponte emplea este concepto para dar cuenta del quehacer de su mirada inquisitiva a la realidad cubana de los noventa; analizar la lógica de la vida cubana en la era postsoviética para intentar entender qué ha sucedido en Cuba, en La Habana, durante los años del gobierno de la Revolución. Esa caja negra, ese enigma. El libro entero representa ese examen sesudo para vislumbrar esas décadas oscuras³³ que ha arrojado como resultado lo que él denomina metafóricamente la fiesta, el regreso de la

³² José María POZUELO YVANCOS, «“Figuraciones del Yo” frente a la autoficción» en Ana Casas (comp.). *La autoficción*. Madrid: Arco/Libros, 2012, 151-173

³³ Es interesante que Ponte englobe todos los años de la Revolución bajo la metáfora de la caja negra. De alguna manera parecería que el escritor superpone el negro a los diversos colores que han dado nombre a diferentes periodos del régimen —la década de los sesenta es aludida como la época dorada de la revolución y el lustro de 1971 a 1976 es conocido como el «quinquenio gris»—, como si para él las gradaciones no fueran necesarias.

prostitución y el turismo, la proliferación de la diáspora, la aparición de los escombros, etc.

La caja negra representa la incógnita del funcionamiento de la Revolución; pero también, si la entendemos como la grabación que nos revela la información necesaria para determinar qué falló durante el viaje, la caja negra de *La fiesta vigilada* es un registro del pasado. Hurgar en la caja negra de la Revolución cubana es hacerlo en su memoria, esa recolección de datos hecha por la colectividad, esto es, acceder a aquello no manipulado por el Estado. En el libro de Ponte subyace la postulación de un Estado autoritario que ha ejercido su control sobre todos los aspectos de la vida de los cubanos. En este contexto nada es privado, todo está supeditado a una noción de colectividad representada por el Estado. La confluencia genérica del libro es resultado de esa oscilación entre la observación del presente, el ejercicio de memoria y el examen de ambos, en yuxtaposición, en busca de algo que ayude a comprender el pasado. Descifrar la caja negra.

Aquí la centralidad del Yo vuelve a establecer un puente entre diversos niveles de memoria, al mismo tiempo que su empleo constituye en sí una estrategia contestataria a las políticas culturales del régimen cubano, las cuales habían supeditado al individuo a la prescripción del relato épico de la colectividad. La literatura escrita en la isla por los jóvenes que presenciaron el colapso del bloque soviético —particularmente la «promoción» que Salvador Redonet denominó los «novísimos»³⁴— ya había puesto especial acento en desplazar el foco narrativo a los sujetos como un gesto de liberación del *dictum* artístico oficial, pero se dedicó a dar cuenta de la realidad inmediata experimentada por los personajes y los autores. El Yo de Ponte, en *La fiesta vigilada*, es estratégicamente más complejo, tanto formal —como se vio en el apartado anterior— como críticamente.

Por un lado, es quien conjuga los distintos niveles del ejercicio de la memoria —*modi memorandi*: individual, comunicativa, cultural (J. Assmann 2008: 110)³⁵— sin que ello implique

³⁴ La perpetración de la promoción de los novísimos tuvo como origen la presentación que escribió Salvador Redonet a la antología *Los últimos serán los primeros* (1993). La crítica de inicios de los noventa hizo esfuerzos por identificar y diferenciar los rasgos de los escritores que empezaron a publicar a finales de los ochenta; para finales de la década todas las clasificaciones, incluso la denominación de Redonet, se habían desechado. Sin embargo, este ejercicio de la crítica literaria fungió como un importante factor tanto de sociabilización de los textos escritos en un contexto de profunda crisis editorial al interior de la isla, como de exposición de los jóvenes autores al mercado literario internacional.

³⁵ Jan ASSMANN distingue tres niveles: tiempo, identidad y memoria. Al igual que Aleida Assmann, Jan Assmann identifica dos formas de memoria colectiva (concepto de Maurice Halbwachs) una memoria comunicativa y memoria cultural; la primera comprende el nivel social del tiempo e identidad, mientras que el segundo el nivel cultural; la primera es aquella no institucionalizada que circula en el marco temporal del tres generaciones, mientras que la

la preeminencia de la rememoración de ese Yo sobre los otros que conforman la colectividad; más bien funciona como una especie de guía o de perseguidor —a veces protector— de memorias desdeñadas. Esto facilita un acceso y una transición reflexiva a los tres modos de memoria. Por otro, se opone a ese Yo hegemónico en el ejercicio de la memoria, el yo en el poder, el de la figura del líder revolucionario. En su revisión de la historiografía cubana, *La máquina del olvido*, Rafael Rojas señala que «hay una sintonía entre historia nacional y memoria personal de Castro, que, con frecuencia, se pierde la separación entre ambas. La saludable distinción entre memoria e historia [...] se deshace en el relato fidelista de la historia» (2012: 150). Así, «Para Castro, por tanto, la historia es memoria o, más específicamente, testimonio. No de los ciudadanos o las comunidades que reproducen diariamente la vida social sino de los líderes revolucionarios que [...] supieron “interpretar” las claves de su tiempo y conducir a la nación a su destino» (151). De tal forma que la confluencia genérica y la preeminencia del Yo en *La fiesta vigilada* hacen eco y crítica de este *modus operandi* de la historia e instrumentalización de la memoria en la Cuba revolucionaria.

La fiesta vigilada no denuncia el abuso de la memoria por parte del régimen, la da por sentada; discurre sobre los efectos de su instrumentalización para desmontarla, hacerla evidente en sus intentos por actualizarse. Confronta la memoria activa postulada por el Estado por las formas pasivas de memoria de la población³⁶; lo cual deja más en claro la manipulación por parte del régimen. El gobierno cubano ha implementado sistemáticamente, lo que Paul Ricoeur denomina, un abuso de la memoria en el plano práctico, esto es, aquel que se deriva de la manipulación concertada de la memoria y del olvido por parte de quienes detentan el poder (2000: 110). Ricoeur destaca que estos abusos están vinculados con la relación entre memoria e identidad tanto colectiva como personal; para el teórico francés, muchas veces, las manipulaciones de la memoria se deben a la intervención de la ideología. Esta última funge como un factor inquietante y multiforme que «se intercala entre la reivindicación de la identidad y las expresiones públicas de memoria» (111). En el caso cubano puede observarse cómo la ideología

segunda es aquella institucionalizada que moldea la identidad cultural. «Communicative and Cultural Memory» en *Media and Cultural Memory*. Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 2008, 109-118.

³⁶ Aleida ASSMANN postula que la perpetua dinámica entre recuerdo y olvido está compuesta por formas pasivas y activas tanto de uno como del otro. Las instituciones de memoria activa, señala, preservan el pasado como presente; mientras que las de memoria pasiva lo resguardan como pasado (98); las formas activas de olvido son aquellas que implican acciones intencionales para propiciarlo, mientras que las pasivas están vinculadas a las acciones no intencionales (97-98). En «Canon and Archive» en *Media and Cultural Memory*. Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 2008, 97-108.

cobra terreno en la configuración de la Revolución de la mano de la evolución de ésta y su radicalización; proceso que puede sintetizarse en la transición de la búsqueda de la construcción de una nueva legitimidad primero de carácter liberal mediante la oposición a Batista —pacífica o violenta (1952-1960)— y después de carácter socialista, marxista-leninista (1961-1976) (Rojas 2012: 53).

El proceso ideológico, afirma Ricœur, a diferencia de la utopía, es inconfesable (2000:112). En este caso, la ideología va devorando la utopía hasta agotarla. La indagación a la caja negra de la Revolución que emprende Ponte en *La fiesta vigilada* identifica los tres niveles operativos en los que el fenómeno ideológico afecta la comprensión de la realidad cubana: la distorsión de la realidad, la legitimación del poder y la integración del mundo común por medio de sistemas simbólicos (Ricœur 2000: 112-113). Devela cómo, en ese sistema simbólico, la memoria se instrumentalizó para la conformación de una identidad común que se promovió como ideal cultural, la revolucionaria, a partir de un «melodrama nacional» (Rojas 2012: 55). La vía de dicha manipulación fue la «función narrativa», «más concretamente, la función selectiva del relato», pues le ofrece la ocasión y los medios necesarios para implementar olvido y rememoración (Ricœur 115); el relato impuesto fue la historia autorizada de los líderes de la revolución, una historia que se hizo aprender y celebrar.

En *La fiesta vigilada* Ponte opone a ese relato autorizado, primero, la confrontación con otros ejercicios de la memoria, la del narrador-personaje —una ficcionalización del autor—, los testimonios recabados por el autor y el estudio de casos similares; segundo, la lectura crítica y desmanteladora del relato oficial en busca de grietas, lagunas, huellas involuntarias que ofrezcan información, recuerdos, transmitidos involuntariamente; finalmente, el desciframiento de la lógica del relato unificador de la memoria y de la historia, el relato que justifica la imposición de un estado de excepción. La demarcación que Ponte hace de sí mismo en tanto sujeto real de su ficcionalización en *La fiesta vigilada* en algunas entrevistas³⁷, pese a que implícitamente se establece esa identificación textualmente —recordar que señala que *a ponte* (un puente) en

³⁷ Por ejemplo, la afirmación: «Escribirlo [el episodio de expulsión de la UNEAC incluido en *La fiesta vigilada*] me sirvió para afrontar lo que estaba sucediéndome. Me prestó una ironía, una distancia, como si no estuviese ocurriéndome a mí sino a un personaje. Luego he querido defender la idea de que quien aparece en el libro no soy yo del todo. Que esa voz que habla en el libro, que nunca dice su nombre, es una construcción igual que el resto de las construcciones del libro. Es, como en Dziga Vértov, un ojo, una cámara que filma lo que se pone ante ella.», que hace en Juan Carlos RODRÍGUEZ «“Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución”: una conversación con Antonio José Ponte» en *La Habana Elegante*, segunda época, 46, 2009. En: [http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html]

portugués coincide con el nombre de la voz narrativa (Ponte 2007: 158)—, responde a que, al igual que la preeminencia del Yo, esa subjetividad enunciativa es el punto de entrada, el puente, a otros ejercicios de la memoria. El lugar que busca —vanamente— conservar en tanto autor-narrador-personaje es el de una especie de documentalista, de observador neutral; quizá por ello, busca comparar con otras experiencias su memoria personal, social y cultural.

La primera serie de recuerdos que analizaremos es aquella a nivel individuo; aquella que pertenece enteramente a la voz narrativo-ensayística. El relato que abre el libro funge como origen del discurso; el narrador da cuenta de cómo inicia su labor reflexiva —y el libro— sobre la realidad cubana. Los primeros dos capítulos del libro no son enteramente un relato de sí mismo sino de cómo lo ven amigos suyos que han emigrado y cómo éste los ve a ellos. Para ellos el narrador es «nuestro hombre en La Habana», en alusión a la novela *Our Man in Havana* de Graham Greene, por su persistencia en regresar a la capital cubana; para el narrador sus amigos también intentan olvidarse de Cuba, aunque cada uno se acoge a estrategias distintas. Aquí me interesa destacar el recurso del narrador para intentar la evasión como sustituto del olvido y la razón por la que regresa a la capital cubana. Cuando M. le pregunta qué le hace regresar al país, Ponte-narrador dice que al igual que Maupassant insistía en visitar la —por él odiada— torre Eiffel, su «permanencia en Cuba estaba dictada por el deseo de olvidar. Dentro de Cuba, no veía Cuba» (Ponte 2007: 17). *La fiesta vigilada* nace de una búsqueda de olvido.

La decisión de partir y con ello lograr la eludida distancia para pensar en Cuba está motivada por la expulsión del narrador-personaje de la Unión Escritores³⁸. El episodio está narrado en el capítulo 6 de la primera parte del libro —«“Nuestro hombre en La Habana” (remix)»— e inicia con la meticulosa revisión de su equipaje en el aeropuerto. Un oficial —que aseguraba que «era graduado en lengua y literatura inglesa» (41)— le pedía cuenta de cada uno de los libros que traía de regreso a la isla (40). Lo anterior funge como prólogo a la reunión en la Unión de Escritores, como una especie de presagio a una exclusión de la ciudad letrada, que implicaba para el narrador que, «en adelante ningún trabajo mío podría aparecer en revistas y editoriales del país, suspenderían cualquier presentación en público que intentara y, ya que no podían controlar mis movimientos en el extranjero, no iba a encontrar ayuda de ninguna institución para afrontar las gestiones migratorias. Me dejaban a solas en el laberinto burocrático»

³⁸ Así se alude a la Unión de Artistas y Escritores de Cuba, más conocido como UNEAC por sus siglas. Para diferenciar, entre lo que se señala en la ficción y cuando la ficción traspasa la crítica al organismo fuera de sus límites me referiré al primer caso como Unión de Escritores y al segundo, como UNEAC.

(41).

No obstante, Ponte hace más énfasis en relatar los pormenores de la reunión, que en las consecuencias, en el procedimiento y en las contradicciones personales que encarnaba cada uno de los asistentes. El inicio del encuentro enmascara su naturaleza: «Como si nos hubiese reunido un brindis, sólo cuando estuvieran terminadas las bebidas la carpeta fue abierta y pareció arribar el tiempo de los asuntos grandes.» (41). Los portavoces del mensaje eran un músico y un escritor; el primero, un «mulato flautista»; el segundo un escritor que en la juventud había sufrido la represión del régimen de su tiempo encarnada en prohibiciones musicales. Toda la escena es relatada con visos de comedia, de montaje:

Verse [el escritor] en aquel trance le dolía, confesó.

[...] Hasta que consiguió, por fin, soltar el manojó de sanciones que le habían encargado anunciarme.

Luego juró que si mi vida espiritual resultaba afectada por tales medidas él abandonaría su cargo en la Unión de Escritores (Dijo «vida espiritual» sin importarle cuán de manual de autoayuda sonara.) Simuló indignación, contrariedades, incomodidades en su butaca plástica. Hizo como si fuera a lagrimear, se puso en pie para ocultar la lágrima que no llegaba, gesticuló igual que si combatiera en contra de las flores. (Ponte 2007: 45)

El tono de la narración precede la denuncia de la farsa que encarna la ceremonia de expulsión. La escena toda como un eufemismo. Le han hecho de manera oral tanto las sanciones como la sentencia con la recomendación velada de la rectificación de su comportamiento. Ponte destaca la peculiaridad de que el correctivo se haga de viva voz mientras la apelación se requiera por escrito, pues denotaba que «la institución blanqueaba desde ya sus archivos» (46). El sistema de entrega suprimía la posibilidad de la huella: «la orden, el documento oficial, el papel, no existía» (46). El régimen se adelantaba a la desaparición de huellas materiales para evitar la circulación de la información³⁹, para impedir a nivel práctico la memoria (Ricœur 2000).

Pocas veces lo referido a las experiencias del narrador no se abstrae o no se emplea para comentar y contrastar situaciones similares. El proceso de separación forzada de la Unión de Escritores se confronta con el que vivieron otros escritores, «Podía ser como antes, como en el caso del viejo escritor muerto. / De un modo más policial. / Estrictamente policial» (46). El narrador hace énfasis en la actualización y refinamiento del sistema de control; por un lado, las

³⁹ Tzvetan TODOROV señala que entre los procedimientos más comunes para controlar la circulación de información está la desaparición de huellas (139), la intimidación de la población mediante la prohibición del acceso y difusión (140), el uso de eufemismos para impedir la existencia de ciertas realidades (141) y la mentira o propaganda (142). En *Tentación del mal, tentación del bien. Indagaciones sobre el s. XXI*. Barcelona: Península, 2002

formas de la expulsión; por otro, el enmascaramiento de la UNEAC como organización no gubernamental, y finalmente, la publicación por editoriales oficiales de escritores otrora prohibidos por el régimen (47). La memoria individual vinculada directamente con la colectiva, particularmente con aquella que se pretende se pierda en el olvido.

El destino que le espera a Ponte tras la expulsión de la Unión de Escritores es el mismo que el de los «viejos escritores» que estudia —la «muerte civil», ser «un fantasma en vida» (32)— en el volumen de ensayos que B. presenta. Un libro a partir del que su amigo lo ve como el guardián de la literatura nacional y su continuador (23). Un depositario, un custodio, de una tradición al mismo tiempo dentro y fuera del canon nacional; dentro en la memoria colectiva y fuera de la historia literaria oficial. Por ello sabe que a diferencia de la figura que para él representa a todos esos escritores invisibilizados, el «viejo escritor», él tiene la posibilidad de emigrar. Y por esa razón aprovecha su situación para contar la del «viejo escritor»: «condenado a ganarse la vida como traductor», vigilado, alejado de amigos y nuevas generaciones, sometido constantemente al escrutinio (invasivo o no) (32), orillado a solo convivir con otros artistas que estuviesen en su misma situación —«juntarse con otros muertos civiles» (33)—, y a un entierro con la más estricta vigilancia (33). «“De la muerte civil sólo nos sacará la muerte”», se imagina Ponte que se dicen uno a otro, de tal forma que el recuerdo del escritor estudiado se complementa con la imaginación. Los fantasmas se mezclan en *La fiesta vigilada*; Ponte propone pensar la experiencia cubana a partir de precedentes históricos fuera de la isla. El narrador recuerda las situaciones parecidas de Boris Pasternak (32) o de Marina Tsvietáieva (34), y establece entre estos y los fantasmas nacionales filiaciones. Ponte-narrador se da cuenta que, con relación a esta tradición de escritores marginados, sus «circunstancias parecían adoptar [un] aire de familia [...] Empezaba a repetir sus manías y fatalidades hasta el punto de que podría considerarlos [...] mis abuelos.» (34).

Mas si con el apelativo de «Nuestro hombre en La Habana» B. lo considera un guardián y cultivador de la literatura cubana, y M. le asigna el papel de testigo (12), la Unión de Escritores lo acusa de infiltrado, de espía, de traidor: «“No hay que olvidar”, destacó [el presidente del organismo], “que esta revista de que hablamos tiene su hombre en La Habana”. / Miró amenazadoramente a la cámara y pareció, por un instante, que iba a pronunciar el nombre de ese

agente, mi nombre.» (50)⁴⁰. B., M. y la propia revista ven en el narrador de *La fiesta vigilada* una vía para preservar y/o sociabilizar un ejercicio de la memoria que contrarreste los esfuerzos hechos por el Estado para manipularla; por ello el presidente de la Unión de Escritores lo señala en la emisión televisiva como un agente infiltrado, un traidor. No obstante, si B. y M. se deslindan de la tarea asignada al narrador es porque ellos mismo buscan eludir el recuerdo. El texto señala que a B. «le resultaba trabajoso recordar» (11) pese a haber dejado el país apenas un año y medio atrás; M., por otro lado, «se había ido tan lejos en busca de un destino literario, con el fin de hacerse distinto» (18), se había ido a la Unión Soviética antes del colapso a procurarse otros recuerdos, otra identidad.

Ponte da testimonio de los efectos del sometimiento al olvido con la narración de los últimos días de vida de su abuela materna. Ella toda encarna un misterio para la memoria; primero porque resultaba imposible determinar su edad, pues la muerte del abuelo (menor que ella) y un incendio en el registro civil suprimieron toda certeza, la sumieron en «borrosidades cronológicas» (24). Segundo, porque su juego predilecto se centraba en el reconocimiento: «Su placer como televidente se limitaba a reconocer cada uno de los cantantes y presentadores, averiguar la identidad de cada rostro nuevo, decidir lo bien vestido que iba cada quien, hacer suposiciones acerca de la edad de las viejas cantantes y comprobar qué tal las trataba el tiempo.» (24-25). Tercero, porque había decidido vivir en mundo que fusionaba sus únicos recuerdos con la nimia conexión con el presente que guardaba: «Sin salir de su casa de la capital, llegó a habitar aquella otra de provincias. A cambio de olvidar la mayoría de las inmediateces. [...] Comía y olvidaba haber comido [...] Sus recuerdos eran desperdigados por vientos de cualquier casualidad.» (27). Finalmente, porque al ser internada en un asilo ejemplifica la domesticación del olvido.

Ponte dedica todo un capítulo a narrar la historia del olvido de la abuela. Los comentarios del narrador hacen énfasis en el sometimiento de la voluntad de la anciana, y llama la atención la culpa que les embarga a él y a la madre. Si antes de entrar a la casa de ancianos estatal la abuela era indomable, «[s]u paso por el asilo la había domesticado. De extraños fue pasarla por la cepilladora, de aplanarla (nada como una institución estatal para esos amaestramientos), y en adelante cuidarla se volvió más simple./ Hasta su muerte.» (31). Si el olvido había puesto en

⁴⁰ La revista a la que se hace alusión en este pasaje es *Encuentro con la cultura cubana* de la cual Ponte fue colaborador primero como parte del consejo de redacción desde 2001, y después codirigió ya viviendo fuera de la isla, entre 2007 y 2009.

crisis su identidad y la capacidad tanto para reconocerse como para acceder al recuerdo o incluso para ejercer la memoria, reclusa en el asilo la lógica de la institución había aniquilado toda rebeldía, todo deseo ejercer su albedrío. Narrativamente es muy inteligente que la secuencia de la historia de la abuela —encierro, sometimiento, recuperación— finalice con la docilidad y, textualmente, la muerte. De esa forma el autor apunta a partir de este episodio familiar a un proceso en la memoria colectiva, en que hay se plantea una inconexión indisoluble entre la instrumentalización del olvido, sus estragos en la identidad y la vida social.

Aunque *La fiesta vigilada* puede leerse como una indagación en la memoria, Ponte-autor muestra su curiosidad por escudriñar los registros en busca de la información involuntariamente ofrecida en los resquicios. Como si lanzara soterradamente la hipótesis de que incluso en donde ha pasado la censura puede recuperarse algo para la memoria; de que algo escapa al afán por cultivar el olvido. Ponte hurga en esta memoria involuntaria. A diferencia de otros escritores del pasado, el escritor cubano no busca llenar esas grietas con ficción, más bien como dice Aleida Assmann de Toni Morrison, «ludia con las grietas en registros y archivos históricos de otra manera; las grietas que encuentra son la herida en la memoria misma, la cicatriz de un trauma que ha resistido la representación»⁴¹ (A. Assmann 2008:106). La implementación de este recurso puede apreciarse con claridad en el relato de la reconstrucción y análisis del proceso de escucha de la grabación del concierto que dieran la orquesta Aragón, Elena Buarke y los Papines en el 28 de diciembre de 1979. El episodio mezcla sin distinguos lo que escucha realmente con aquello que no se registra, ya sea por cuestiones de edición o de calidad; Ponte señala esos silencios, esos huecos, e infiere o imagina lo que se esconde tras el vacío.

La fiesta vigilada narra la expectación del concierto entre el público mayormente integrado por exiliados cubanos (Ponte 2007: 128) y descubre las implicaciones políticas del evento en un contexto de «tanteos políticos» (130) en las relaciones EUA-Cuba. «Y no sería exagerado sostener que en la actuación de los artistas cubanos, en la grabación en vivo de esa noche, alcanza a percibirse el optimismo de una época.» (130), estima Ponte; no obstante, desde que inicia su reconstrucción de lo que escucha nos damos cuenta de que el concierto representa una batalla simbólica. A Ponte le inquieta que:

⁴¹ «Toni Morrison is a writer who deals with the gaps in historical records and archives in yet another way; the gaps that she discovers are the wound in memory itself, the scar of a trauma that resisted representation.» (A. Assmann 2008: 106)

Acabo de escuchar la grabación y no es música lo que echo de menos. Música ya he tenido bastante. [...] Ruidos es lo que echo de menos en esa grabación. Me gustaría oír cómo la multitud desaloja la sala, y escuchar luego el vacío de local. Pues al fin han sido exclamaciones, carcajadas y aplausos a lo que mayor atención he prestado.

[...] De esa noche en el Lincoln Center oigo menos la música que los ruidos, más el público que a los artistas. Como si se tratara de fotografía, escucho el negativo de una grabación. Soy ciego y con la yema de un dedo palpo lo plano que rodea a los signos en relieve. (No es casual la referencia a fotografía y ceguera: escuchar una grabación en vivo despierta desesperación por ver.) Soy un ciego empeñado en leer los blancos.

Entendida de este modo, una canción es el lapso entre dos ruidos en la sala. Y podrá juzgarse por el efecto que consigue. (Ponte 2007: 137)

El narrador busca palpar el ambiente; leer en él algo que evidencie lo que realmente pasa en esa sala de conciertos. Por ello en el episodio se pone acento en el desciframiento de los mensajes que implica cada grito de guerra musical, cada canción, cada gesto. El suceso, por un lado, implica «La guerra por un legado musical», esto es, una «pelea de mercado» entre salseros y los músicos de la isla; para los primeros, dice Ponte, «la música cubana ha quedado detenida en el tiempo», y matiza que sus juicios están basados en «noticias que escapan a un país cerrado» (131). Los músicos de la isla «parecen defender un secreto que excluye a todo extranjero, secreto incluso perdedizo en caso de que se decida a abandonar la isla» (131). Mientras los salseros se consideran «restauradores únicos de un arte perdido», los músicos de la isla son los defensores de los endémicos (131). Por otro, el evento está cargado de sospecha; con los músicos han viajado oficiales, funcionarios y, todos suponen, compañeros músicos dispuestos a la delación; en el público, hay «compatriotas que podría portarse como enemigos. Todavía por esas fechas hay ramas del exilio cubano que se empeñan en acciones de sabotaje» (130).

La grabación denuncia la artificialidad que domina en la sala, «empuja a la tentativa de entender la actuación de los músicos de la isla como si se tratara una compañía de teatro oriental, uno de esos teatros en donde el mínimo gesto y sílaba pueden ser calificados de cualquier manera salvo como inocentes o espontáneos.» (133). La poca naturalidad de los sonidos de la sala revela al escucha la tensión que encierra el suceso bajo la apariencia de un acto festivo. De igual manera, Ponte escudriña la lógica de la censura en los casos de los filmes *El Mégano*, prohibido por Batista, y *P.M.*, por la Revolución. El primero «contaba en una mezcla de ficción y documental las miserables condiciones de vida de los hombres de campo.» (102) en media hora, mientras que el segundo registraba «trece minutos de vida nocturna en blanco y negro» (101), en donde sin pretexto alguno «La fiesta era toda su trama» (106). La fiesta se convertía en

subversiva porque «no pretendía fijar ninguna hora, sino dejar que corrieran todas» (126); daba la espalda al proyecto de construcción de una sociedad nueva, el cual no podía permitirse el desperdicio del tiempo. Ponte compara ambos casos y reflexiona cómo «El imaginario de la revolución venía a conceder a lo festivo la misma franja que dejaba la dictadura anterior a la miseria recogida en *El Mégano*: márgenes, afueras, un lugar donde no ofendiera a la vista, lo más lejos posible.» (105); el narrador se encarga de subrayar cómo aquello que se censura pone al descubierto los miedos del censor, pero también sus transformaciones y las modificaciones en su proceso de aplicación.

Ponte lleva a examen dicha lógica recordando la forma en que se impone con el triunfo de la Revolución, y cómo el Estado la transfigura conforme a sus necesidades cuando la crisis económica, derivada del colapso de sus aliados, amenaza su existencia. Del desmenuzamiento de diversas situaciones y casos, la línea más ensayística de *La fiesta vigilada*, descubre dos principios que el sistema instala en los comportamientos de los cubanos. Ambos en el origen de la memoria impedida y la instrumentalización del olvido: la implantación de una sospecha perenne y la creación de «un extenso reinado de la culpa» (123). El primero es claro en el análisis de la tensa atmósfera del concierto en el Lincoln Center que hemos analizado. El segundo se desprende del primero. Ponte a lo largo de «Caja negra de la fiesta», segunda parte de *La fiesta vigilada*, devela la interiorización de estos dos principios en sus compatriotas⁴², denuncia su asimilación en la dinámica social que mantiene al régimen. El ejercicio crítico de la memoria, la indagación reflexiva en la memoria comunicativa y cultural, ponen al descubierto su acción.

Me parece oportuno llamar la atención sobre la centralidad que tiene, tanto en el texto de Ponte como en el de Portela, la puesta en relieve del papel la culpa (y la sospecha) en la dinámica social de la Cuba revolucionaria; en *La sombra del caminante* es esta culpa lo que impele al protagonista hasta la muerte, mientras que en *La fiesta vigilada* es lo que provoca el miedo y el estado continuo de sospecha. Asimismo, Ponte y Portela emplean la figura del hombre nuevo para plantear la profunda y dolorosa paradoja de su éxito y su fracaso; éxito porque ambos autores ponen en trama a personajes que encarnan posibilidades de su concreción y existencia, y

⁴² De manera menos obvia, *La fiesta vigilada* también ofrece rastros de la interiorización de estos dos principios en el comportamiento del propio narrador; la forma suspicaz en que se refiere a varios connacionales, el tono ácido de la narración de varios pasajes —pese a que en entrevistas el autor lo describa como «contenido» y al tipo de sospecha se desplace a otras preocupaciones— o las manifestaciones, veladas o explícitas, de culpa sobre renunciar a la estada en la isla —manifestada en la renuncia al puesto de guardián de la tradición, por ejemplo—, o el reproche que se hace por la creación de una poética de la ruina, etc.

fracaso, pues también postulan que estos hombres nuevos son criminalizados por el mismo gobierno que había puesto toda esperanza en una nueva sociedad en ellos.

Rastros de la utopía

La Revolución implementa el régimen de la sospecha y el reinado de la culpa desde temprano. El triunfo de ésta se imponía como El Acontecimiento, así «Convertirían a éste [el tiempo] en historia», pues «el mayor proyecto de la revolución consistiría en la doma del tiempo» (Ponte 2007: 120). Había que empezar a construir la utopía sobre la base de un tiempo otro que se tradujo en el bautizo de cada año con el proyecto institucional a impulsar: «“Año de la Reforma Agraria”, “Año de la Educación”», etc. «Lo que fuera aventura abierta ya se institucionalizaba», afirma el autor de *La fiesta vigilada*. La revolución triunfante había matado un tiempo e inaugurado otro, y requería la energía total del pueblo cubano para ello. Ponte compara apreciaciones de la revolución francesa con las de la cubana y recurre a Emil Cioran para afirmar que en su victoria, «La revolución [cubana] conquistaba un orden irreal para inmediatamente volverse irreal ella misma [...] El tiroteo a los relojes constituía una delgadísima divisoria entre el orden irreal cancelado y el orden no menos real que se iniciaba.» (122-123).

La revolución se había planteado el ideal de construir una nueva sociedad y de un hombre nuevo; *La fiesta vigilada* postula que para ello era necesario, primero, ser revolucionario. Los discursos del Fidel Castro encerraban un ultimátum en medio de las arengas: «Dentro de la Revolución todo; fuera de la revolución, nada», «Revolución o muerte», etc. Ponte sitúa en esta disyuntiva el origen de la sospecha y la culpa: «Dentro de la revolución, todo. Pero ¿quién conseguía estar adentro?» (123), porque «Sobrevivir al tiroteo de los relojes regalaba automáticamente condición negativa. Se estaba siempre bajo sospecha.» (124). El ideal de hombre nuevo y una nueva sociedad quedaba desplazado por la culpa de no ser suficientemente revolucionario, por el constante recelo de que el otro no lo es. Tanto que fue heredada a las generaciones que debieron encarnar al hombre nuevo.

El ensayista Iván de la Nuez, al respecto señala que, pese a encarnar la «primera generación incontaminada», «Muchos hemos vivido la Revolución con el desparpajo de entender que ésta fue hecha *para* nosotros. Y con la cíclica denuncia y paternalismo de los progenitores en

el poder, que no ha cesado de repetir que la Revolución originaria no fue hecha *por* nosotros.»⁴³ (2006: 114). Ponte evalúa más ácidamente, y a la luz de la crisis económica postsoviética, la figura del Hombre Nuevo, ese «mito guevarista de la nueva criatura» que en los noventa terminaba por constituir «la más culta prostitución del mundo. Puesto que las mitologías debían ser revisadas, pasaba del hombre nuevo a la nueva prostitución» (Ponte 2007: 88). La caída del bloque soviético puso al descubierto al régimen y a los ideales por los que había pugnado, la nueva sociedad, el nuevo hombre, el ser revolucionario. El «socialismo constituía el camino más largo entre capitalismo y capitalismo» (87), se repite en el texto haciendo eco de los chistes de la época; las circunstancias políticas y económicas permitían la posibilidad de la comparación. Y es precisamente lo que hace Ponte para reflexionar sobre los mecanismos que permitieron, permiten, la sobrevivencia y persistencia del régimen.

La fiesta vigilada postula dos lógicas que permitieron el florecimiento y la persistencia del régimen revolucionario. El primero es la equiparación que hicieron los intelectuales occidentales de izquierdas de la Revolución cubana con sus expectativas de revolución social, lo que el ensayista cubano Iván de la Nuez denomina «fantasía roja» (2006). El segundo, la instauración de un estado de excepción ininterrumpido con la justificación de una siempre inminente guerra. Esto es, la supervivencia de la Revolución cubana se debe a la fuerza de dos discursos, uno externo y otro interno, que han funcionado de manera complementaria.

Particularmente en torno al papel de los intelectuales de izquierda en la Revolución, el libro de Ponte tiene muchos puntos de contacto con *Fantasía roja* de Iván de la Nuez; publicado apenas un año antes que *La fiesta vigilada*, dicho libro identifica cuatro características que se repiten en las obras «maestras» que constituyeron este discurso externo sobre la Revolución:

Confirmación de una revolución triunfante donde otras fracasaron. (A Manuel Vázquez Montalbán le gustaba decir de la cubana que era la Revolución que su generación no había sido capaz de realizar.)

Celeridad por el poco tiempo invertido para dictaminar y ser portavoces de procesos complejos, despachados con rapidez y urgencia en semanas o días. (Sartre —con treinta días— es uno de los que más tiempo ha pasado en la isla para escribir su obra sobre la Revolución.)

Distancia por la seguridad de saber a resguardo su pasión revolucionaria desde las desigualdades pero permisivas democracias occidentales. (Al fin, en medio del capitalismo más feroz, siempre ha habido un hogar a resguardo donde continuar, con el océano de por medio si fuera necesario, la defensa de la Revolución desde la lejanía.)

Discriminación por el invariable segundo plano de las voces cubanas, que casi siempre han

⁴³ Iván DE LA NUEZ. *Fantasía roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. México: Debate, 2007

ocupado el lugar de figurantes. (Como si los nativos estuvieran destinados a poner las prácticas, y los intelectuales del primer mundo las ideas; los cubanos el sabor, y ellos el saber.) (énfasis del original) (De la Nuez, 2006:12)

Estos cuatro elementos delatan cómo «fantasía, ingenuidad y esperanza coinciden en la construcción de una mitología» (de la Nuez 15); cómo, al proyectar sus expectativas sobre la Revolución se negaron a verla, o a que otros la vieran, críticamente, mientras se apresuraban a mostrar su beneplácito. Este respaldo fue fundamental y estratégico para la Revolución, particularmente los primeros años, pues le permitió hacer frente también a cuestionamientos internacionales en el marco de una guerra fría.

Ponte emplea la figura de Jean-Paul Sartre para señalar las características, que de la Nuez ya destacaba, en las obras de los intelectuales de izquierda sobre los eventos de la isla, y para sugerir la importancia de estos discursos legitimadores para la Revolución. El autor de *La fiesta vigilada* realiza una ácida crítica a Jean-Paul Sartre a partir de sus problemas de vista. Primero, cita al francés cuando este explica que ha sido curado de una enfermedad visual de la que no estaba enterado: «“[...] me siento curado de la maligna afección que estuvo a punto de ocultarme la verdad de Cuba: la retinosis pigmentaria”». Una enfermedad de la que «Hasta esa mañana Sartre no ha escuchado nada [...] Simplemente encuentra el nombre de la enfermedad en el discurso de un funcionario cubano y decide apropiárselo» (Ponte 2007: 75). Ponte ofrece al lector la información necesaria para que éste deduzca que Sartre no ha visto en ninguna de sus visitas —ni durante la dictadura de Batista, ni en el reciente triunfo de la Revolución— realmente a Cuba. Su problema nada tiene que ver con la vista, «Luego de sufrir estrabismo, Sartre moriría ciego.», sentencia Ponte.

La retinosis pigmentaria —una «pérdida de la vista lateral» en la que, aunque se es «Capaz de ver de frente la realidad cubana, no [se] alcanza a divisarla con el rabillo del ojo.» (75)— se convierte en la representación de la imposibilidad de ver más allá de las propias fantasías. Enfermedad suministrada a Sartre discursivamente por los líderes revolucionarios, sirve de coartada al régimen para mostrarle al francés lo que debe ver. Hay una complicidad entre ambos, los líderes y Sartre. *La fiesta vigilada* postula que Sartre no solo es incapaz de ver a Cuba, sino incluso de percatarse de las condiciones de su visita: siempre de traje, fotografiado siempre en lugares icónicos, identificado por los habaneros, interactuando con Castro y *Che* Guevara, recorriendo los restos de la vida nocturna, hospedado en el hotel Nacional, etc. Para hablar del

francés Ponte condensa tonos y giros narrativo-ensayísticos; por momentos solo pone en relieve veladamente la artificialidad de la visita de Sartre; por otros, es irónico sobre sus problemas visuales; igual le critica directamente —«ni así alcanzarían a explicarse la estupidez de algunos fragmentos suyos» (78)—, que le reconoce ciertos razonamientos —«Son también notorias algunas de sus agudezas» (79)—. Pero sobre todo, Ponte reclama atención al hecho de cómo el régimen aprovecha este turismo intelectual, ideológico, para su legitimación.

El discurso que funciona a nivel interno es el de la guerra perenne. Tras el derrocamiento de la dictadura de Fulgencio Batista a partir de las armas y su ascenso al poder, la Revolución no depuso la investidura militar ni la lógica bélica, sino que ratificó e intensificó el estado de guerra, el estado de excepción, a partir de que optó por un gobierno socialista en un emplazamiento geopolíticamente dominado por el capitalismo y en el contexto de la guerra fría. Lo anterior no solo escindió políticamente a la población cubana, sino que empujó al exilio a la oposición, y a la gente que permaneció la sometió a un estado de sitio. Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego*⁴⁴ habla incluso de la experiencia de una guerra civil por diversos medios, una militar, primero, y luego una política, diplomática, comercial y migratoria (2006:13). De esta forma, el discurso oficial empleó un estado de guerra latente con Estados Unidos como fundamento de toda política interna y externa. La identidad de la Cuba revolucionaria se constituyó a partir de la oposición a EUA, una oposición que se podría caracterizar de manera sucinta como retórica y de resistencia.

En *La fiesta vigilada* Ponte afirma que «La industria de la guerra vino a reemplazar a la industria del turismo, preparativos bélicos relevaron al trapicheo turístico. La música fue sustituida por arengas [...] Y la Habana fue declarada campo de una guerra que duraría décadas.» (Ponte 2007: 66). Un estado de guerra siempre latente, azuzado discursivamente, pero que nunca tuvo lugar a nivel militar, mas permitió al régimen instaurar un estado de sitio interminable: «Porque, pasada la crisis de los misiles, todavía es rentable contar con una amenaza militar extranjera [...] La capital empezó a vivir bajo un más o menos flexible toque de queda» (66). Esto es, parafraseando a Giorgio Agamben, la implementación de un estado de excepción como estrategia de gobierno (2005: 32)⁴⁵. Para este filósofo italiano la «Dislocación de una medida provisoria y excepcional que se vuelve técnica de gobierno amenaza con transformar radicalmente —y de hecho ya ha transformado de modo sensible— la estructura y el sentido de la

⁴⁴ Rafael ROJAS. *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama, 2006

⁴⁵ Giorgio AGAMBEN. *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005

distinción tradicional de las formas de constitución», por ello, al situarse en el umbral de indeterminación entre democracia y absolutismo (26), el estado de excepción constituye una especie de indicador del gobierno que lo emplea.

El papel de Estado Unidos en el funcionamiento de ambos discursos —en generación de simpatías en los intelectuales de izquierdas y en la instauración del estado de guerra latente— es fundamental; no solo porque no hay «Nada mejor como un buen enemigo para cohesionar y brindar personalidad» (Ponte 2007: 66) sino porque en la confrontación con dicho país está el origen de su configuración revolucionaria —identitaria, política, social, etc.—. Ponte refiere a Sartre al respecto «“Si los Estados Unidos no existieran, quizás la revolución cubana los inventarías: son ellos los que le conservan su frescura y su originalidad”» (79). Rafael Rojas alude a un diferendo histórico entre las dos naciones, esto es, «un concepto diplomático que alude a un desacuerdo en las relaciones entre dos países que deriva en la congelación o ruptura de las mismas» (2012: 120), por lo que, al igual que los acuerdos, dicho diferendo es una construcción bilateral (126). Una discrepancia que sitúa a inicios de los sesenta y que considera calculada: «La revolución nacionalista democrática de 1959 sólo buscaba un reajuste soberano de las relaciones con Estados Unidos. La revolución socialista estatalizadora de 1960 contemplaba, deliberadamente, la ruptura con Washington y la alianza con Moscú.» (125). Los tres rasgos de tal conflicto, la «obstrucción del comercio», «la confrontación ideológica y política» y la «tensión militar» (127) son parte del aparato de legitimación del régimen y la justificación de la imposición de un estado de excepción.

La fiesta vigilada ofrece una luz bastante interesante a tal confrontación a partir de que aborda el diferendo indirectamente, más bien cavila sobre los elementos que le hicieron posible como fundamento del régimen. Para ello, Ponte recurre nuevamente a *Our Man in Havana* de Graham Greene; su metacomentario de dicha novela lanza una hipótesis para comprender los elementos humanos que hicieron posible florecer al régimen revolucionario en el contexto de la guerra fría. «*Our Man in Havana* no es precisamente una historia de espías, sino la historia de cómo puede inventarse una historia de espías. De cómo un simulacro cobra animación.» (54). Ponte identifica, por un lado, la forma en que Wormold, el protagonista de la novela de Greene, construye dicho simulacro; así como, por otro, el mecanismo que hace que éste funcione.

Para el escritor cubano «Wormold no hace ni más ni menos que el trabajo de un escritor de ficción.» (54): dota a los nombres de personas que toma del directorio del Havana Country de una

vida ficcional —rasgos, personalidades, misiones— en la que se convierten en espías al servicio de Inglaterra. Wormold crea un universo ficcional que sacie los deseos de sus superiores para aprovechar económicamente la coyuntura política. En un juego de *mise en abyme*, Ponte destaca el entorno literario que introduce Greene en la novela al dotar a varios personajes de apellidos de escritores (56); la mención es doblemente significativa no solo porque los libros del cubano y el del inglés son una especie de espejo del otro, sino porque, además, el narrador es constantemente aludido como «nuestro hombre en La Habana». En *La fiesta vigilada* Ponte propone una lectura del texto de Greene para que *Nuestro hombre en La Habana* arroje luz sobre la experiencia del narrador. Por lo anterior, aunque el cubano no repare en ello o no lo señale, es igualmente significativo que Greene ofrezca como clave para la codificación y decodificación de los mensajes del servicio secreto británico un texto literario —*Tales from Shakespeare* de Charles Lamb—, pues Ponte emplea la novela de espías inglesa como código para interpretar la creación de la ficción, del simulacro, de la guerra fría cubana. Si las invenciones de Wormold «cobran autonomía» y las de Greene «resultan premonitorias» (57), el texto de Ponte resulta revelador para releer el pasado. Si el universo imaginado por Wormold adquiere vida propia, Ponte sugiere que el de Greene también.

Ponte enfatiza que el engaño de Wormold es posible porque «va a encontrar suficiente complicidad en su jefe inmediato» en lo que constituye una «carrera de relevos donde Wormold fabula, fabula Hawthorne y fabula también el jefe londinense.» (55). Todos se vuelven cómplices de la ficción porque todos la inventan, todos la sostienen, todos sacan provecho de ella. Si «Greene ha escrito una novela cómica. Cuento de hadas, la llama en una nota preliminar. “An entertainment”, la subtitula como divertimento» (53), entre líneas, Ponte sugiere que la Revolución cubana, de alguna forma, también lo es; cómica por inverosímil e irónica en tanto que es producto oportunista de una lucha de poderes; un cuento de hadas porque en ella se ve realizada la «fantasía roja» de los intelectuales de izquierdas; un divertimento en tanto que el conflicto geopolítico se convierte en la justificación para implementar un estado de excepción.

La cita que hace de John Le Carré antes de hacer su comentario de *Our Man in Havana* puede leerse *a posteriori* como explicación sintética de la efectividad social del discurso del conflicto,

«De la interacción entre la realidad y el autoengaño que se encuentra en la base misma de tantas vidas secretas. De la sutil relación entre ingenio y estupidez. De la confianza ciega que

los políticos, por desesperación o impaciencia, depositan en unos servicios de inteligencia supuestamente intocables, con resultados desastrosos. De nuestra capacidad común, sea cual sea la nación a la que pertenezcamos, para torturar la verdad hasta que nos diga lo que queremos oír, Del modo en que una historia de espionaje nos lleve al centro de cualquier conflicto, aunque luego resulte que el conflicto está dentro de nosotros mismos. De la infinita variedad de motivos para la lealtad y la traición, y de la manera en que el motivo del traidor llegue a reflejar como un espejo la moralidad de nuestro tiempo.» (John Le Carré *apud* Ponte 2007: 39)

Para Ponte los relatos de espías —como los de fantasmas— responden a necesidades, a miedos, a pulsiones humanas; por ello, los relatos de espías —de una guerra fría— o la viabilidad de convertir en fantasmas a personajes incómodos —artistas u opositores que se marginan o se invisibilizan— que se implementan en la realidad son tan fácilmente instaurados. Por ello, la efectividad del discurso de una intervención militar latente —a nivel interno—, de una oposición al país representante del capitalismo, del imperialismo moderno —a nivel externo—, como fundamento de legitimidad del régimen revolucionario.

Para inicios de los noventa, como señala Rojas, con el colapso del bloque soviético entre 1989 y 1991, y el final de la guerra fría, dos de los tres elementos que componen la oposición entre EUA y Cuba seguían operando efectivamente (2012: 127). El gobierno revolucionario realizó una serie de desplazamientos ideológico-políticos para mantener dicho discurso, pero modificó e incrementó su propaganda para renovarla; por un lado, ser el último bastión de resistencia de un mundo ahora dominado por un solo modelo económico revitalizó las simpatías de los intelectuales de izquierdas; por otro, el régimen hizo énfasis en el embargo económico —reforzado por EUA a través de la ley Torricelli (1992) y la Ley Helms-Burton (1996) para intentar acelerar la abdicación del régimen de la isla— como el frente de batalla que empleaba el imperio para forzar su caída. El vecino del norte era el responsable de las condiciones de la isla; espectaculares a lo largo del país traducían a cifras la batalla sostenida entre Cuba y EUA : «12 horas de bloqueo equivalen a toda la insulina anual necesaria para los 64 mil pacientes del país», «3 semanas de bloqueo equivalen a los materiales para terminar la autopista nacional», «Un día de bloqueo equivale a 139 ómnibus urbanos», «Tres días de bloqueo equivalen a la impresión de todos los libros de texto de un curso escolar», «Dos horas de bloqueo equivalen a todas las máquinas Braille que se necesitan en toda la Isla», etc.

La fiesta vigilada postula que aunque el estado de guerra que sostuvo retóricamente el gobierno revolucionario no tuvo lugar militarmente, se hacía evidente en la década de los noventa

que sus estragos sí eran reales. La inauguración a fines de agosto de 1990 del «Periodo Especial en tiempos de paz» significaba el inicio de la mayor crisis enfrentada por parte de gobierno revolucionario; el apelativo eufemístico e irónico al periodo era el reconocimiento «de un estado de emergencia nacional que ocurría en tiempos de paz, pero cuyas consecuencias para la supervivencia del régimen podrían ser tan graves como una guerra» (Pérez-López 2003: 567)⁴⁶. Si para Jorge Fornet⁴⁷ el Periodo especial implicaba múltiples crisis —una social y otra económica (62-63)—, y para Velia Cecilia Bobes⁴⁸, una «atmósfera psicológica de frustración» (169), para la instancia narrativa de *La fiesta vigilada* representaba «una crisis mayor dentro de la crisis que arrastrábamos durante décadas» (Ponte 2007: 75), esto es, su epítome. La capital cubana, a la luz de esta crisis, es descrita de la siguiente manera:

Así que, a inicios de los años noventa, La Habana era una ciudad muerta.
A la espera de más bombardeos aunque nunca hubiese sido bombardeada. Sus
calles metidas en una oscuridad de boca de lobo.
La caída del Muro de Berlín había sido el inicio de esa noche.
O la rotura de las relaciones con los Estados Unidos.
O la desaparición del petróleo soviético.
¿Para qué desvelarse en busca de orígenes? Ahí estaba, sin más, aquel régimen de
apagones. La Habana desolada. (Ponte 2007: 72)

Cuba se develaba como un «país devastado por una guerra no ocurrida» (72). Ponte acusa un estatismo inmobiliario (178) productor de desplomes arquitectónicos, una ausencia de las condiciones para una vida digna, una crisis multifacética profunda, y una oscuridad administrada en apagones como forma última de tortura psicológica masificada (72). Devastación, escombros, miseria, hambre, penumbra. La era postsoviética obligó al régimen a implementar una serie de reformas económicas y a restablecer las viejas actividades que había prohibido décadas atrás —turismo, prostitución, inversión extranjera—, sin deponer la retórica bélica de bastión. Si en los sesenta la industria de la guerra había sustituido a la del turismo, en la era postsoviética era necesario echarla andar de nuevo, «hacer coexistir de algún modo La Habana que describiera Graham Greene con La Habana del recuerdo bélico de Antonio Benítez Rojo» (67). A este retorno del ocio es a lo que alude Ponte en el título con «la fiesta» y a las condiciones tanto

⁴⁶ Jorge F. PÉREZ-LÓPEZ, «El interminable Periodo Especial de la economía cubana», *Foro Internacional*, vol. XLIII, núm. 3 (173) (2003), 566-590

⁴⁷ Jorge FORNET, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Letras Cubanas, 2006

⁴⁸ Velia Cecilia BOBES, *Los laberintos de la imaginación: repertorios simbólicos, identidades y actores del cambio social en Cuba*, México, El Colegio de México, 2000

necesarias económicamente como artificiales —pues no dejaba de estar bajo sospecha— es a lo que alude con el participio «vigilada».

Cuba se convierte en un «parque temático de la Guerra Fría» (67). Los turistas eran atraídos primero por la morbosidad de conocer la isla «antes de que cayera el régimen», por la persistencia de una fantasía roja en el imaginario cultural de Occidente; después por la emergencia en la percepción de una estética de múltiples tiempos —autos americanos de los cincuenta circulando al lado de autos soviéticos, palacetes y edificios pre revolucionarios conservador para ministerios gubernamentales al lado de otros en ruinas, etc.—, así como por el resurgimiento de la industria del ocio y el regreso de la explotación publicitaria de la sensualidad tropical —mulatas, ron, tabaco—. Ponte se detiene al respecto de este proceso para apuntar la complejidad de ajustarse a los cambios; como si sugiriera que las generaciones de cubanos que debieron encarnar el hombre nuevo habían perdido, al nacer sin el pecado del capitalismo, la capacidad para insertarse efectivamente en él. Al respecto de las y los jineteros, por ejemplo, señala que:

Regresaba a La Habana el viejísimo oficio, pero buena parte de sus mecanismos parecía haberse perdido en el camino de regreso. [...] En un país devastado por una guerra no ocurrida, tales seres confundían necesidades y caprichos. Podrían prostituirse a su manera lenta por tan sólo una cerveza. Por ese amargo frío, por la luz de un *lagarto*. Habían descubierto una nueva sentimentalidad, un cariño exacerbado por artículos solamente encontrables en hoteles y pagados con moneda extranjera.

Aparentaban placer para darlo, como es requisito en el oficio desde Babilonia. Pero iban a más, hasta simular afecto personal y un interés relativamente secundario por la plata. (Ponte 2007: 73) (cursivas del original)

A falta de un modelo para reproducir, la nueva prostitución no intercambiaba sexo por dinero sino atenciones, afectos⁴⁹ incluso, por la posibilidad de evadir, temporal o definitivamente, las condiciones de la isla. Los cubanos buscaban eludir su situación, y el turista experimentarla desde la seguridad del retorno a sus países de residencia. Como afirma Iván de la Nuez, los noventa significaron «la conversión de la ciudad [La Habana] en un parque temático para apaciguar aburrimientos o pasiones lejanas, a las palmeras, los coches antiguos, el cinismo absoluto de los personajes, a la permisividad erótica del autoritarismo cubano», el regreso a los «cubanos como

⁴⁹ Ponte solo señala el desplazamiento en la moneda de cambio de la transacción, pero escapa a su examen que la aspiración última, en muchas ocasiones, era la migración. No sólo porque el matrimonio era una de las formas legales para que el permiso del salida de la isla se otorgara; además, porque de esa forma el cónyuge, extranjero, era quien asumía los gastos migratorios, sobre todo para un gran sector de la población que no podía acceder a permisos de salida por cuestiones académicas, artísticas o laborales, esto es, la gran mayoría.

objeto» (2006: 27).

La capital de la isla se transforma para ser a un tiempo un área de juegos y un museo, otros simulacros, en los que se antepone al turista sobre los habitantes de la ciudad. La ciudad se autoexotiza y se automusealiza; en ambos casos se instrumentaliza, simbólica y económicamente, el papel de la memoria cultural de Cuba. En *La fiesta vigilada*, La Habana «goza [...] de un envidiable carácter museístico. Aunque también un desmoronamiento lindante con lo irresoluble: La Habana es un museo en ruinas» (2007: 178). Para Ponte el carácter museístico de la ciudad proviene de su exposición como pasado, mientras que su carácter de parque temático de la promoción de una experiencia lúdica, sensual, política, única de ese contexto: «(El turista sale de la ciudad antigua tan borracho de ideología como de ron. Allí se expende alcohol del mismo modo que se expende historia patria.)» (179). Al igual que los urbanistas de Berlín tras la caída del muro, el gobierno cubano —ávido de la entrada de divisas— estaban, están, «más preocupados por la imagen de la ciudad que por su uso, más ansiosos por volverla atractiva para turistas y visitas oficiales que por poner a disposición espacios heterogéneos para la vida de los habitantes de la ciudad»⁵⁰ (Huysen 2002: 202). La Habana se automusealizaba, esto es, presentaba su presente como pasado; como señala Andreas Huysen sobre el planteamiento de Hermann Lübbe, como resultado de la musealización, la obsesión por el historicismo se había tornado expansivo y se convertía en un «aspecto central de la cambiante sensibilidad temporal de nuestro tiempo» por lo que el «fenómeno ya no estaba ligado a la institución museal [*sic*] en su sentido estricto, sino que se había filtrado en todos los ámbitos de la vida cotidiana» (31).

El fomento del turismo en Cuba a partir de la comercialización de su pasado coincide y aprovecha el giro memorístico de la cultura global y la transformación que sufre el museo como institución en ese contexto. A partir de los señalamientos que el narrador de *La fiesta vigilada* hace, la isla emprende la automusealización por medio del ofrecimiento de la ciudad como una experiencia del pasado. La declaración de La Habana como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982 reafirma esa carga simbólica, al mismo tiempo que —insinúa el narrador— refuerza la tendencia arquitectónica del régimen —la no construcción—, pues la declaración sacraliza y convierte a la ciudad entera en una exposición del pasado. Asimismo, el apoyo económico que recibe la capital con tal nombramiento se emplea para la restauración de edificios

⁵⁰ Andreas HUYSEN, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE, 2002

públicos; aquellos rescatados se convierten en museo u oficinas gubernamentales, mientras que los inmuebles que se desploman dan paso a estacionamientos y plazas, por lo que, Ponte-narrador estima que se ofrece una coartada perfecta para «revalorizar inmuebles sin correr el riesgo de habitarlos» a «la espera del retorno de la especulación inmobiliaria» (179). De esta forma la musealización representa la vía por la que Cuba se reinserta sesgadamente al capitalismo; así, el museo que, como señalaría Huyssen, adquiere una participación en la cultura capitalista del espectáculo (2002: 55), de insertarse en la corriente que lo ha convertido en un paradigma de las actividades culturales contemporáneas (43), en donde éste es «mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes» (44). Mitad el «parque temático» de Iván de la Nuez, mitad el «museo en ruinas» de Ponte.

Más esta puesta en escena del pasado como estrategia de supervivencia había creado una percepción y experiencia distinta del tiempo y el espacio. El narrador, por ejemplo, al relatar que va al cine a ver *Buena Vista social Club*, primero en Porto y después en La Habana, afirma que «el filme remitía a una ciudad que yo no iba a encontrar a la salida del cine. Lo mismo que en Porto.» (140); Ry Cooder se había inventado «un objeto de nostalgia, el sonido de una orquesta inexistente de los años sesenta» (203). Por obra de un proceso similar puesto en marcha por el régimen, Ponte apunta que «La Habana actual es una creación de esa misma especie» (203), en donde como en el caso de la película y su música, los estímulos ofrecidos «despertaba[n] muy falsos recuerdos» (Ponte 2007: 140). La industria del turismo cubana postsoviética había descubierto cómo «En un mercado internacional de arte en el cual los límites entre las culturas nacionales se vuelven progresivamente irrelevantes, el recurso de lo nacional funciona como un signo de reconocimiento, como una marca registrada» (Huyssen 2002: 79-80) y su marca era tan socorrida que había incluso generado productos culturales imaginados.

Los restos de la utopía cubana constituían una serie de recuerdos poco fiables, por manipulados por el régimen como estrategia de control; por ser imprecisos o fabricados para complacer las fantasías extranjeras.

Urdimbre de ruinas

La fiesta vigilada está escrita desde la perspectiva de la devastación. La de los escombros que dejaron décadas de una guerra inminente que nunca estalló; y la personal, que sobreviene a la

expulsión de la vida cultural en la isla. Una está relacionada con la otra y ambas se aluden a través de la ruina. El último regreso a la isla tiene una doble toma de consciencia, primero, porque el narrador reconoce que «había vuelto a La Habana con el fin de arruinarme» (Ponte 2007: 162); el segundo porque es a su retorno que, dice, «tropecé de talón con las ruinas» (161). El desastre adquiere el carácter de ruina; si «El escombros es material sin significancia; es materia destinada a ser removida. Por contraste, el término “ruinas” evoca tradición, códigos visuales y una riqueza de significados.»⁵¹ (Puff 2010: 254), de tal forma en *La fiesta vigilada*, como en otros textos previos de Ponte —«El arte de hacer ruinas» o *Asiento en las ruinas*—, lo que se percibe no es la catástrofe sino su compleja y peculiar tragedia. Ponte se ha convertido —según sus ficciones y sus declaraciones— en un «paridor de ruinas» (159), en un «ruinólogo» (161), en un observador y contemplador de ruinas.

Teresa Basile retoma esta constante autodeterminación del autor como «ruinólogo» y afirma que Ponte excava en las narrativas nacionales con voluntad de deconstructor (2009: 232). Mientras que Esther Whitfield considera que en su obra,

[...] la ruina arquitectónica es vista como parte de un paisaje urbano herido, como un texto por leer (incluso por reconciliar) como historia y como arte. La superficie de la ruina es interrogada, sus imperfecciones y sus grietas suscitan la contemplación de los defectos estructurales de otros edificios, sus cimientos son cuestionados como aquellos de la experiencia colectiva a gran escala. Descascarados, derruidos y deteriorados se convierten en formas de inscripción por descifrar y analizar en un intento por leer los tiempos.⁵² (2008: 128)

De tal forma que las ruinas sobre las que Ponte cavila en *La fiesta vigilada* condensan un trabajo de contemplación, indagación, análisis, interpretación y resignificación. La parte «Un paréntesis de ruinas», en gran medida, concentra este proceso; ahí se establece una tradición de pensadores sobre el tema, el narrador se inscribe en ella y propone su propia teoría de la ruina. La suya, es una reflexión de su ruina —la personal, la habanera, la cubana—, que transforma su quehacer

⁵¹ «Rubble is material without significance; it is matter destined to be removed. By contrast, the term “ruins” evokes traditions, visual codes, and wealth of significations.» (La traducción es mía), en Helmut PUFF, «Ruins as Models: Displaying Destruction in Postwar Germany» en *Ruins of Modernity*. Julia Hell y Andreas Schönle (eds.), Durham: Duke University Press, 2010, 254

⁵² «in Ponte’s work, architectural ruins are viewed as part of a wounded cityscape, a text to be read —if not reconciled— as both history and art. The ruin’s surface is interrogated, its flaws and cracks drawn into contemplation of structural defects in other edifices, its foundations questioned like those of collective experience writ large. Peeling, crumbling, and fading become forms of inscription, to be deciphered and parsed in an attempt to read the times.» en Esther WHITFIELD, *Cuban Currency*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2008, 128

escritural.

En los capítulos 3 y 4 de « Un paréntesis de ruinas» se fija una tradición de pensadores de la ruina en la que va al mismo tiempo recapitulando y depurando ideas para proponer, en los capítulos subsecuentes, su lectura de La Habana. A partir de los comentarios de la instancia narrativa se puede distinguir una línea de aproximación a la ruina en relación con la naturaleza; en ella las edificaciones son una «afrenta a la tierra. Puesto que toda arquitectura suplantaba a la naturaleza» (Ponte 2007: 162). Georg Simmel, María Zambrano y Jean Cocteau son referidos en una visión del arruinamiento como el enfrentamiento de dos fuerzas opuestas; para el primero, se señala, las ruinas eran el escenario de una «Tragedia cósmica» en la que la fuerza de la gravedad echaba por tierra al alma humana representada en la construcción (163); para la filósofa española, en cambio, «constituyen una tragedia sin autor, o cuyo autor es simplemente el tiempo» (164), y, por último, el escritor francés «entendió las ruinas como accidentes en cámara lenta.» (168).

Otra línea de pensamiento referida por Ponte en *La fiesta vigilada* aborda las ruinas a partir de su raigambre cultural: Heinrich Böll y su esposa veían en ellas «la esperanza de un recomenzar» (161), mientras que para Marc Augé son un recordatorio para creer en la historia, pues, «están relacionadas con una reserva de tiempo suficiente como para sostener un credo.» (161), y para Sigfried Giedion en ellas «aparecen simultáneamente interior y exterior» (168). Acá los escombros son asimilados por el hombre, son parte del pasado en tanto historia, del presente en tanto que son incluso habitadas, del futuro pues suscitan culturalmente un diálogo. Por ello, para un tercer grupo de pensadores, las ruinas están vinculadas con lo estético: para Robert Harbison «las ruinas constituyen un modo de mirar: tanto pesa en ellas la actitud de quienes las contemplan.» (175); para John Piper la devastación de la guerra revelaba «yuxtaposiciones imprevistas» de belleza en el horror (170), e incluso, para Keneth Clark los estragos podían llegar a constituir un gusto estético (169) que da cuenta «de una nacionalismo tan acendrado que toma por hermosas hasta las propias cicatrices» (170).

Aunque el narrador-ensayista se confiesa más cercano de Piper que de Simmel, su reflexión habanera de la catástrofe arquitectónica presenta una influencia de las tres aproximaciones. Su mirada de la capital devastada está relacionada con el abandono de la ciudad a las fuerzas de la naturaleza; al mismo tiempo, los escombros son habitados y suscitan formas nuevas de construcción, de una ciudad interior con su propia idiosincrasia. En ese paisaje, el narrador se concibe como último habitante, como observador privilegiado, pues de su contemplación de las

ruinas se origina su escritura, toma forma su poética.

CAPÍTULO TERCERO

LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

I. INTRODUCCIÓN

Este preámbulo al análisis de las novelas *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *Canción de tumba* de Julián Herbert nos permitirá tener presente la complejidad del contexto en el que están escritas; comprender la densidad de sus cuestionamientos; de la misma manera que evidenciar las coordenadas crítico-teóricas que demandan para su análisis. Intrínsecamente vinculados con los procesos históricos de las últimas décadas en México, será necesario esbozar un panorama del contexto de escritura de ambas novelas.

AGOTAMIENTO DEL MODELO DE ESTADO: LA APERTURA AL NEOLIBERALISMO

El año de 1968 aparece como punto de inflexión en la historia de México; para Arturo Anguiano¹ los sucesos de ese año detonaron un periodo de crisis prolongada que combinó procesos económicos, políticos y sociales desatados por el agotamiento de la forma del Estado y del modelo económico hasta ese momento en auge (2010: 19). Al final del cual «el Estado quedó a la intemperie, con un régimen político rebasado por la sociedad, ya que no fue capaz de reproducir el consenso social y la legitimidad requeridos, precipitado entonces por la cuesta de la inestabilidad e incertidumbre» (13). Por el impacto de este contexto en las ficciones que analizaremos, me interesa revisar brevemente la serie de estrategias implementadas por el gobierno para intentar sortear dicha crisis (y algunas de sus implicaciones), así como poner al descubierto las lógicas del modelo estatal impuesto por el partido en el poder a lo largo de un total de 71 años.

El Estado mexicano priista se caracterizó por una dominación corporativa altamente centralizada con la figura del presidente en la cima, y que consistió en «el encuadramiento institucional, estatal, de amplias capas organizadas gremial, profesionalmente o socialmente [...] desposeídas», mismas que fueron «incorporadas a “sectores” específicos (obrero, campesino, popular) que más que unir las en tanto colectividades, las segregaron y compartimentaron, suprimiendo relaciones y solidaridades horizontales en la base y sometiéndolos a un orden jerárquico riguroso en los marcos de lo que apareció como un partido oficial o de Estado.» (2010:

¹ ANGUIANO, Arturo, *El ocaso interminable*. México: Era, 2010

37). Si bien el presidente dirigía el destino del gobierno, del partido y de estas agrupaciones, también dependía de dicha estructura; el partido aseguraba el estado de las cosas y su permanencia mediante la escenificación de discontinuidades políticas: «Cada gobierno se presentaba como único cuando no antítesis del anterior (real o ficticia), como quien restablece la *continuidad histórica* quebrada por políticas o acciones inadecuadas del gobierno precedente» (cursivas del original) (31).

Esta estructura jerárquica y esta coartada de rectificaciones aseguraron la persistencia de un solo partido en el gobierno, y dieron forma a lo que Vargas Llosa denominó la «dictadura perfecta»². Uno a uno, cada presidente buscaba señalar y enmendar los errores del anterior, particularmente los primeros años, emprender iniciativas o reformas menores al respecto, para posteriormente poner en marcha los mismos mecanismos. Por ejemplo, pese a su evidente involucramiento en la represión de estudiantes en el 68, Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) intentó distanciarse de ésta mediante una serie de discursos conciliatorios y la ampliación de presupuestos universitarios en su primer año de gobierno, para después implementar la persecución sistemática de cualquier brote de protesta a través de grupos paramilitares.

El mantenimiento del orden de tal estructura demandaba de toda la fuerza del Estado. De tal forma que éste ejerció lo que consideró violencia legítima para sofocar cualquier reclamo social o movimiento que lo desafiara; se dedicó a desarticular y perseguir cualquier intento de emancipación, y a asimilar o proscribir a sus dirigentes. El Estado operaba:

Sin controles democráticos ni acotamientos legales efectivos que normaran su acción, la prepotencia y la intolerancia del régimen presidencial se revistieron con una violencia persistente y multiforme, la cual impregnó el conjunto de las relaciones del Estado con los sectores supeditados de la sociedad, así como las estructuras corporativas características de la dominación vigente. Era la violencia cotidiana (abarcadora) de la centralización prácticamente totalitaria del poder, de la regimentación vertical de las relaciones de la desigualdad y la exclusión, de opresiones varias combinadas, de la ausencia de libertades, de la desinformación e intoxicación ideológicas, de los *acarreos* políticos, del fraude generalizado como modo de vida, de la prepotencia y la corrupción; (cursivas del original) (Anguiano 2010: 64)

La crisis desatada tras 1968 acentuó el reforzamiento del aparato represivo y legal, por más que discursivamente haya buscado la distensión o pretendido la transigencia; y la década de los

² Así denomina Mario Vargas Llosa la particularidad del dominio de un sólo partido en el gobierno mexicano; Octavio Paz, en una réplica acalorada al peruano, le llama «sistema hegemónico de dominación». En el marco del «Encuentro Vuelta: La experiencia de la libertad» que transmitiera Televisa el 30 de Agosto de 1990.

setenta encarnó los horrores de la guerra sucia. Mas los noventa, en plena apertura económica al mundo, significaron la negación a la resolución de las demandas sociales históricas de los grupos indígenas (además de su criminalización, represión y persecución), la normalización de la violencia cotidiana en su extremo con la desidia e indolencia ante los feminicidios (con los alarmantes casos de Ciudad Juárez y Estado de México), el incremento de la violencia y las esferas de influencia del crimen organizado (particularmente del narcotráfico), además de la fractura de la unidad entre Estado-Partido (manifiesta en el asesinato de Luis Donaldo Colosio, o la «sana distancia» implementada por Ernesto Zedillo con respecto al PRI). Ni la violencia política contra opositores se debilitó, ni la institucional cedió; la transición del gobierno a otro partido, como se ahondará más adelante, no implicó un cambio con respecto a la lógica del ejercicio del poder implementada por el régimen de la revolución institucionalizada, sino el intento fallido de su reproducción.

Al agotamiento del modelo político se sumó la caída en recesión de la economía nacional. La década de los setenta en México trajo la certeza del final del llamado milagro mexicano en un contexto de transición del modelo económico de los países capitalistas. El último año del sexenio de Luis Echeverría se ve en la necesidad de devaluar la moneda, ampliar la deuda externa y preparar el escenario para la implementación de la apertura económica del país; en los sexenios siguientes puede observarse una espiral ascendente de estos fenómenos: una aparente bonanza seguida de un nuevo descalabro. El gobierno de José López Portillo (1976-1982) o de Carlos Salinas (1988-1994) son ejemplos paradigmáticos; sus años de gobierno comprenden tanto años de bonanza envueltos en discursos que prometían un nuevo lugar para la economía nacional en el panorama internacional, como profundas devaluaciones inesperadas. En el caso del primero, el alza de los precios del petróleo y el descubrimiento de nuevos yacimientos de dicho recurso hacen despuntar la economía nacional y se comienza a superar la pérdida del tipo de cambio fijo que recibe al iniciar su mandato (paridad cambiaria de \$12.50 a \$25 pesos por dólar); el entusiasmo es tal que López Portillo llega a proferir una de las más irónicas y paradigmáticas citas de la historia nacional: «México, un país de contrastes, ha estado acostumbrado a administrar carencias y crisis. Ahora [con] el petróleo en otro extremo, tenemos que acostumbrarnos a administrar la abundancia». Para 1982 se ve forzado a devaluar nuevamente (de \$25 a \$70 pesos) y suspender los pagos de la deuda externa. Con Salinas la promesa fue la inserción del país al primer mundo, mas finalizó su gobierno con la implementación del Tratado

de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el estallido del conflicto en Chiapas, y una crisis económica inminente que dejó afrontar al gobierno sucesor, a tan sólo semanas de dejar del gobierno.

Más que resumir la serie de sexenios, me interesa destacar los patrones, pues serán de vital importancia para comprender la aparición del contexto socio-político y los reveses económicos como telón de fondo en *Canción de tumba*; para entender el estado de violencia alcanzada en los contextos de escritura de ambas novelas a analizar, tanto en referencia a los crímenes de género (en ascenso y expansión constante desde los noventa) como al estado de guerra puesto en marcha por Felipe Calderón. Asimismo, el viraje hacia el modelo económico neoliberal tiene un impacto directo en el campo literario: en políticas culturales, nuevas relaciones con el Estado, reconfiguración del mercado cultural, emergencia de nuevos temas y estéticas, etc. Mismos que se abordarán más adelante y que buscan explicar la profundidad de los cuestionamientos sociales que se hacen Julián Herbert y Cristina Rivera Garza en las novelas analizadas a partir del uso estratégico de la metaficción.

Aunque desde el sexenio de López Portillo se efectúan una serie de medidas hacía la neoliberalización de la economía nacional, es a partir del gobierno de Miguel de la Madrid que se impone de lleno el viraje hacia dicho modelo económico: «la apertura del mercado nacional, la reestructuración productiva, la liberación financiera, la flexibilización del trabajo y la desregularización en vistas al reciclamiento exportador de la economía mexicana, la consiguiente vinculación con la economía estadounidense, el enflaquecimiento económico del Estado» (Anguiano 2010: 107). El mandato de Carlos Salinas profundiza la tendencia con la reestructuración del país para acomodarse a dicho modelo con la privatización paulatina de diversos sectores manejados por el Estado (la banca, teléfonos de México) y la consolidación del TLCAN. Para Anguiano, México aprovechaba la ventaja de la vecindad geográfica con Estados Unidos para «impulsar deliberadamente (*administrar*) un proyecto de *integración*» (cursivas del original) con dicho país que no tendría retorno; mediante el impulso del TLCAN, la administración de Salinas consolidó esta lógica como una estrategia de Estado (113). Así, México se inserta también en la globalización.

Resultado de un «proceso de reestructuración capitalista que aceleró e intensificó la internacionalización de la producción, del capital y del mercado a niveles jamás vistos» (113), la globalización tuvo tanto impacto en el país como la implementación del modelo económico

neoliberal. Para Anguiano, los efectos de estas nuevas coordenadas son el debilitamiento y reorganización del sistema del Estado, así como la disminución de las capacidades de regulación de la economía nacional; además México se supeditó al complejo de relaciones, intercambios y convergencias de políticas económicas con Estados Unidos, dando fin a una política estatal autónoma. El Estado quedó a la intemperie. No obstante, este debilitamiento se reveló oportuno para irrumpir en la lógica del ejercicio de la fuerza del Estado y para que la oligarquía financiera nacional e intereses internacionales allanaran el campo para una transición del partido en el poder. La emergencia de la rebelión del EZLN, por ejemplo, llamó la atención sobre las condiciones de las comunidades indígenas, puso en relieve el abandono de vastas regiones del país, y «reveló la nueva condición de un México abierto a la par al mundo, interconectado, vinculado de mil maneras con todos los rincones de la Tierra, capaz de influir y ser influido por un entorno mundial» (14). En la cultura, también pudieron observarse ecos de este cambio de coordenadas de la economía.

A partir de la década de los ochenta el INBA emprende una campaña de descentralización de la cultura a través de la creación institutos estatales de Bellas Artes en varias entidades federativas que tenían como propósito la enseñanza artística. Este impulso se ratificó con la creación del CONACULTA en 1988 por medio de su Coordinación Nacional de Descentralización (que después cambió de nombre) y la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1989. Esto de alguna manera daba un cauce institucional más apropiado a la cultura, pues anteriormente muchos de los recursos para estos proyectos se obtenían de programas sociales, por ejemplo, del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), o del presupuesto de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Un ejemplo paradigmático de este proceso es el Centro Cultural Tijuana (CECUT). Inaugurado por la primera dama Carmen Romano —esposa de López Portillo— en octubre de 1982 sobre terrenos enajenados por el Instituto Nacional para el Desarrollo a la Comunidad y de la Vivienda Popular a favor del FONAPAS —por decreto³ presidencial—, el CECUT tenía como objetivo original fomentar el turismo cultural. De tal forma que primero albergó el Programa Cultural de las Fronteras; después, en 1986, logró autonomía para determinar su programa de trabajo y ejercicio de recursos; y posteriormente pasó a la tutela institucional y administrativa del CONACULTA, aunque también se convirtió en sede de varias iniciativas del INBA en los noventa, por ejemplo la Orquesta de Baja California (OBC), el

³ Véase tal decreto en: [http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4601044&fecha=05/01/1981]

Centro Hispanoamericano de Guitarra (CHG) o el Centro de Artes Escénicas del Noroeste⁴ (CAEN). El movimiento descentralizante se convirtió progresivamente en desvinculante, quizá como eco de las políticas neoliberales, pues a estas iniciativas del INBA emprendidas por creadores se les obligó a constituirse primero en asociaciones civiles (en el sexenio de Zedillo), y después a modificar sus estatutos para ser receptoras de donativos de la iniciativa privada (en el gobierno de Fox), a la par que se les recortaban subvenciones y se desconocía su vínculo fundacional con las instituciones culturales federales.

En diversos textos Ignacio Sánchez Prado⁵ aborda tangencialmente este impulso institucional. En su tesis doctoral el crítico señala que en los noventa puede percibirse una «dispersión» del campo cultural mexicano como resultado del agotamiento del modelo autoritario, el colapso del nacionalismo y las urgencias de la globalidad naciente; éste puede describirse como más amplio y diverso, «lleno de publicaciones, grupos literarios e intelectuales y estéticas cada vez menos descentralizadas» (2006: 324), y puede rastrearse una fragmentación de las identidades nacionales predominantes y un movimiento literario hacia la frontera (norte) como expresión de una de las nuevas marginalidades. Para Sánchez Prado la noción de frontera constituyó un «Espacio pensado constantemente desde una concepción turística de lo híbrido, la frontera México-Estados Unidos parece constituirse crecientemente de una poderosa metáfora de las agendas críticas de [esos] días: diversidad, bilingüismo, cultura popular, migración» (2006: 357). Las agendas críticas a las que alude el investigador están relacionadas con el auge de los estudios culturales y la postulación de García Canclini de las culturas híbridas (en la que de hecho se menciona a Tijuana) que se interesaron en esa «fantasía de sujetos produciendo diferencia» (Sánchez Prado 2006: 360), en los procesos de encuentro cultural, en las «lógicas conflictivas que definen el espacio nómada del norte de México», y en su imaginario de espacio límite y territorio violento (357). En efecto, hubo una «voluntad utópica impuesta en la frontera y sus dinámicas» que puso en relieve «la incapacidad del vocabulario de la nacionalidad y del mestizaje en la comprensión de las experiencias [...] y de las violencias impronunciadas que la componen» (357), pero que se produjo un desarrollo de estudios sobre la frontera no solo por

⁴ Es interesante que para la creación de la OBC, el CGH y el CAEN, se haya prometido nutridos presupuestos del INBA y/o del CONACULTA a artistas de la capital para que éstos se fueran a residir a la ciudad de Tijuana.

⁵ Ignacio SÁNCHEZ PRADO, *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, 2006 [Tesis doctoral]

parte de la capital, sino también de los investigadores de Colegio de la Frontera Norte (COLEF)⁶, principalmente de las sedes de Tijuana y Ciudad Juárez, en momentos en los que ambas ciudades experimentaban un incremento paulatino de la violencia.

En otro artículo, Sánchez Prado postula que las políticas culturales del CONACULTA, específicamente los programas del FONCA, derivaron en la conformación de la noción de generación como ideología cultural y en la institucionalización de una «narrativa joven»⁷ (2007). Para este crítico esto no sólo implica una «producción subsidiada cada vez más por un sofisticado aparato estatal de subvención cultural» y una correspondiente maquinaria editorial que tiende a privilegiar y canonizar dicha producción, sino que esto tiene como resultado un estrechamiento estético en un contexto de diversificación de espacios de publicación (2007: 9). En efecto, las becas otorgadas por los programas de Jóvenes Creadores imponen la noción de generación a partir de que los beneficiados deben participar en encuentros y recibir asesorías, lo cual no sólo extiende la lógica industrial de agrupación de sujetos por lotes de producción⁸ (Robinson 2010), en este caso cultural, y los somete a un mismo criterio de evaluación por disciplina, sino que otorga un capital simbólico en el campo cultural nacional. Estas dinámicas implican una reformulación en la conformación de una generación que se distancia de la tradición cultural latinoamericana; a diferencia de la generación de medio siglo mexicana, por ejemplo, las generaciones que surgen como resultado de los apoyos del FONCA son creadas administrativamente. Sánchez Prado deduce que pese a la caducidad de la generación tradicional como método de estudio (su tendencia a la caída en desuso en los últimos años), la idea de generación se posiciona como una práctica estratégica. Aunque se colige que el investigador se refiera a grupos de escritores posteriores, es en el contexto de este cruce entre la dispersión del campo cultural mexicano, la diversificación del imaginario de lo nacional, y la producción institucional de creadores, en que aparece también la Generación del Crack en 1996 (que por medio de su manifiesto busca eludir incluso la representación de lo nacional), se abre un espacio

⁶ Fundado en 1982 (mismo año que el CECUT) como Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México en Tijuana, el COLEF (desde 1986) tiene sedes en ciudades de toda la frontera norte del país (Mexicali, Matamoros, Nuevo Laredo, Monterrey, entre otras); la de Ciudad Juárez se crea en 1983. Destacan, por ejemplo, los trabajos de José Manuel Valenzuela y de Socorro Tabuena.

⁷ Ignacio SÁNCHEZ PRADO, «La “generación” como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “Narrativa joven” en México» en *Explicación de textos literarios*, 36, 1-2, 8-20, 2007

⁸ En la conferencia «Changing Education Paradigms», una de las críticas que Ken Robison hace al sistema educativo actual es que está modelado según los intereses, y a imagen, de la industrialización: las escuelas están organizadas como fábricas con timbres, horarios definidos, espacios y materias especializadas, producción por lotes, etc. En: [<https://www.youtube.com/watch?v=zDZFcDGpL4U>]

más visible en el mercado para escritoras y la literatura gay, y se promueve la idea de una literatura del norte.

Paralelos a estos cambios, Ignacio Sánchez Prado señala que, tras los sucesos de 1968, regresa al campo literario nacional la figura del intelectual comprometido y público; misma que retoma la estética de José Revueltas y la exploración de subjetividades históricamente excluidas del discurso literario y político; y cuya producción recurre al discurso carnavalesco y al absurdo para articular su discurso narrativo y como estrategia para evidenciar y confrontar estrategias del poder (2006: 309). El impacto del 68 puede entenderse como una reinscripción «de los instrumentos del campo literario en la esfera pública y la legitimación del compromiso político y la oposicional régimen como forma de adquisición de capital cultural» (310). Complementario a esta tendencia, se va forjando lo que el crítico denomina «el mito de la Mafia mexicana», mismo que considera un indicador anecdótico del sistema literario nacional. Sánchez Prado elude posicionarse con respecto a la verificación de una mafia; sin embargo, la emergencia de esta sospecha devela la asimilación de las lógicas estructurales del poder de la esfera política en la cultural; asimismo, connota la composición de una estructura de capital cultural sólida. Lo que hace posible ambos fenómenos es una actividad cultural al mismo tiempo estable —económicamente— y dinámica —culturalmente— que es posible por casas editoriales y publicaciones no efímeras.

Me interesa ahondar en esta transformación del compromiso del intelectual mexicano que desarrolla Sánchez Prado, pues será de vital importancia para entender el empleo estratégico de la metaficción para generar cuestionamientos sociales en las novelas analizadas, *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza y *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert. Esta metamorfosis puede entenderse no sólo como consecuencia natural de los descabros de la historia nacional, también está en consonancia con los reveses que la politización extrema experimentó a lo largo del siglo XX (las guerras mundiales, la guerra fría, los regímenes dictatoriales, el colapso del bloque soviético, etc.) y el cambio de paradigma literario, que han hecho imposible a partir del fin de siglo poder hablar de una literatura de denuncia social, o bien del escritor militante o comprometido. Para este crítico, esta transformación que empieza a forjarse desde el 68: otorgó en un primer momento «un sentido político a la autonomía del campo literario» (Sánchez Prado 2006: 311), y produjo textos politizados, mas no obras orgánicas a ningún movimiento (312), textos en los que progresivamente apareció como enemigo el Estado autoritario y represor (313).

Posteriormente, la figura del intelectual público que encarnaba José Revueltas termina de rearticularse con Carlos Monsiváis, cuando éste se convierte en una especie de «conciencia crítica del México contemporáneo» (328) a través de:

[la creación] de una práctica intelectual que privilegia la contingencia política sobre la coherencia ideológica, cuyas contradicciones inmanentes no son más que el producto de las contradicciones mismas del devenir político de México. Su *ethos* intelectual se define por una combinación entre el compromiso social y la conciencia intelectual, en el difícil equilibrio entre la adscripción política y la resistencia al dogmatismo. (Sánchez Prado 2006: 328)

Esta postulación de una politización ante la contingencia me parece bastante atinada como punto de partida para pensar el papel de los escritores en las dos últimas décadas, particularmente en las coyunturas de la transición, el desafuero de Andrés Manuel López Obrador, el crítico incremento de la violencia durante el sexenio calderonista o las protestas en torno a la candidatura de Enrique Peña Nieto. Pese a que no es intención de esta investigación ahondar en ello, el análisis de los cuestionamientos sociales que se hacen a partir del empleo estratégico de la metaficción en las novelas de Rivera Garza y Herbert y la revisión de diversos paratextos dan cuenta de cierta búsqueda si no de incidencia política, sí una voluntad por ejercer una conciencia crítica.

La idea de escritura de Rivera Garza, anclada en el devenir histórico contemporáneo con la noción de necroescritura y la de «comunalidad», así como la publicación de un libro como *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), son un ejemplo de esto. Asimismo, Herbert podría ser una muestra tanto de la preocupación coyuntural como de las particularidades producidas por la institucionalización de la cultura a partir de la creación del CONACULTA cuando habla de su «generación» a través de los procesos sociales experimentados y la describe como «espiritistas convencidos de que la pasión por el lenguaje y la alternancia en el poder son suficientes para cambiar a un país que posee una larga historia de inequidad, corrupción y violencia» (2012). Este apartado ha intentado dar cuenta de ese sentido de la generación de la que Herbert se siente parte, tanto de esa larga crisis del modelo priista de gobierno como de la reconfiguración del sistema literario, y que en el 2000 se encuentra ante un panorama que augura la ilusión de un paso adelante en el ejercicio de la ciudadanía.

LA ILUSIÓN DE LA TRANSICIÓN

En julio del 2000 se desarrollaron lo que Arturo Anguiano denomina las primera elecciones «organizadas libremente» y de forma «más o menos autónoma» (2010: 309) de México. En ellas el candidato del PAN, Vicente Fox, se benefició de las políticas del mal menor y la tendencia resultante del llamado al «voto útil» en un contexto en el que ya empezaban a volverse decisivos los medios de comunicación y el *marketing* político (310), y en el que, tras el desconcierto de la propuesta de Cárdenas por formar una «alianza electoral nacional opositora» entre PAN-PRD, el partido blanquiazul se presentaba como la «oposición efectiva al PRI-gobierno» (311). De tal suerte que «todo pareció prefigurar una gran convergencia de intereses en el bloque dominante (la oligarquía financiera, la mayor parte de la clase política, la jerarquía eclesiástica, los representantes imperiales) para ceder el gobierno a Vicente Fox» (314). La derrota electoral del PRI representó en su momento el fin de su hegemonía, pero develó el profundo arraigo de sus mecanismos de operación y, en opinión de Anguiano, implicó un descalabro para el PRD, pues perdió su lugar como oposición institucional y su hegemonía en la izquierda mexicana (316).

El gobierno de la transición democrática pronto demostró su nula intención de cambio. De alguna manera puso al descubierto la ingenuidad de la población que pensó que con la alternancia del partido gobernante era suficiente; Julián Herbert ironiza esta creencia cuando habla de una «veta neomaderista» (2012). Lo que en realidad pudo observarse fue cómo:

[...] Vicente Fox y el PAN optaron —en todos sus aspectos— por la continuidad del régimen declinante, buscando redimensionarlo sólo de manera que les facilitara preparar una ocupación duradera del poder. En muy poco tiempo el gobierno del cambio se trasfiguró en una caricatura del gobierno priista (más precisamente del gobierno de Ernesto Zedillo), poniendo en evidencia el arraigo y la fuerza de métodos, prácticas, formas y relaciones que el viejo régimen convirtió en una cultura política que no sólo no desapareció con la sucesión del año 2000, sino que condicionó y determinó al gobierno panista, así como al conjunto de los actores políticos institucionales. (Anguiano 2010:338)

Tal rumbo sentó las bases para la dramática situación del sexenio de Felipe Calderón. La economía se contrajo, se continuaron ignorando primero y criminalizando después las demandas sociales —como en el caso del EZLN o el caso de Atenco—, se reintegró abiertamente a la Iglesia a la escena política, y se otorgó un poder sin precedentes a los monopolios televisivos; además de que se reveló «el avance de la descomposición de la política, a través de una dinámica de pérdida de referentes legales y éticos, predominio de las ambiciones personales por sobre intereses y

principios democráticos de convivencia colectiva, disparo del pragmatismo y del cinismo que trastocaron el orden asegurado y dañaron al conjunto de instituciones estatales, su representación y legitimidad» (Anguiano 2010: 354). El nivel de la violencia generalizado escaló y se detonó una fuerte ola tanto de migración «que asumió el carácter de un auténtico éxodo, dejando de ser regional para volverse nacional (tanto por el origen como por el destino) y rural para devenir igualmente urbana» (322).

A final del sexenio, el PAN estaba lejos de asegurar su permanencia; por lo que se implementó una guerra mediática contra el candidato oponente más fuerte, Andrés Manuel López Obrador⁹ del PRD, en la que se empleó sin tapujos los recursos del Estado. De tal forma que cuando el entonces Instituto Federal Electoral declara electo a Felipe Calderón Hinojosa con una diferencia de medio punto porcentual regresa la sospecha del fraude. Ávido de legitimación Calderón declara la guerra al crimen organizado, particularmente a los cárteles de la droga, de tal forma que enviste a éste como un enemigo de la sociedad en tanto que amenaza el orden social y al Estado. Al hacerlo, discursivamente, se dota a ese enemigo de límites y de una concreción y tangibilidad que no corresponden a su complejidad, mientras que al mismo tiempo se le imputa indiscriminadamente la responsabilidad de todos los males nacionales. La estrategia calderonista, inspirada en —e influenciada por— la *War in Drugs* norteamericana, respondía a una necesidad de legitimación de una presidencia asumida tras unas elecciones ampliamente cuestionadas. De esta manera Calderón impuso a la población un estado de guerra que, en el caso mexicano, puede ser entendido como,

un estadio más de la violencia endémica que padece la sociedad, en particular los subalternos, frecuentemente desencadenada desde el poder estatal, sea por su acción directa y la desatención de sus obligaciones elementales o por la colusión de los servidores públicos y los órganos de seguridad con el crimen en cualquiera de sus formas y escalas [...] Este desapego hacia las necesidades más apremiantes de una parte importante de la población y, al mismo tiempo, la estrategia desarrollada para aplacar los brotes de insurgencia social deben verse también como violencia. (Ileades y Santiago 2015: 13)

Dicha situación nacional implica una prescripción —manifestación de un Estado autoritario— de un estado de excepción¹⁰ velado, ilegal, a decir de Carlos Ileades y Teresa Santiago¹¹, pues tal

⁹ Sería interesante analizar a la luz de las apreciaciones de Sánchez Prado sobre la reconfiguración del intelectual en México y de la ironización de la «veta neomaderista», el apoyo que López Obrador recibió de muchos intelectuales; en algunos casos, como el de Elena Poniatowska, que también reaccionaron ante los sucesos de 1968.

¹⁰ Aquí una doble paradoja. Como señala Giorgio Agamben (1998 y 2005), el estado de excepción transparenta la

declaración de guerra, por un lado, no explicita sus objetivos reales, deja indefinido cuándo terminará y el itinerario de retirada del ejército; mientras que, por otro, no se adscribe a ni reconoce principios o leyes de guerra establecidas por el derecho internacional, lo que provoca que todo crimen se adjudique al conflicto y se criminalice en muchas ocasiones a las víctimas.

El estado de guerra, en el caso mexicano, alude a lo que Ileadés y Santiago llaman una guerra interna —no civil—, esto es, «un estado de violencia generalizada producido por un “enemigo interno” que amenaza la estabilidad del Estado, pero que en principio, no pretende hacerse con el poder político, sino incrustarse en el sistema, dentro del cual se produce» (2015: 23). A diferencia de otros casos de conflictos intramuros, la guerra entre el gobierno calderonista y el crimen organizado no tiene motivaciones políticas o ideológicas, sino de índole económica (23). El crimen organizado no busca anular al Estado, sino ponerlo a su servicio, pues lo parasita; por ello, el Estado puede seguir funcionando «con aparente normalidad mientras mantenga el control —aunque sea mínimo— de la situación» (28) mientras la violencia convive con las actividades normales del país. Empleando la caracterización de la violencia que hace Slavoj Žižek (2008) la violencia subjetiva se va transformando gradualmente en violencia objetiva, esto es, deja de irrumpir en el nivel cero de violencia pues se normaliza.

La situación mexicana conlleva una serie de desafíos para la reflexión, pues pone en evidencia la complejidad del fenómeno y presenta una serie de características inéditas. Por un lado, reta nuestra visión tradicional de un conflicto interno y externo, pues los actores que en él intervienen son transnacionales, pertenecen a una lógica global; por lo que, pese a que la contienda se debate en territorio nacional, sus actores, motivaciones y objetivos rebasan las fronteras nacionales. Por otro, su alcance e intensidad —«una violencia muy extendida y prácticas inauditamente crueles en el sacrificio de las víctimas» (Ileadés y Santiago 2015: 32-33)— es producto de la exacerbación de violencias latentes, así como de la nueva emergencia de viejas corporaciones (iglesia, ejército, comunidades) y de nuevos poderes fácticos (organizaciones criminales, monopolios, televisión) como actores públicos —no privados— que remplazan al Estado (12).

esencia de la autoridad del Estado, su monopolio de la decisión (1998: 28); el soberano tiene el poder de suspender la validez de la ley, por lo que se sitúa legalmente fuera de ella. De tal forma el estado de excepción es una exclusión inclusiva, pues incluye en el estado de derecho la suspensión del derecho; por lo que Agamben ubica al estado de excepción en el origen del Estado

¹¹ ILLIADES, Carlos y Teresa SANTIAGO, *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra*. México: Era, 2015

Al emprender una «guerra» contra el crimen organizado el gobierno mexicano no solo lo proclama como responsable de los males sociales, sino que, puesto que el Estado es el dueño legítimo de la violencia constitucional, aprovecha esta declaración de conflicto para ejercerla e instaurar un «régimen de excepción *de facto*» en el que se combate cualquier tentativa de demanda social (Ileades y Santiago 2015: 28); se criminaliza a las víctimas civiles, a luchadores sociales y defensores de derechos humanos; se elimina a periodistas y a todo aquel que se oponga al desarrollo de los intereses económicos que detentan el poder, gubernamental o de *facto*, sean estas corporaciones transnacionales o delincuenciales.

Las producciones culturales empezaron a representar cada vez con más frecuencia, con diversas estrategias y desde distintas plataformas, el fenómeno de la violencia generalizada y el mundo del crimen organizado; no solo hay una mayor visibilización de aquellos géneros que florecieron a la par que el narcotráfico —los corridos sobre el tema (o «narcocorridos»), por ejemplo—, sino que se amplía y diversifica su manufactura (en número y lugares de origen), su público, sus plataformas y su recepción, tanto en el mercado interno como en el internacional. De tal forma que se crea todo un universo de representaciones y una estética vinculada con el mundo criminal de tráfico de narcóticos. El prefijo narco- empieza a anteponerse a un sinnúmero de productos culturales para denotar el contenido, pero también como estrategia de venta —entre ellos, el de narconovela en la literatura—, y con ello emergen una serie de debates; en el panorama artístico, por ejemplo, sobre el papel de los creadores, la función e implicaciones de las producciones culturales en tan complejo contexto histórico-social.

Para referirme al uso de tal prefijo en la literatura, me parece pertinente partir del acertado señalamiento que hacen varios críticos sobre el carácter equívoco, ambiguo y difuso del vocablo «narconovela»; pero también de que es comprensible su operatividad mediática, pues agrupa a partir de su temática un grupo de obras que despliegan estrategias narrativas variadas. Coincido con Juan Pablo Villalobos¹² cuando en «Contra la narcoliteratura» afirma que ningún tema es despreciable por sí mismo, y erradicar el tono desdeñoso que muchas veces se imprime al término «narcoliteratura» —e implícitamente al tema—, pues, como bien señala Orlando Ortiz¹³, éste encierra «un silogismo del tipo: la droga es mala para la salud, luego la narcoliteratura es

¹² Juan Pablo VILLALOBOS, «Contra la narcoliteratura» en *English PEN* (19 abril, 2012). En: [<http://www.englishpen.org/contra-la-narcoliteratura>]

¹³ Orlando ORTIZ, «La literatura del narcotráfico» en *La Jornada Semanal*. 812, 26 sept., 2010. En: [<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>]

mala para la literatura». Se devela más atinada una profunda reflexión sobre las implicaciones del abuso del prefijo «narco» y sobre los alcances y problemáticas que conlleva la designación de «narcoliteratura» o «narconovela». Algunos críticos como Sophie Esch, Ramón Gerónimo Olvera u Orlando Ortiz han propuesto emplear «literatura de temática narco»¹⁴ (Esch) [«narco-themed literature»], «literatura de la violencia»¹⁵ (Olvera 2013:30) o «literatura del narcotráfico», respectivamente, sin embargo, debido tanto a la preeminencia mediática del prefijo así como a la continua aparición de obras que abordan la temática habrá que esperar si es posible que se opere un cambio en la terminología.

Más que anclar el rechazo a la literatura que tematiza el mundo del tráfico de drogas, a las estrategias comerciales de las editoriales transnacionales o a su éxito de ventas, es preciso dilucidar los efectos que este auge genera. Diana Palaversich¹⁶ evidencia, por ejemplo, que las editoriales publicaron y difundieron fuera del norte del país un tipo de literatura regional¹⁷ convirtiéndola en una modalidad literaria «desterritorializada»; es quizá esta «desterritorialización» lo que está en el origen de su valor mercadotécnico, su proliferación, su normalización y la «exotización de la violencia»¹⁸ (Adriaensen 2012) relacionada con el mundo del tráfico de drogas, la exotización de «nuestra excitante barbarie»¹⁹ (Serna 2009). Si bien, como afirma Ramón G. Olvera, «El mercado terminó condicionando, no sólo como una relación contractual, la construcción discursiva de lo literario y, como es lógico, los contenidos» (2013: 23), es necesario, como señala Palaversich, sobrepasar las «mojigatas fantasías» de la crítica que pretende la existencia de una estética fuera del consumo.

En ese sentido, me parece acertada y oportuna la invitación que Palaversich hace para «emprender un análisis que no se paralice ante el fenómeno comercial», pues coincido con ella en que la narrativa que aborda la entropía que se desprende del tráfico de drogas:

¹⁴ Sophie ESCH, «In the Crossfire: Rascón Banda's *Contrabando* and the "Narcoculture" Debate in Mexico» en *Latin American Perspectives*, 41, 161, 2014. En: [<http://lap.sagepub.com/content/41/2/161>] DOI:10.1177/0094582X13519752]

¹⁵ Ramón Gerónimo OLVERA, *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. México: Instituto Chihuahuense de Cultura/Ficticia, 2013

¹⁶ Diana PALAVERSICH, «Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)» en *Tierra Adentro* (25 de septiembre 2012). En: [http://www.conaculta.gob.mx/terra_adentro/?p=307]

¹⁷ Para Palaversich esta narrativa se gesta como parte inherente de la literatura regional, específicamente del norte de México, y ella tiene la cualidad de ser antihegemónica, pues se escribe en oposición al discurso oficial y a la cultura mexicana canónica, es decir, a la escrita y publicada desde la ciudad de México.

¹⁸ Brigitte ADRIAENSEN, «El exotismo de la violencia ironizado: Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos» en Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla (eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT Verlag, 155-167, 2012

¹⁹ Enrique SERNA, «Nuestra excitante barbarie» en *Nexos* (1. 01.2009). En: [<http://www.nexos.com.mx/?p=12895>]

[...] representa un lugar privilegiado para estudiar cómo el narcotráfico afecta el imaginario nacional, y de qué manera las percepciones literarias del mismo entran en conflicto o diálogo con discursos locales y globales sobre éste fenómeno. En su conjunto, dicha narrativa, por encima de las diferencias estéticas, éticas e ideológicas, ofrece testimonio de la prevalencia en la sociedad mexicana de lo que Rossana Reguillo llama la cultura de ilegalidad, un entorno social en el cual la corrupción, la impunidad y la relatividad ética —practicada inclusive desde las cúpulas de poder— se han convertido en el marco (in)moral y la norma de la sociedad. (Palaversich 2012)

Aunque ninguna de las novelas que se analizarán más adelante puede leerse desde esta categoría, indirectamente les compete, pues el debate desatado por esta tendencia se extendió a la representación estética de la violencia y el rol del creador en el contexto nacional. El papel del mercado editorial juega un rol importante en estas polémicas, pues la tendencia temática (e incluso de cierta estética) se impone para satisfacer la avidez de los lectores globales que observan en los medios de comunicación la escalada de violencia del narcotráfico. Al mismo tiempo que muchas de las editoriales mexicanas son absorbidas por la industria editorial transnacional y por lo tanto inscritas en la lógica tanto de segmentación del mercado como de internacionalización de ciertos productos literarios.

Los autores que nos ocupan están atravesados por ese contexto de tendencias y debates de la representación de la violencia; por el capital simbólico que tiene en el mercado literario internacional los conflictos nacionales, así como las tendencias impuestas sobre la literatura de circulación internacional; por el funcionamiento estatal del sistema de creación tanto en su aparente diversificación de centros y representaciones —tal vez sólo una diversificación de nuevos *clisés* y estereotipos—, sus procesos de financiamiento y legitimación; por su vinculación (sea cual sea ésta y sus términos) con la comunidad y el sistema literarios (además del académico) nacional e internacional; y por su experiencia de las lógicas y del funcionamiento de la estructura sociopolítica nacional. Las primeras páginas de los análisis de *La muerte me da* y de *Canción de tumba* discurren sobre lo anterior, así como su posicionamiento (implícito o explícito) coyuntural tanto desde la escritura como fuera de la página escrita.

DE LOS DESASTRES DE LA GUERRA A LA VIDA EN LA TIERRA

El carácter metaficcional de las novelas mexicanas seleccionadas es, tal vez, más evidente que su vinculación problemática con los contextos de escritura. A diferencia del contexto cubano, como

he intentado subrayarlo en las páginas precedentes de esta «Introducción», el rol de la literatura y del escritor tiene una tradición y dimensión política reciente muy distante de la de la isla. Por ello, antes de presentar los análisis de *La muerte me da* y de *Canción de tumba*, es pertinente, más que dejar en claro por qué considero metaliteratura sendos libros y por qué privilegiaré el examen de determinados procedimientos metaficcionales sobre otros, evidenciar la instrumentalización de estos para realizar inquisiciones sobre el contexto histórico de escritura que he esbozado —tanto en sus coyunturas inmediatas, como en referencia al raigambre de sus lógicas y estructuras. Esto es, señalar cómo y por qué postulo la relación conflictiva de estas novelas con sus marcos de escritura cuando sus temas y tramas no están vinculados abierta o francamente con estos.

La muerte me da de Cristina Rivera Garza presenta una aglutinación y diversificación de rasgos y procedimientos metaficcionales en todos los niveles: la mimesis se desplaza a dar cuenta del proceso al de lectura; se dramatizan la escritura, la lectura, así como los roles del escritor y del lector a través de un universo poblado de personajes dedicados a estos menesteres. Estructuralmente, la novela yuxtapone textos completos de géneros distintos que podrían leerse de manera independiente, mientras los interviene seccionándolos en capítulos con una numeración continua que atraviesa el libro. A nivel discursivo se acoge al modelo de policial para subvertirlo; despliega una intertextualidad e intermedialidad continua; e inserta incesantemente metacomentarios críticos. Finalmente, delega al lector la tarea de sacar conjeturas sobre una novela que parece el caótico archivo del «caso muerto» (no resuelto) de una serie de asesinatos.

En un primer momento, *La muerte me da* se presenta como una novela intrincada que más bien experimenta formalmente al amparo de la fórmula del género policial para poner en escena sus reflexiones sobre el género. Y en efecto, eso hace la novela; pero bajo esta primera impresión la autora codifica metaficcionalmente cuestionamientos complejos sobre el género como construcción cultural de la diferencia sexual, así como de los géneros literarios. Sus inquisiciones son complejas además de sobrecodificadas, pues movilizan marcos teóricos específicos que se ofrecen al lector en la historia o en sus paratextos, y tienen como blanco desestabilizar la noción reduccionista del género; la tendencia de la violencia en la lógica de interacción entre sujetos con motivo del género —que en ningún modo es unidireccional— y que tiene raíces históricas y culturales profundas; al igual que enfatizar la incidencia creciente de los crímenes de género. Blancos que en modo alguno pueden restringirse al contexto nacional; pero que lo evocan

subrepticamente. Por un lado, a través de la presentación de crímenes seriales motivados por el género de las víctimas, el lector mexicano (idealmente) recordará los múltiples casos de feminicidios en México, particularmente a partir de la atención mediática que recibieron los casos de Ciudad Juárez en los noventa, pero también —aunque con menos alarma— en el Estado de México en los años subsecuentes. Por otro, la forma de configuración de los crímenes en el relato subraya su carácter de escenificación, de artificio; por un lado, los crímenes se constituyen en medios para transmitir mensajes encriptados cuyo sentido es inaccesible para los que no comparten la clave, que en la novela es la obra poética de Alejandra Pizarnik; por otro, la disposición de los cuerpos en la novela remite al grabado «Grandes hazañas! Con muertos!» (ca. 1810-1813) de Francisco de Goya y a la instalación *Great Deeds Against de Dead* (1994) de Jake y Dinos Chapman que reelabora dicho grabado. Estos elementos constitutivos de la representación de los cuerpos en la novela invitan a establecer un paralelismo entre los contextos creativos de Goya, de los hermanos Chapman y de Rivera Garza; entre el conflicto armado que registra el español en sus grabados, la guerra subyacente a la lógica capitalista que postulan los hermanos Chapman en sus obras, y la guerra contra el narco en México. El grabado evocado de Goya es el no. 39 del conjunto titulado *Desastres de la guerra* (1810-1815), en el que el grabador y pintor español documentó visualmente los horrores del conflicto bélico en España (1808-1814) en el marco de las guerras napoleónicas; mientras que el trabajo artístico de los hermanos Chapman forma parte una continua reflexión sobre la sofisticación de esos horrores y las nuevas manifestaciones de esas guerras, a la instalación de 1994 referida en *La muerte me da*, precede una versión en miniatura del mismo grabado que titularon *Disasters of War* (1993), pero suceden múltiples variaciones del grabado 39 demostrando las atrocidades del capitalismo salvaje. Tras esta codificación de los crímenes de la novela en el marco de una guerra, es imposible que el empleo de los hombres castrados como medios para enviar mensajes no remita a uno de esos horrores a los que los mexicanos hemos sido expuestos frecuentemente por la pugna entre facciones del crimen organizado o su enfrentamiento con la fuerzas del Estado.

El carácter metaficcional de *Canción de tumba* de Julián Herbert descansa tanto sobre la fórmula de la autoficción, esto es, en la problematización de la identidad nominal entre autor, narrador y personaje; como sobre la característica clásica, la narración del conflictivo proceso de escritura de un texto literario que se identifica como que el que posee y descifra el lector. Por su puesto, la «ficción sobre la ficción» no es lo único que narra *Canción de tumba*, pero subrayar

este rasgo deja en claro su selección como novela metaficcional. La forma en la que Herbert instrumentaliza ésta para subvertir el contexto es a partir de la revisión de ciertos momentos de la Historia nacional que tienen un impacto dramático en la dimensión cotidiana del autor y su familia. La novela reconstruye distintos episodios históricos a partir de recuerdos que son evocados en la narración de la historia de vida de su madre agonizante y de la suya. El ejercicio de la memoria los evoca, pero el relato los revisa con el propósito dar sentido a lo que se narra; como resultado de lo anterior, Herbert va develando esos patrones, lógicas, estructuras, que han operado en el país a largo de décadas, mientras al mismo tiempo va desmantelando estereotipos de los mexicanos. Asimismo, los metacomentarios que se insertan en el texto sobre las condiciones del proceso de escritura de la novela en el marco de una beca estatal inscriben a *Canción de tumba* en el marco de las consideraciones que Ignacio Sánchez Prado hace sobre el sistema mexicano de estímulos a la creación.

LA VÍCTIMA SIEMPRE ES FEMENINA:
La muerte me da de Cristina Rivera Garza

Hay gestos que me dan en el sexo. Así: temor y temblor en el sexo. Ver su rostro demorándose una fracción de segundo, su rostro se detuvo en un tiempo incontable, su rostro, un detenerse tan decisivo, como quien mueve la voz y dice *no*. [...] Me dio en el sexo, Levitación; me izan; vuelo. Un *no*, a causa de ese *no* todo se desencadena. He de contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas. A medida que *no* vaya sucediendo.

«Palabras », ALEJANDRA PIZARNIK

Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) es quizá una de las escritoras mexicanas más prolíficas y activas del panorama literario mexicano contemporáneo; su obra va de la poesía¹, narrativa² y ensayo³, a la ópera, la columna periodística, el blog, el twitter, la historia y la traducción. *La muerte me da*, publicada por Tusquets en 2007, es la cuarta de sus novelas⁴ y está indisolublemente vinculada con otros textos literarios y académicos de la autora. Acreedora al premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2009, *La muerte me da* es uno de sus textos más complejos, no sólo por su configuración sino por sus distintos niveles de lectura. Por un lado, como afirman los autores del artículo «Necroescrituras desde sus contextos»⁵, encabezados por Cécile Quintana, «Si bien Rivera Garza no produce una nueva catalogación genérica, sí trastoca las clasificaciones establecidas por la tradición. *La muerte me da*, por ejemplo, hace alarde de una hibridez genérica que mezcla investigación policiaca, ensayo literario, libro de poesía y ficción teórica.» (2015: 206); por otro, la novela reafirma la aseveración que ya hiciera Oswaldo Zavala⁶ en torno a *La cresta de Ilión*, «El trabajo literario de Rivera Garza propone todavía algo más que la recuperación de los hitos históricos de la escritura hecha por mujeres y autopoicionamiento de la

¹ *La más mía* (1998), *Los textos del yo* (2005), *La muerte me da* (2007), *El disco de Newton* (2011), *Viriditas* (2011).

² Cuento: *La guerra no importa* (1991), *Ningún reloj cuenta esto* (2002), *La frontera más distante* (2008).

³ *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011) y *Los muertos indóciles* (2014)

⁴ *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2007), *Verde Shangai* (2011), *El mal de la taiga* (2012).

⁵ Cécile Quintana *et al.* «Necroescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza» en Alejandro PALMA CASTRO *et al.* *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia*. Puebla: BUAP / Université de Poitiers, 2015, 187-237

⁶ Oswaldo ZAVALA «La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad» en Oswaldo ESTRADA (ed.) *Cristina Rivera Garza*. México: Eón, 2010, 223-238

autora como heredera y continuadora de su legado a partir de una reapropiación de las más heterodoxas de esta tradición: radicaliza también las nociones de género remitiéndolas a la superficie del lenguaje, disolviendo al mismo tiempo las limitaciones e insuficiencias del discurso contrahegemónico que distingue a las posturas feministas.» (2010: 235).

En efecto, la configuración de *La muerte me da* es bastante intrincada. Está organizada en ocho partes de características y dimensiones disímiles, voz narrativa, focalizaciones, registros genéricos y discursivos. La primera parte, «Los hombres castrados» está narrada por una ficcionalización homónima de la autora y está integrada por 18 capítulos en los que se develan los asesinatos seriales; «La viajera del vaso vacío» está integrada por 11 capítulos, en su mayoría los mensajes que quien asume la responsabilidad de los crímenes envía a la Cristina Rivera Garza del mundo ficcional; «La mente de la Detective» explora el mundo de la encargada del caso a lo largo de 21 capítulos en los que ésta se desvive por comprender los mensajes que encierran los cuerpos textuales y sexuales que conforman el enigma de las escenas del crimen; en «El anhelo de la prosa» la autora inserta un ensayo sobre Alejandra Pizarnik en cinco capítulos; la sexta parte, «Los verdaderos informes de Valerio», describen más la forma en que es percibida la Detective que la pesquisa en sí; en «Grilding» se recupera un tanto el desarrollo de la investigación intercalado con los diálogos que empiezan a entablar algunos personajes con el sexo opuesto proyectado en diminutas versiones de mujeres y hombres; en la parte octava se inserta el poemario homónimo a la novela, y la novena y última parte, «No le digas a nadie que estamos aquí», es una especie de epílogo en la que se cierra el caso, más no se resuelve.

El libro enumera los capítulos consecutivamente a través de las partes en lugar de reiniciar la numeración, de tal forma que está compuesto por 97. Esto enfatiza la unidad de una estructura modular, de un texto fragmentario. En el caso de «El anhelo de la prosa» y de «La muerte me da», la división de los capítulos es impuesta sobre las estructuras del ensayo y del poemario, respectivamente. En el caso del primero, los capítulos dividen la progresión argumentativa, mientras que en el segundo presentan los poemas en una especie de cajas chinas, puesto que se respeta la organización y numeración interna de la edición del poemario; por lo anterior, los textos poéticos se despliegan en la página en tanto cita de otro folio. A excepción de las dos últimas partes, el resto tiene al menos un epígrafe; éstos tocan temas de las problematizaciones que se abordan en los capítulos que las conforman, y son tanto de textos literarios como de estudios de ciencias sociales: de la filósofa slovena Renata Salecl (parte I), de los filósofos

franceses Hélène Cixous (II) y Vladimir Jankélévitch (III), de las escritoras argentinas María Negroni (IV) y Alejandra Pizarnik (IV y VI), de Salvador Elizondo (V) y de Jonathan Swift (VI). Estos paratextos junto con las referencias o alusiones que se hacen en la ficción a Caridad Atencio, Jake y Dinos Chapman, Francisco de Goya, Marina Abramovic, Gina Pane, Lynn Hershman Leeson, Mary Shelley, Sigmund Freud y Mark Seltzer, funcionan como claves de lectura. Para ello Rivera Garza establece no sólo relaciones intertextuales, sino también, como explicaremos más adelante, intermediales.⁷

El texto se inaugura con un epígrafe a la novela como todo; éste es un fragmento de la selección de citas de *Three Steps on the Ladder of Writing* (1993), de Hélène Cixous, que se hace en la segunda parte de dicho libro: «[...] víctima de las preguntas: ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?». Asimismo, *La muerte me da* se clausura con una cita de Edmons Jabès, «Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado.», y con el registro que hace la autora del inicio y fin de su escritura. Rivera Garza fecha el libro en «Toluca, Estado de México. / México, 5 de abril de 2003. / Praga, República Checa, 27 de abril de 2007.», y la edición se imprime en octubre de 2007 según se consigna en la página legal. En la compleja arquitectura general del libro la abundancia de umbrales, tanto para entrar como para salir del texto, enfatiza la importancia que para Rivera Garza tienen ciertos procedimientos creativos —o de intención no-creativa⁸— en *La muerte me da*. La doble selección, corte y recontextualización

⁷ Como bien apunta Irina O. RAJEWSKY en «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» la aparición y auge del término intermedialidad “[...] point less to new types of problems *per se* than (at least potentially) to new ways of solving problems, new possibilities for presenting and thinking about them, and to new, or at least to different views on medial border-crossings and hybridization; in particular, they point to a heightened awareness of the materiality and mediality of artistic practices and of cultural practices in general. Finally, the concept of intermediality is more widely applicable than previously used concepts, opening up possibilities for relating the most varied of disciplines and for developing general, transmedially relevant theories of intermediality.» (2005: 44). Puesto que las relaciones que *La muerte me da* establece con ciertas piezas específicas de otras artes es muy distinta de las que Portela establecía en *La sombra del caminante* con la pintura, por ejemplo, en el análisis del texto de Rivera Garza será necesario hablar en algunos casos de relaciones intertextuales y en otros de intermediales.

⁸ Alusión a lo que Marjorie Perloff denomina «Unoriginal genius» y Kenneth Goldsmith, «uncreative writing», es decir, una serie de creadores que emplean procesos apropiacionistas para obtener su materia prima; en el caso de los escritores, éstos no aspiran a la originalidad ni la conciben como valor máximo, por lo que su escritura tiene como fundamento la no creatividad. Goldsmith señala que «While traditional notions of writing are primarily focused on “originality” and “creativity”, the digital environment fosters new skill sets that include “manipulation” and “management” of the heaps of already existent and ever-increasing language»; no obstante, destaca, que pese a que se busca conscientemente evadirlas, se hace evidente (o quizá más bien surge una idea distinta de ambas) la imposibilidad de evadir la originalidad o la creatividad. Véanse *Uncreative Writing* de Goldsmith o de Perloff, *Unoriginal genius*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

—además de la traducción, transcripción⁹ y recuperación— de las palabras de Hélène Cixous va más allá de la cita; mientras que el fechado consignado al final de la novela da cuenta de una múltiple interrupción de la escritura, de un regreso a un texto que parecía cerrado —más que acabado—, esto es, la latencia del texto a ser nuevamente un proceso de escritura. Esto último se confirma en la próxima edición de tapa dura de *La muerte me da* anunciada por Tusquets pues según se notifica en la página web *cristinariveragarza.com*, ésta contará con un prólogo inédito y «con un link para seguir leyendo más allá de los márgenes del libro».

La muerte me da es un complejo artefacto literario; su carácter metaficcional no lo es menos. La novela pone en marcha procedimientos metaficciones de todos los niveles (narrativo, estructural, discursivo y pragmático); sin embargo, su estatuto metaficcional es menos evidente que en textos que ponen más énfasis en la narración de un proceso de escritura. Rivera Garza nos propone un texto metaficcional que apuesta por la centralidad de la reflexión en torno a las dificultades del proceso de lectura y cómo ésta siempre retroalimenta la escritura. *La muerte me da* ostenta su carácter de artificio literario con una estructura expuesta y sobresistematizada que inserta textos enteros de otras tipologías con o sin introducción. Asimismo, constantemente reflexiona sobre el lenguaje para desmantelarlo, pues deja en claro su materialidad, sus posibilidades y restricciones como medio, sus implicaciones y efectos (la violencia que incluso ejerce) en lo real. Por ello la novela está plagada de autores y lectores que ponen constantemente en evidencia no la dificultad de determinar qué es lo que otorga el estatuto de ficción o de realidad (como la mayoría de las metaficciones), sino el impacto recíproco, continuo e indisoluble entre una y otra.

Pensar por escrito

La multifacética y prolífica obra de Cristina Rivera Garza es una de las más estudiadas¹⁰ tanto en la academia mexicana como extranjera; múltiples tesis, antologías críticas y artículos han sido dedicados a su obra. Empezar el examen de sus textos conlleva, más que una revisión de lo escrito en torno a su obra, enfrentar el reto de entablar un diálogo con la profusa reflexión que la

⁹ El libro no especifica si las traducciones de los epígrafes son de Rivera Garza, pero en el caso de Cixous es interesante que *Three Steps on the Ladder of Writing* es traducción de una serie de conferencias que la filósofa francesa ofreció la California University en Irving en mayo de 1990.

¹⁰ Destacan los libros dedicados a su obra: *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (2010), editado por Oswaldo Estrada, o el reciente *Cristina Rivera: una escritura impropia* (2015), compilado por Alejandro Palma *et al.*

propia Rivera Garza desarrolla sobre su quehacer; esto es, analizar *La muerte me da* distinguiendo entre la lectura crítica, sus cavilaciones paratextuales y ensayísticas, y los metacomentarios que se hacen en la diégesis, ver cómo estos se conectan y cómo se distinguen. La novela que nos ocupa no sólo ofrece en sus páginas una serie de reflexiones literarias, ellas mismas son un homenaje y diálogo con las ideas de Alejandra Pizarnik, y en tanto libro, *La novela me da* es un punto en la evolución escritural de la autora, que va de la mano con las consideraciones literarias que ha publicado en diversas plataformas. Un examen de estas ideas será vital para dilucidar el juego especular que establece con ellas la novela¹¹.

A lo largo de los años Rivera Garza ha desarrollado una concepción de la escritura —más que de la literatura en sí— bastante redonda; ésta es el punto de partida para pensar el proceso de circulación de textos, la producción, el texto en sí, y la lectura. La autora ha afirmado en múltiples ocasiones que considera que «escribir es el acto físico del pensar» (2004: 173, 2007b: 13) y, «escribir es una experimentación con los límites del lenguaje y, a final y principio de cuentas, un proceso de producción (de significados) (de realidad) (de mundos-otros)» (2007b: 13), de hacer realidad. Por ello, considera que «todo acto de escritura es [...], un acto de activa apropiación de y desde convenciones heredadas y por crearse, entonces ese acto de lectura tiene, por fuerza aunque no por principio y ni siquiera como finalidad, que ser un acto —un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos—» (2007b: 15). La escritura implica lectura; y leer es «pensar-con-otro» (2004: 173). En el centro vórtice de su concepción está el pensamiento.

Escribir y leer son deslindados del sentido de la comunicación (2007b: 14), al contrario, el texto, para Rivera Garza, abre un «vacío de sentido que cada sujeto debe decidir cómo (o si) llenar» (Eduardo Grüner *apud.* Rivera Garza 2007b: 14), por lo que «se convierte [...] en el espacio crítico del secreto que protege, con su opacidad, con la densidad de su ser-lenguaje, ese saber o ese contexto.» (Rivera Garza 2007b: 14). Su idea de la escritura es también la de una lectura que implica «un verdadero e íntimo acto» de complicidad y de comunión (14); leer es también escribir, es también pensar. Las ideas de la autora describen una especie de economía de la escritura en la que tanto el autor como el lector son creadores, escritores. Estas nociones son cercanas a las del arte conceptual, así como a su manifestación literaria, la escritura conceptual; muestran impacto de su experiencia con el uso de los medios electrónicos y, particularmente, de las redes sociales. Un ejemplo de esto es la idea de novela que desarrolla a partir de su ejercicio

¹¹ Así como para intentar eludir la influencia —el ruido— de las ideas de Rivera Garza en nuestro análisis.

de creación de una novela a través de la plataforma del blog, y que se convierte en su brújula creativa:

espero novelas que nos revelen menos y nos oculten más; novelas que se detengan en la opacidad misma del lenguaje, en su ser-ahí, dentro del texto, dentro del mundo. Con esto quiero decir que espero menos novelas que utilicen el lenguaje como un transparente vehículo de contenido [...] y que sepan enunciar el reto de existir en permanente tensión dentro de una forma que es su propio contenido. Quiero novelas semiherméticas. Novelas que produzcan la distancia exacta entre el escritor del texto y el lector de la escritura de ese texto. En papel o en el espacio virtual de la blogósfera, *aspiro a producir y leer* novelas que puedan velar (en sentido de ocultar y proteger, y también de trasnochar y custodiar) el mundo en el momento mismo en que producen significados dentro de los cuales existe ese mundo. (Las cursivas son mías) (Rivera Garza 2004: 178-179)

Esta idea de la novela hace más claro que sus reflexiones son complemento de la obra; una y otra van evolucionando de manera cuidadosa y constante. Los resultados de su ejercicio creador impactan en sus consideraciones tanto como éstas en su escritura. Es en Rivera Garza que podemos constatar el fenómeno que nos describe; su pensamiento por escrito, su escribir pensando, es un pensamiento en voz alta de lo que lee, integra a su escritura y proyecta en su lector ideal. Si hasta este momento las cavilaciones de la autora se ciernen a la literatura en abstracto, la última variante al modelo es la incorporación de la especificidad del contexto de escritura y de recepción, esto es, aparecen las nociones de necroescritura y comunalidad. Ambas nociones pueden rastrearse en diversos textos, pero tomaron forma más sólida en los libros *Dolerse. Textos de un país herido* (2011) y *Los muertos indóciles. Necroescrituras y apropiación*. (2013). Como se hace evidente en la introducción de la *necroescritura*, a Rivera Garza le interesa vincularlos con el tipo de escritura en el que ha ido trabajado:

la creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. A esa práctica, por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, es a lo que empiezo por llamar *necroescritura* [...] A la poética que la sostiene sin propiedad o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje, la denomino *desapropiación*. (cursivas del original) (Rivera Garza 2013: 22)

El término nace de la lectura e incorporación de las ideas del trabajo del filósofo camerunés Achille Mbembe —específicamente del texto «Necropolitics» (2003)—, del de la filósofa italiana

Adriana Cavarero —particularmente, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2007)—, del pensamiento de Giorgio Agamben, así como de diversos textos que estudian el sufrimiento social y la experiencia del dolor. De esta forma Rivera Garza vincula los recursos de los que echa mano en sus textos con un objetivo social; por un lado, postulando que su tipo de escritura nace como respuesta a las condiciones sociales, por otro, la idea de comunalidad le ofrece la posibilidad de incidir socialmente a partir de su ejercicio literario. Si «necroescritura» es el punto de origen, la comunalidad es la reinscripción de la literatura; con la noción de comunalidad, que toma de la cultura mixe, la tamaulipeca apunta «a esa experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con los otros, que es constitutiva del texto» (2013: 23). Alude a una experiencia que busca, que propone, y que está más allá del texto:

Tengo la impresión de que la configuración de comunalidades horizontales que develen y propicien la serie de prácticas comunales que estructuran los textos más variados, no sólo contribuyen y contribuirá a la producción de escrituras arriesgadas y fuera-de-sí, sino también, acaso, sobre todo, a formas del estar-en-común que funcionen justo a la manera contraria a cómo opera la violencia. [...] las comunalidades de la escritura pueden, sí, ser la compartencia [*sic*] que, en su mismo celebrarse, celebra esas formas fundamentales del estar-en-común: el diálogo, la mirada crítica, la práctica de la imaginación. (2013: 50-51)

Más allá de las consideraciones que merezca la idea propuesta de Rivera Garza¹², será necesario tenerlas presentes a lo largo del análisis de *La muerte me da*, pues dentro de la novela se ofrecen también una serie de reflexiones sobre la escritura y la lectura a través de diversos procedimientos. Por un lado, Rivera Garza emplea tanto al obra poética como las cavilaciones creativas de Alejandra Pizarnik como materia prima de *La muerte me da*; por otro, confronta las ansias y aspiraciones literarias de Pizarnik con las de la Cristina Rivera Garza ficcional; finalmente, la pesquisa criminal conlleva en sí una serie de protocolo de la lectura.

Como ya lo han señalado varios críticos, en la obra de Rivera Garza podemos encontrar una recuperación de una serie de escritoras con las que la autora tamaulipeca establece una tradición a través de sus búsquedas literarias. En el caso de la novela que nos ocupa, la obra de la argentina es central; Rivera Garza no sólo le rinde una especie de homenaje, sino que trabaja con la obra de Pizarnik para su escritura, la extiende, la apropia, la interviene, la reescribe. En *La muerte me da*

¹² Su propuesta de las nociones tanto de necroescritura como de comunalidad no sólo parecen superficiales en *Los muertos indóciles*, pues solo inauguran y cierran el libro, sino que presentan varias interrogantes que no se abordarán aquí tanto por cuestiones de espacio como porque se desvían del objetivo de la presente investigación. Pero sin duda merecen una detenida reflexión, más allá de apreciaciones afectadas, tanto a favor como en contra.

podemos identificar cómo se incorporan estrategias creativas, cómo se hace eco y da continuidad al proyecto escritural de Pizarnik. Carlos Abreu Mendoza¹³ señala que «En su obra [la de Pizarnik] la intertextualidad es una otredad poética, un refugiarse en la palabra del otro. Se trata de una poesía que privilegia el mecanismo de la repetición» y en la que «La literatura se le presenta [...] como un destino trágico que mancha las manos de sangre, casi como un crimen, una práctica peligrosa de la poesía, relacionada ineludiblemente con la muerte» (294). Para este crítico «*La muerte me da* puede entenderse como una relectura de Pizarnik en el sentido de que recoge sus búsquedas y las incluye en la novela como género problemático que se adentra en el territorio de la poesía» (300).

Más que establecer una genealogía con las autoras históricas, Rivera Garza se vincula con sus indagaciones creativas. *La muerte me da* establece complejas relaciones de intertextualidad no sólo con la obra de Pizarnik, también con Jonathan Swift, con la literatura policial, con el pensamiento contemporáneo —Hélène Cixous, Mark Seltzer.; así como referencias intermediales¹⁴ con piezas específicas del arte conceptual y performativo —de los hermanos Chapman, Marina Abramovic, Gina Pane. En la novela podemos una distinguir una complejización y condensación de sentidos de lo narrado ya sea a partir de relaciones tanto intertextuales (y su conglobación [*Komplexión*] de sentido¹⁵) como intermediales.

En efecto, podemos identificar en algunos casos la «explosión semántica que ocurre en el contacto de los textos, de la producción de una diferencia estética y semántica» (Lachmann 2004: 20); por ello la novela, en tanto intertexto, «está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está limitado, sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s)»¹⁶ (Plett 2004:53). Mas cuando *La muerte me da* establece relaciones intermediales de referencia busca constituir ciertos sentidos en vinculación,

¹³ Carlos ABREU MENDOZA, «Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites» en *Cristina Rivera Garza*. Oswaldo Estrada (ed.). México: Eón /University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 2010, 291-312

¹⁴ Puesto que el término de intermedialidad es muy amplio y puede emplearse, como señala Rajewsky, con distinciones particulares que implican concepciones diferentes (diacrónica o sincrónica, condición fundamental o categoría crítica, o acotada a una perspectiva disciplinaria), seguiremos las coordenadas de su propuesta, así como el modelo que propone, pues considera la intermedialidad desde la perspectiva sincrónica, tomándola como una categoría crítica de análisis y se circunscribe al ámbito literario. Rajewsky propone tres subcategorías de relaciones intermediales: la trasposición, la combinación y la referencia intermediales (Rajewsky 2005: 51-52).

¹⁵ Renate LACHMANN «Niveles del concepto de intertextualidad» (2004) ya referido en «DESGRACIADA LA TIERRA QUE NECESITA HÉROES: *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela». Véanse particularmente las notas al pie 8 y 9 de dicho capítulo para el concepto de intertextualidad de Lachmann y las 7, 10 y 13 para algunas precisiones más sobre intertextualidad que se manejan en esta investigación.

¹⁶ Heinrich PLETT «Intertextualidades» (2004).

parcial o completa, con la obra, sistema o subsistema al que alude; de tal forma que la evocación intermedial funge como otra estrategia más a las que recurre Rivera Garza con el objetivo de producir otros sentidos y significaciones más complejas.¹⁷

Asimismo, podemos rastrear cómo Rivera Garza se apropia de la poesía de Pizarnik, la recontextualiza en la novela para que sea a partir de los textos poéticos que se plantee el enigma, que se construya la alegoría del crimen. El gesto de la autora tiene un resabio del procedimiento del renacimiento, crucial en la relación entre maestro y aprendiz, en el que «Copiar un cuadro significa no más que apropiación por reproducción, de tal forma que se internaliza el saber contenido en la imagen.»¹⁸ (Graw 2004: 45) y que estaba orientado a lograr la originalidad eventualmente; al igual que la carga de la apropiación artística del s. XX, la de una acción generativa¹⁹ (Goldsmith 2011), engendradora de mundos de ideas en la que la manipulación misma del objeto puede reflejar una «sensibilidad» artística (45). He ahí la paradoja de un recurso que busca no ser original, creativo, más no puede evitarlo. Isabelle Graw llama la atención sobre el hecho de que, aunque el foco de la apropiación artística se halle en la premisa de la acción voluntaria del artista, el apropiacionista es también atraído por el objeto (2004: 48). Lo anterior es evidente en el caso de *La muerte me da*.

Cristina Rivera Garza en *La muerte me da* inserta los versos de Pizarnik como claves de los crímenes, más son estos versos recontextualizados los que suscitan, provocan, incitan la novela. Pizarnik, a su vez, escribe «La condesa sangrienta» (1966) como resultado de su lectura del relato de la escritora francesa Valentine Penrose, *Erzsébet Báthory. La Comtesse Sanglante* (1962). La propia Rivera Garza hace evidente su conocimiento de este hecho dentro del ensayo «El anhelo

¹⁷ Entenderemos por relaciones intermediales de referencia o referencias intermediales como una «meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium *qua* system ([...]“system reference”). The given product thus constitutes itself partly or wholly *in relation* to the work, system, or subsystem to which it refers. In this third category, [...] intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is *by definition* just *one* medium—the referencing medium (as opposed to the medium referred to)—that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.» (Rajwesky 2005: 52-53).

¹⁸ «Copying a picture means no more than to appropriate it by reproducing it, and to thus internalize the knowledge contained in the image» (la traducción es mía) (45). Isabelle GRAW «Dedication replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art» en Philipp Keiser (ed.) *Louise Lawler and Others*. Hamburg: Hatje Cants Verlag, 2004, 45-67

¹⁹ GOLDSMITH, Kenneth (2011): *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press [e-book], paráfrasis tomada del capítulo 5, «Why Appropriation?».

de la prosa» (2007a: 188). Lo que une esta secuencia de apropiaciones, lo que apela a cada escritora de los textos, son las inquietudes que éstos les transmiten. El principio de la apropiación aquí es la ansiedad compartida por las preguntas que cada narración encierra; si hay una genealogía entre estas autoras, es la del desasosiego. Asimismo, Rivera Garza emula los juegos lingüísticos y rasgos textuales de la argentina al grado de que le son propios; por un lado, la influencia de Pizarnik en la obra de la escritora mexicana no sólo se circunscribe a *La muerte me da*, aunque ahí se hace más evidente; por otro, la apropiación aquí tiene ese sentido renacentista, esto es, Rivera Garza hace suyos los recursos que toma de Pizarnik, los torna originales por cómo los manipula en el nuevo texto. La repetición de palabras o frases que se emplea para atravesar los textos semánticamente o para diseccionarlas o mutilarlas hasta exprimirles cualquier posibilidad de sentido, la interrupción de frases, la irrupción de preguntas, el extrañamiento gráfico de las palabras, el cambio de estado de las frases (de afirmaciones a negaciones, a preguntas, a exclamaciones, a diálogos), los juegos con la materialidad de las grafías, o la fragmentación como constitutiva, no son extraños a los textos de Rivera Garza; no obstante, podemos rastrearlos como intrínsecos a la obra de Pizarnik.

Destaca que en *La muerte me da* Rivera Garza lleve al límite necesario este emular de la escritura pizarnikiana. El empleo de listados en viñetas (como en «Aclaración que hago porque me la pidió V.», en «Índice piola»), el empleo de mayúsculas (como en «[Textos]»), la generación de nuevas palabras o sentidos (por ejemplo el juego «*Total estoy* = Tolstoy»), en la maleabilidad de las palabras (como se hace a lo largo de «La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa») que encontramos en la escritora argentina, son rastreables en las páginas de *La muerte me da*. Pero Rivera Garza va más allá; en el poemario homónimo a la novela que se inserta en el capítulo VII la autora juega con el discurso de lo indescifrable. En la serie de poemas que componen esa séptima parte del libro, «La muerte me da», la arbitrariedad y la materialidad de las palabras se evidencia como una herida en el texto; es constante encontrar lo siguiente: «Me [tachado]» (2007a: 307), «La línea es el arma: [ilegible]» (314), «MINÚSCULO [ILEGIBLE] DESCRIPTIVO» (326), «porque pedir es lo peor. Obtener. [tachado].» (334). Ejercicio en el que aquello entre corchetes condensa la disolución de la palabra y al mismo tiempo la fuerza de su ausencia artificial; la palabra tachada o ilegible cuando señalada como tal entre corchetes no sólo remite al gesto que busca suprimir o lo que está detrás del texto imposible de leer, también a la aparente traducibilidad inocua de ese gesto al describirse legiblemente, sin tachadura.

La muerte me da es el único texto del corpus de esta investigación que presenta ostensiblemente lo que Linda Hutcheon²⁰ (1984) denomina una metaficción de modo lingüístico, esto es, un texto en el que se ponen en relieve y se explotan las posibilidades y materialidad del lenguaje. Sin embargo, por su compleja configuración no puede caer sólo en dicha casilla, sino que es simultáneamente —siempre en la taxonomía de Hutcheon— una metaficción abierta (pues la trama implica una tematización explícita, en este caso, del acto de lectura) y encubierta (pues se recurre a un modelo genérico, aquí la narrativa policial) de modo tanto diegético (porque se evidencian las implicaciones y problemáticas del acto de lectura y de la creación literaria) y lingüístico (por la disolución de la transparencia del lenguaje, la puesta en evidencia de su materialidad, de sus límites como medio, y la capacidad de éste para crear mundo). La apropiación de Pizarnik es central en el libro; como procedimiento artístico permite problematizar el lenguaje; mientras que incorporarlo a la trama como clave del enigma policial tematiza, a través de diversos mecanismos y juegos especulares, la lectura de textos y la búsqueda autoral de un tipo de escritura.

Al respecto de este juego, confrontación y complementación de proyectos de escritura, Abreu Mendoza comenta que «No en vano, el “deseo de la prosa” que se encuentra agazapado en la poesía de Pizarnik acaba convirtiéndose en el “deseo de la poesía” de la prosa de Rivera Garza» (2010: 300). Rivera Garza ensaya a través de *La muerte me da* un ejercicio escritural que conjuga las aspiraciones de ambas autoras. Es de esta manera que podemos apreciar con plenitud esa explosión semántica que surge de la conglobación de sentido movilizadora por la intertextualidad; la producción de nuevos significados por medio del establecimiento de la comunicación intermedial; así como dilucidar las verdaderas dimensiones creativas del acto apropiacionista. La inclusión del ensayo «El anhelo de prosa» en el que la homónima ficcional de Cristina Rivera Garza rastrea la idea de una prosa a desarrollar por Alejandra Pizarnik a través de sus diarios, así como la serie de metacomentarios que la figura autoficcional de Cristina hace en torno a su propio quehacer literario, y la admiración que profesa por la poesía pizarnikeana, nos permiten hacer la confrontación de ambas búsquedas.

La relación entre el proyecto de escritura pizarnikiano y el texto riveragarciano es común en muchas de las metaficciones como un tipo de *mise en abyme* en la que un doble del autor, un

²⁰ La tipología que sintetizo de Hutcheon puede rastrearse en el capítulo «Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology». En Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative*. New York: Routledge, 1984, 17-35

autor subrogado o un *alter ego* también escritor, desarrolla la idea de un texto cuya realización, o su ensayo de realización, se infiere, es el libro que el lector tiene en sus manos. Lucien Dällenbach²¹ señala que este juego especular tiende a lograrse a partir de una dinámica de concordancia-discordancia que atraviesa el texto; en ésta se nos invita a postular la identidad entre un elemento y su doble (que puede ser el autor o la novela), pero por otro, todo nos disuade de dar por cierta su coincidencia porque en ocasiones el narrador nos da información que puede funcionar como una negación de dicha postulación (1991: 46). Dällenbach también advierte que estas imágenes establecen relaciones con aquello reflejado que pueden ser de distinta gradación, entre la similitud, mimesis o identidad. Esta dinámica implica en ocasiones un doble juego (46) por parte del autor, ya que: le permite presentar postulados o teorizaciones por medio de máscaras y al mismo tiempo no asumirlas como propias o fingir que no otorga ninguna importancia a las mismas; puede «dejar entrever la génesis de la obra, sugiriendo que es otra distinta; integrar en el libro una crítica positiva o negativa» a cualquiera de los elementos que refleja (el narrador, la narración, la novela, etc.) y «resolver el conflicto entre “novela pura” y corriente vital, adoptando la única solución estética posible» (46-47): verter en la novela impura que el autor ha escrito la teoría de la novela que le es imposible escribir.²²

En *La muerte me da* el juego especular es más sofisticado: el proyecto de escritura, la «prosa pura», aparentemente, no es el de Rivera Garza sino el de Pizarnik; más que un doble o una figura subrogada del autor hay una autoficcionalización por lo que el problema de identidad de concordancia-discordancia se desplaza a la posibilidad de la misma a partir de una coincidencia del nombre; no obstante, la confrontación entre la escritura pura y su realización es posible efectuarla no sólo con las aspiraciones de la poeta argentina, también con el programa de escritura que Rivera Garza ha pensado públicamente de manera impresa —mismo que se ha intentado delinear al inicio de este apartado—. A partir de la aparición autoficcional de la autora, Pizarnik funge como una variante del *alter ego*, un otro yo idealizado por la admiración que, al incluirse en la novela como parte esencial de ésta, adquiere también el carácter de ficcional; la Alejandra Pizarnik de *La muerte me da* es también —obvia, más no siempre evidentemente— una ficcionalización. Al asumir como propios tanto su obra como las cavilaciones registradas en

²¹ Lucien DÄLLENBACH. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991

²² Como sucede en *La sombra del caminante* cuando Portela introduce fragmentos del diario del escritura de Emilio U para darnos cuenta de sus preocupaciones, inquietudes y angustias provocadas por el particular proyecto de novela que está en proceso de desarrollar.

sus diarios sobre esa prosa ansiada, Rivera Garza presenta a *La muerte me da* como conjugación y concreción de ambos ideales literarios.

La presentación de la «prosa pura» de Pizarnik está doblemente enmarcada, en el ensayo de la «Dra. Cristina Rivera Garza / ITSM-Campus Toluca» y en el capítulo IV de la novela, ambos titulados «El anhelo de la prosa» (179-205). Consiste en «una escritura que problematiza un hacer material», que «junta pero no funde géneros literarios de carácter propio» (185); «una prosa sumamente bella» (Pizarnik *apud.* 187) que violenta «hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje» de «algo que escapa a la novela» (186); una prosa «en forma de lo ajeno», que «tom[e] el lugar alterado y fund[e], por lo tanto, el lugar del otro» como «soporte temático» (187). De tal forma que «La prosa, en el sentido pizarnikiano, no es la anécdota ni el contenido del relato sino algo más [...] una prosa que, incluso, pone en tela de juicio la capacidad comunicativa de la misma. Una idea que cuestiona la supuesta habilidad intrínseca de la prosa para transmitir significado» (190). Por su puesto, lo que sabemos de la búsqueda escritural pizarnikiana al leer *La muerte me da* es través de la académica ficcional, la Dra. Rivera Garza; por ende, conocemos su lectura de ésta, su interpretación y su integración en un programa coherente. Mediante la selección de citas, el subrayado de los elementos que le parecen centrales, la académica autoficcional otorga coherencia y sentido al proceso de reflexión de Pizarnik a través del cual esbozaba la escritura a la que aspiraba, el tipo de prosa que buscaba lograr. ¿Es posible entonces afirmar que el anhelo de la prosa que se devela en el ensayo inserto en *La muerte me da* es «en realidad» de Alejandra Pizarnik? ¿Es el deseo pizarnikiano de la prosa verdaderamente distinto del de Rivera Garza por la poesía como «meta de toda escritura», como «campo de acción» (38)?

Pese a que la novela dé la impresión de seguir el programa pizarnikiano, *La muerte me da* representa un sólido ejercicio de la idea de escritura concebida por Rivera Garza. Parte de la consciente selección de convenciones literarias que pondrá en evidencia y cuestionamiento; encierra una experimentación trasgresora que problematiza y tematiza más allá de lo evidente de la anécdota; explota al máximo la plasticidad y aglutinamiento del que es posible la novela como género; enrarece el lenguaje y otorga un papel crucial al lector para completar el texto. En tanto complejo artefacto literario, el libro concentra su tensión interna a través de la intrincada puesta en marcha de estrategias y recursos literarios con el objetivo de poner más énfasis en el rol activo del lector. Esta es una de las paradojas de la metaficción señalada por Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative*; la investigadora canadiense señala que el ensimismamiento de estas

narraciones busca una respuesta intelectual y afectiva de la misma intensidad por parte del lector. La diferencia es que *La muerte me da*, por su concepción y configuración, es un texto que ha engullido, incorporado e instrumentalizado —en un grado más allá del alcanzado por el resto de nuestro corpus— las estrategias metaficcionales y las ha puesto a trabajar con otro complejo grupo de recursos tomados del arte contemporáneo; es quizá por ello que el trabajo de Hutcheon sea el más pertinente de entre todos los investigadores de la metaficción para dilucidar lo que sucede en *La muerte me da*, precisamente porque la autora de *Narcissitic Narrative* estudia los fenómenos que ocurren en otras manifestaciones artísticas, particularmente, en el arte contemporáneo. La paradoja de *La muerte me da* es que toda la energía concentrada en hacer partícipe al lector es proporcional al protocolo de lectura de que acompaña al texto. Además de la tensión entre la trasgresión y reafirmación de convenciones literarias —característica de las metaficciones según Patricia Waugh—, en la novela de Rivera Garza hay una tensión entre potenciación y dispersión de sentido, entre la consistente exploración de temas/semas y la apertura de sentido, que procede del empleo de recursos del arte.

Por lo anterior, la pesquisa policial le permite a Rivera Garza introducir una serie de recomendaciones de lectura; asimismo, la introducción de diversos géneros literarios —especialmente del ensayo— y la influencia del arte conceptual dirigen la lectura de los múltiples paratextos como parte ineludible de la reflexión de temas. La Detective convierte a Cristina —y en lo subsecuente con el nombre de pila me referiré a la Rivera Garza ficcional—, la primera en descubrir un cuerpo, tanto en sospechosa como en su Informante, al percatarse de la centralidad de los mensajes poéticos dejados en las escenas del crimen y de que el «campo de acción» de la testigo es la literatura. La Detective recurre a Cristina para que la ayude a descifrar el mensaje tras la serie de cadáveres mutilados; ésta la instruye: «La poesía no se lee así [...] La poesía no es denotativa. No es como un manual» (42). Más adelante la Cristina-narradora nos hace partícipes de su frustración al no poder compartir por completo la clave de su forma de lectura de la poesía, misma que encierra cómo ella (y Rivera Garza) concibe la poesía: «¿Cómo decirle a la Detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir presencia en él mismo que, por ser el lenguaje, es todo ausencia? ¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción?» (56). La recomendación vale para la novela, no debe leerse denotativamente. He aquí la importancia que toma esa especie

de muletilla riveragarciana: ese *en realidad* que se emplea para dar énfasis a las palabras de los otros —particularmente en la Periodista de la Nota Roja—, pero que se emplea repetidamente por la voz narrativa, sin cursivas. Todas las voces, los personajes, son lo uno y lo diverso, todos partes del mundo ficcional de significados latentes en espera de ser completados. Rivera Garza no prescribe la lectura, busca acotarla, dirigirla a través de pistas para el enigma que el libro implica al lector.

Cuando Cristina, la Informante, ve las fotografías de los versos que acompañan los cuerpos en las escenas del crimen no lee el fragmento de poema, la invaden la serie de referencias culturales de la composición expuestas por el asesinato: un grabado de Goya, una instalación de Jake y Dinos Chapman; de tal forma que la consultora no ve lo que está frente a ella, sino lo que éstos evocan. Así sugiere cómo abordar el texto; así ofrece indicios. El ensayo «El anhelo de la prosa» es la demostración del ejercicio de lectura que Cristina hace de Pizarnik, acaso una instrucción velada de cómo sí leer a la poeta; asimismo, la serie de referencias filosóficas y culturales se ofrecen como herramientas para comprender los planteamientos detrás de la diégesis. En este sentido, es revelador que Emily Hind²³ afirme que «Rivera Garza ha ido *amaestrando* a sus lectores en el arte de entablar amistades con los textos que ella misma llama, “my thinking companions”» (énfasis mío) (2010: 313). Abreu Mendoza ya señalaba que,

La singularidad de *La muerte me da* es que su reflexión metaliteraria tiene como centro el lenguaje poético [...] la reflexión acerca de la poesía inscrita en el diálogo de los personajes establece una poética de la lectura que muestra su preferencia por un lector activo [...] la novela contiene una relación triangular que relaciona a los personajes que son autores y lectores dentro de la novela [...] juegos especulares [...] éstos trascienden los límites del lenguaje narrativo a través del poético y crean al mismo tiempo una poética de la lectura que nos ofrece la clave para entender la novela.» (2004: 302)

De tal forma que de una u otra manera los personajes son todos lectores que se convierten posteriormente en autores: la asesina de la poesía de Pizarnik y autora del poemario «La muerte me da», y de las cartas a la Informante; Cristina es una lectora «profesional» de la que leemos el ensayo «El anhelo de la prosa»; la Detective busca interpretar los crímenes y luego se vuelve fotógrafa y escritora de relatos policiales²⁴. La profusión de lectores-personajes en la novela

²³Emily HIND, «Lo anterior o el tiempo literario en *La muerte me da*» en *Cristina Rivera Garza*. Oswaldo ESTRADA (ed.). México: Eón /University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 2010, 313-338

²⁴ La Detective aparece nuevamente en *El mal de la taiga*; a ella se le atribuye la autoría de varios de los relatos riveragarcianos; se alude incluso que también «El caso de los hombres castrados» (2012: 16).

permite a Rivera Garza presentar la novela como el expediente del caso, más que de la investigación, potenciando las posibilidades de lectura al mismo tiempo que la orienta, aunque como se afirma desde la diégesis en un momento de autoconsciencia del texto: «Lo que en realidad pasa: / Eso no lo puede saber la novela.» (2007a: 107).

Trampas de género

Of course writing it was a risk; but the writing always is. Especially in this genre. If you write about fear, if you write about horror, if you write about hatred, pain, violence and death, the line between wallowing and making sense, between indulging or subverting, is narrow indeed. But what I do believe passionately is that [...] women have had to think harder about that line than men. And that in the process of thinking they have changed and challenged this rich, strange, complex, popular form of writing known as crime fiction.

SARAH DUNANT

La muerte me da es, como afirma la Detective, «un caso difícil [...] Lleno de recovecos psicológicos. De oscuridades poéticas. Trampas de género. Metáforas. Metonimias» (54). Un caso entre varios en los que la Detective fracasa —según refiere en *El mal de la taiga* (2012)—, en el que se lleva al límite el género literario a través del cual nos llega, y en el que se problematizan las nociones de sexo y género. La novela es una trampa pues trasgrede las convenciones del relato policial y las de las identidades genéricas; cuando se subvierte una impacta en la otra, pues en el género policial los roles de género están en la base de su funcionamiento.

Es importante destacar que *La muerte me da* está vinculada con *El mal de la taiga* (2012) por la recurrencia de un personaje, además de por el registro policial de los textos. La Detective aparece primero como la asignada al caso de «Los hombres castrados», y después, retirada, como una escritora de «novelitas negras» a la que un cliente recurre para pedirle que tome el caso de «Los locos de la taiga». En estas dos novelas se hace más evidente el juego constante que Rivera Garza establece con los dos sentidos de la palabra género. Si bien la problematización del género como referente de la construcción sociocultural de los sujetos según su sexo es mucho más clara y protagónica en *La muerte me da*, la centralidad de la indagación sobre los géneros, en este caso

literarios, lo es en ambas. Al estar escritas bajo la fórmula de la literatura policial como configuración general de los textos, las normas de dicho modelo le permiten además de vincular las dos novelas, tematizar la búsqueda; lo cual funciona como coartada perfecta para que la narración ahonde en los cuestionamientos e inquisiciones sobre los que está configurada, por ejemplo, los crímenes de género, la escritura, la representación estética del crimen o la comunicabilidad del arte en el caso de *La muerte me da* —o el viaje, los cuentos de hadas y la memoria en *El mal de la taiga*. El momento narrativo en que Rivera Garza relaciona los dos textos es cuando un cliente le pide a la Detective en *El mal de la taiga* buscar a su esposa; ante la solicitud, la investigadora piensa:

-Hace tiempo que no practico -dije. Aunque en realidad hubiera querido decirle: “¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?”.
El caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino.
El caso de los hombres castrados.
El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo.
El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena.
El caso de la mujer que perdió un anillo de jade. (Rivera Garza 2012: 16)

Esta mención no solo establece una relación de serialidad narrativa directa con *La muerte me da*, pues «El caso de los hombres castrados» es el único texto de Rivera Garza en el que se recurre a las convenciones del policial y en el que aparece el personaje de la Detective, también se establece dicha serialidad con las indagaciones que la autora desarrolla en otros relatos, esto es, con las reflexiones de fondo que preocupan a la Rivera Garza, y con su idea (ya detallada en la sección anterior) de la escritura. Como ya lo han señalado los críticos encabezados por Alicia Ramírez Olivares en el ensayo «La puesta en ficción del acto de escritura: de *La muerte me da* a *Verde Shangai*» los nombres de estos casos hacen referencia a otras narraciones de Rivera Garza:

Tomando en cuenta, por supuesto, el orden en que son referidos los casos dentro de la narración de *El mal de la taiga*, encontramos las siguientes obras en donde esa detective tiene su aparición: el caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino en *La guerra no importa* (1991), en «El último signo», cuento de *La frontera más distante* (2008) y en *Verde Shangai* (2011); El caso de los hombres castrados en *La muerte me da* (2007); el caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo en «Estar a mano»; El caso de la mujer que perdió un anillo «Simple placer. Puro placer»; además de aparecer en el cuento «El perfil de él». Estos últimos tres pertenecen al libro de cuentos *Las fronteras más distante*. (nota 7, Ramírez *et al* 2015: 88)

Al hacer esto, la autora inserta otros libros no policiales en la lógica de la narrativa episódica,

característica de dicho género; sus libros, entonces, pueden entenderse como partes de una serie, esto es, como episodios independientes que están ligados por la recurrencia de personajes, tópicos, lugares, etc. (Besson) y no por una progresión de la historia. Al contrario, al ser narraciones independientes en donde la Detective es quien relaciona las narraciones, se hace evidente el carácter repetitivo del quehacer policial como una especie de condena eterna —según Stefano Tani en *The Doomed Detective*— a repetir caso tras caso la búsqueda y a confrontar la imposibilidad de erradicar las actividades criminales. Más el caso de los relatos que nos ocupan es particular. El fracaso que une los relatos de la serie es más complejo que la imposibilidad de encontrar al asesino o a la esposa del cliente, pues éste radica en realidad en la conciencia de las posibilidades y las limitaciones del lenguaje y del arte. Por ello, lo que verdaderamente vincula las narraciones listadas en *El mal de la taiga* como partes de una forma narrativa episódica no es el personaje de la Detective, sino la autora y la reiteración de las preocupaciones que atraviesan su obra. De tal forma que las dos novelas que sí emplean evidentemente el registro policial constituyen dos episodios autónomos de las investigaciones de la Detective (una serie); mas lo que atraviesa todos los «casos» trabajados por Cristina Rivera Garza en sus textos son indagaciones que se van sumando, complejizando, derivando, por lo que constituirían más bien un ciclo.

Es interesante que las convenciones de la ficción policial le permitan reforzar, en *La muerte me da*, la escenificación y cuestionamiento de la serialidad. Cómo se desarrollará más ampliamente en «Los desastres de la guerra», la novela no sólo pone en relieve tanto la conexión de dicho patrón de comportamiento en el criminal y el detective —y de este tipo del policial en general— sino que lo vincula tanto con la lógica de producción del capitalismo tardío que tiene como principio la repetición, como con los procedimientos que emplea la autora para construir este libro, en particular la apropiación y la fragmentación. Por un lado, la serialidad en las narraciones episódica se logra, según Héctor Fernando Vizcarra, cuando «cada nuevo relato que se inserte en la cadena de episodios debe contribuir y respetar la construcción de un sistema que regula la *diferencia* y la *repetición* dosificadas: *diferencia* en la anécdota y *repetición* en el método para completar la intriga» (cursivas del original) (2015: 37); por otro, la novela se desenvuelve a partir de una intrincada reconfiguración, evocación, reiteración y comentarios de obras literarias, pero también de otras obras artísticas en donde también puede apreciarse la importancia del principio de repetición y diferencia en el proceso de apropiación artística. Un

ejemplo de esto es la alusión de la escena del crimen del primer cuerpo de la novela; la narradora evoca la instalación *Great Deeds Against the Dead* (1994) de Jake y Dinos Chapmans, que a su vez es una apropiación del grabado «Grande hazaña, con muertos» de Francisco de Goya; pero también las modificaciones que Rivera Garza hace de las convenciones del policial.

La muerte me da y *El mal de la taiga* pertenecen a subfórmulas²⁵ del policial claramente identificables. Por un lado, podrían leerse desde la noción del neopolicial latinoamericano; por otro, forman parte de los relatos en los que el enigma está relacionado con un texto, un *bibliomystery*, o con el acceso al conocimiento, *epistemofilia*. En *La muerte me da* la lectura desde el neopolicial es reveladora, pues como señalan muchos especialistas, esta reconfiguración de la fórmula obedece a la inoperancia de sus formas precedentes en un contexto en el que los sistemas de impartición de justicia son, si no ineficaces, ineficientes y corruptos. Subrayo esto puesto que una de las lecturas inevitables que provoca el texto es la problematización de los crímenes de género a la luz del alto número de casos de feminicidios en México, particularmente en Ciudad Juárez y en el Estado de México²⁶; la ineficiencia sistemática del gobierno para dar con los responsables, así como la fuerte sensación de frustración y impotencia ante esta situación, podría ser un importante eco en la presencia de la noción del fracaso en la Detective de Rivera Garza.

La relación con las narraciones en las que se refiere un enigma vinculado con la desaparición de un texto o con el acceso al significado de un texto es, asimismo, reveladora. En *La muerte me da* los crímenes están intrínsecamente relacionados con la poesía de Alejandra Pizarnik, pues se postulan en la intriga como clave para descifrar los asesinatos y para dar con el culpable. En el artículo «Investigadores y detectives literarios: analogías y resonancias» Héctor Fernando Vizcarra destaca que en este tipo de relatos el detective es una reduplicación circunstancial del lector, más no cualquier lector, sino uno especializado, por lo que sus personajes tienden a pertenecer al mundo académico universitario y/o a ser ellos mismos escritores (Vizcarra 2014:117). La curiosidad del detective sobrepasa el enigma criminal, incluso

²⁵ Empleo los términos fórmula y subfórmula conforme a lo plantea por Paula García Talaván en «La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género», apoyándose en la tipología que elabora José Colmeiro, para hablar del policial como fórmula «y la noción de *subfórmula* desarrollada por Gary Hoppenstad como equivalente de *subgénero*, logra distinguirlos a partir de “a particular problemática que articulan sus respectivas fórmulas narrativas en torno a dos elementos básicos complementarios en el orden ético y estético”» (2014: 67).

²⁶ Aunque nunca se menciona directamente dónde se desarrolla la trama de la novela, ésta podría desarrollarse en Toluca, capital del Estado de México, pues la ciudad se menciona en el texto por el campus de la universidad de adscripción del personaje Cristina Rivera Garza, autora del ensayo «El anhelo de la prosa» inserto en el libro.

muchas veces se prescinde de un investigador policial y su rol se desplaza a este lector especializado, rol que se comparte con el lector; por ello, «una de las características más evidentes de estos textos es la falibilidad latente de los investigadores, quienes [...] trasladan la pesquisa de uno o varios textos ajenos a una búsqueda interna que los pone en el centro de la trama y aspiran encontrarse a sí mismos» (118).

En *La muerte me da* la Detective no solo consulta con la especialista y profesora universitaria Cristina Rivera Garza, recordemos que su «campo de acción» es la literatura, sino que ella misma busca convertirse en una lectora iniciada al dedicarse a leer la obra de Pizarnik para entender ese «tipo» de poesía; además, la otra figura que indaga en el caso es la Periodista de la Nota Roja. Las tres figuras son o se convierten en escritoras; Rivera Garza ficcional es escritora, igual que la autora real; la Detective, según sabemos en *El mal de la taiga*, se retira y se convierte en escritora de novelitas negras, y la Periodista no solo escribe sus notas, sino que sigue las pistas del caso de los hombres castrados con el objetivo de escribir un libro, presumiblemente el poemario *La muerte me da* que se inserta en la novela hacia el final de ésta.

Los roles se pierden en la indefinición y en un acertijo cuando en *El mal de la taiga* la Detective revela que se dedicó «a escribir los casos en que había participado, pero los escribía de otra manera» (2012: 23), y que publicaba a través de otro nombre y otra cara, de un «plan para proteger mi identidad: firmaría con un pseudónimo y, para evitar la curiosidad malsana que suele suscitar el que se esconde demasiado, contrataría a un mujer más o menos de mi edad, más o menos de mis características físicas, para llevar a cabo entrevistas y presentaciones.» (25). Lo anterior establece un vuelco de tuerca al juego iniciado con la autoficción de *La muerte me da*; pues sí a través de la identidad nominal entre la Informante-personaje Cristina y la autora real de la novela había un juego con la inserción de la realidad en la ficción, con la insinuación de que la Detective es la escritora de los «casos» referidos páginas atrás bajo otro nombre de pluma y la intervención de una actriz que juega su papel de autora, Rivera Garza atraviesa con la ficción el plano de lo real: ¿es entonces, «en realidad», la Detective la autora de *La muerte me da*? ¿es Cristina Rivera Garza el pseudónimo de la Detective?, etc. Y esto, una ampliación de la reflexión sobre el impacto recíproco entre ficción y realidad iniciado en *La muerte me da*. Por supuesto, lo que se hace claro es la propuesta lúdica para problematizar el origen de la escritura y la identidad autoral; así como las cavilaciones continuas de la autora sobre su idea de escritura que abordamos en la sección de análisis previa.

Sin con lo anterior se ha explicitado cómo Rivera Garza explota las convenciones de la serialidad del género y los rasgos de la subfórmula en la que inscribe sus novela para usarlos a favor de la continuidad y complejización de sus indagaciones escriturales; mediante la apropiación del policial profundiza en su subversión con referencia a los roles tradiciones que en dicho género tienen los personajes femeninos y masculinos.

El relato policial —desde el clásico *Detective Story* (con todas su prescripciones) hasta la *Crime Fiction* (en la que abundan hibridaciones)— histórica y consuetudinariamente ha sido dominado por el mundo masculino tradicional; a este universo se han ido incorporando poco a poco las mujeres, primero como personajes y después, además de con más reservas, como escritoras, pues su incursión exitosa y masiva²⁷ en el género (a partir de 1920) estuvo estrechamente relacionada con la coyuntura histórica. Brigitta Berglund²⁸ señala que los primeros personajes femeninos en acceder al relato policial, por supuesto, aparecen como víctimas; posteriormente, como criminales, y con más resistencia, como detectives. Para la participación en cada uno de estos roles se requería que el personaje encarnara estereotipos: las víctimas regularmente representaban el ideal de femineidad; las mujeres independientes, hábiles y resueltas son criminales, y las detectives, mujeres que pueden darse el lujo (o cometer la osadía) de descuidar o abandonar sus obligaciones domésticas y reproductivas (solteras, por ejemplo), por lo cual, tendían a despertar lástima en los lectores. La tendencia permanece. Berglund destaca que incluso en los libros escritos por mujeres son predominantes los hombres detectives (2000: 138), pues «la verdadera dificultad en la creación de una mujer detective está más vinculada con patrones y expectativas literarias que con la vida real»²⁹ (139). En *La muerte me da* Rivera Garza subvierte esta pauta genérica al crear un enigma en el que las víctimas son hombres mientras que homicida, detective e informante, son mujeres en las que podemos apreciar miedos, carencias, deseos, etc., esto es, son personajes complejos en una novela negra.

Sarah Dunant recalca que la ficción criminal tiene una íntima relación con el cuerpo

²⁷ Sally R. MUNT señala que la llamada edad de oro de escritoras en el género policial —época que va del 1920 a 1937, marcada por la primera novela de Agatha Christie y la última de Dorothy L. Sayers— se da en el contexto de un cambio y modernización de los roles femeninos en el periodo de entre guerras, lo cual proveyó a las mujeres de mayores oportunidades de trabajo y ocio (11). En *Murder by the Book? Feminism and the crime novel*. London: Routledge, 1994

²⁸ Birgitta BERGLUND, «Desires and Devices: On Woman Detective in Fiction» en *The Art of Detective Fiction*. CHERNAIK, Warren, Martin SWALES y Robert VILAIN (eds.). London: Macmillan, 2000, 138-152

²⁹ «the real difficulty in creating a woman detective has more to do with literary patterns and expectations than is has to do with real life» (Berglund 2000:139)

exánime (11); este no sólo es el que da inicio a la historia, sino a partir de él, de su lectura, de la información que provee, que se dan indicios sobre el asesino. El relato policial se desliza de la anonimidad del cuerpo al descubrimiento de su identidad (13).³⁰ Asimismo, subraya que en las ficciones criminales los cuerpos femeninos han sido blanco constante de mutilación y despersonalización (17). Por ello no es raro que Glen Close³¹ señale «los excesos misóginos de la necropornografía policiaca contemporánea» (2015: 107) en novelas en las que se comenten femicidios³², y acusa de soslayo la existencia de una «visión ética típica del melodrama masculino en todas sus variantes televisivas y cinematográficas» (112). Por ello no extraña que Rivera Garza recurra al policial para problematizar el género, tanto en referencia a una configuración literaria particular como a la construcción social que se hace sobre los cuerpos sexuados. Rivera Garza nos presenta una Detective que parece caída en desgracia o es menospreciada por el resto del cuerpo policiaco, pues su oficina está en un sótano y sólo le asignan casos que los demás rechazan; las víctimas son hombres cuyos cuerpos aparecen mutilados y en una especie de puesta en escena; y todo apunta a que es también una mujer quien perpetra los homicidios. El enigma de los asesinatos reside, más que en la identidad del criminal, en la búsqueda de una forma en cómo leer los asesinatos, está en el plano de lo simbólico.

La serie de juegos semánticos que la novela posibilita con la jerga del género policial en su relación con la muerte y con la sexualidad no es ociosa: la novela puede leerse como el archivo muerto de la investigación, el cuerpo del delito es el cuerpo mutilado, la castración simbólica de los cadáveres en tanto víctimas, la escena del crimen como puesta en escena, el corpus de la investigación, etc. Para evidenciar cómo opera la violencia de género a nivel simbólico Rivera Garza pone en marcha simultáneamente procesos contradictorios; por un lado extraña el lenguaje, lo torna opaco; mientras que por otro, literaliza discursos en torno a la identidad de género. Así, los cadáveres masculinos aparecen mutilados, son castrados físicamente para después ser

³⁰ Sarah DUNANT, «Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction» en *The Art of Detective Fiction*. CHERNAIK, Warren, Martin SWALES y Robert VILAIN (eds.). London: Macmillan, 2000, 10-20

³¹ Glen CLOSE, «Autopsias, morgues y vivisección: escenarios literarios de poder, deseo, e impiedad» en *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (coords.). México: Bonilla Artigas / UNAM, 2015, 93-116

³² Empleo la distinción conceptual entre femicidio y feminicidio donde, de manera muy sintética, el primero remite a los asesinatos a mujeres por su género y en el segundo por su sexo. Es bastante sintomática que el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua solo incluye la acepción de feminicidio y la Academia Mexicana de la Lengua los considere sinónimos. Se sugiere consultar GARITA VILCHEZ, Ana Isabel (2013): *La regulación del delito de femicidio / feminicidio en América Latina y el Caribe*. Panamá: ONU Mujeres. En: [http://www.un.org/es/women/endviolence/pdf/reg_del_femicidio.pdf]

emasculados por el lenguaje al ser referidos socialmente como víctimas. La voz narrativa de la Cristina ficcional es la encargada de evidenciar la asociación común de la palabra «víctima», sustantivo femenino, con un cuerpo femenino: «era la primera vez que lo relacionaba [el término *asesinatos seriales*] con el cuerpo masculino. Y pensé —y aquí pensar quiere decir en realidad practicar la ironía— que era de suyo interesante que, al menos en español, la palabra víctima siempre fuese femenina.» (Rivera Garza 2007a: 29-30). Pero también hace notar la «ironía» del caso en el que se opera una doble castración: «La víctima siempre es femenina. ¿Lo ve? En el recuento de los hechos, en los artículos del periódico, en los ensayos que alguna vez se escriban sobre estos eventos, esta palabra los castrará una y otra vez.» (30). Así, la autora impele a una reflexión en torno a los engaños que residen en la representación del género, que como señala Judith Butler, es la función normativa del lenguaje que se impone sobre la base de cuerpos sexuados.

Los asesinatos seriales de la novela evidencian ostensiblemente su carácter sexual. Sin embargo, al invertir los papeles a desempeñar, Rivera Garza no evidencia la fantasía del cuerpo expuesto sexualmente, que cómo Close señala «está en el origen mismo del género policial [...] y suele plasmarse en la figura del cadáver femenino.», no porque «falten cadáveres masculinos en el policiaco, sino que, como observa Peter Massent, los cadáveres masculinos no suelen llevar la misma carga erótica ni sujetarse a violencias tan explícitamente sexualizadas» (2015: 113). El recurso de la imagen en espejo tiene una carga de reproducción de la violencia en sentido inverso y puede ser cuestionable; sin embargo, me parece que el objetivo de dicho procedimiento es más el extrañamiento, la desautomatización de la normalización de la lectura de femicidios y de la aparentemente inevitable erotización del cuerpo femenino, vivo o exangüe. *La muerte me da* prácticamente no describe los cadáveres; eso sí, enfatiza que las mutilaciones hacen presente la ausencia, no sólo del pene, sino el vacío que se abre en el cuerpo. En la narración del encuentro con el primero de los cadáveres la narradora Cristina, simultáneamente, describe al cuerpo mutilado, narra su mirada y declara: «Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho.» (16). El lenguaje reproduce la desarticulación del cuerpo, la mirada desencajada y la violencia del asesinato. Más que generar una banal inversión de roles en la exposición sexualizada del cuerpo masculino mutilado, la novela acentúa cómo en los *gendercides* —esto es, el asesinato

sistemático de los sujetos de un determinado sexo (término de Mary Anne Warren)—, el sexo provoca la muerte. La muerte acomete a los cuerpos a través de su sexo.

La castración en la novela también se problematiza como violencia de género y como imaginario. Por un lado, de manera sutil, en el capítulo 8 titulado «Todos los campos / Todas las batallas», Rivera Garza denuncia la cultura de la emasculación como una violentación de los sujetos masculinos poco evidenciada. La autora enlista una serie de casos históricos de castración; los agrupa a partir de la función que se dio a la mutilación —como castigo, como medio para preservar la belleza de un rango vocal— o el empleo cultural del referente para maldecir, insultar, acusar —violentar simbólicamente—. Así, la lista ofrece nombres, fechas de nacimiento y defunción, al igual que la razón (la excusa) para la extirpación —presumiblemente no voluntaria— de los genitales. La lista visibiliza la repetición impune (por aceptada, por concebirse como castigo) de esta forma de mutilación; evidencia que la violencia de género no tiene como único blanco a las mujeres, por ende, es un problema de ambos sexos.

Por otro lado, se sugiere desde la ficción contemplar la posibilidad de lectura de los asesinatos —e indirectamente de la novela misma— como un ensayo por «literalizar»³³ (Mark Seltzer) la tesis freudiana del miedo a, y el complejo de, castración masculino, así como la envidia femenina del pene. En «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica», entre otros textos de Sigmund Freud, el psicoanalista plantea la envidia fálica y el complejo de castración en los sujetos femeninos y masculinos, respectivamente, como determinantes en sus desarrollos psicológicos³⁴ bajo la premisa de «La anatomía es destino» (1989: 498). La asesina de *La muerte me da* literaliza estos planteamientos y los resignifica con fragmentos de la obra de Pizarnik. Completa la sentencia freudiana: cinco sujetos son castrados y sus miembros conservados en formol como fetiches. Este motivo es contemplado por la Detective quien, en medio de una relación sexual, reflexiona sobre la apropiación simbólica del falo por la mujer en la edad adulta, según Freud; el sexo femenino engulle, esconde el pene, dando la impresión de un corte y la representación de otra castración (Rivera Garza 148).

Si el enigma es el propuesto por la serie de asesinatos de carácter sexual, la pesquisa de la Detective se desvía de la búsqueda del culpable a la indagación de cómo leer la escena del

³³ Mark Seltzer emplea este término para subrayar, por un lado, la eliminación de la metáfora en el empleo del lenguaje; por otro, como constitutivo de un orden en que el ejercicio de la violencia es producto de una retroalimentación entre lo ficcional y lo factual. Véanse los ensayos «Serial Killers (II): The Pathological Public Sphere», «The Crime System» y «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere».

³⁴ Sigmund FREUD, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. México: Alianza, 1989

crimen, a la lectura de la poesía. En *El mal de la taiga* la Detective señala que «Es difícil saber a ciencia cierta cuándo empieza un caso, en qué momento uno acepta la investigación.» (2012: 15), y la distinción sutil procede: el caso de los hombres castrados inicia con el encuentro del primer cadáver, más la investigación se acepta cuando la Detective indaga cómo leer la poesía. La Detective pertenece al tipo de investigadores que se pierden en los resquicios textuales; su búsqueda no es la de un texto perdido, sino del sentido de los eventos que resultan en la muerte y caen en la trampa de su propio ensimismamiento. La Detective y Valerio se interesan más por comprender los desconcertantes fragmentos de la poesía de Alejandra Pizarnik, que por encontrar en ellos pistas que los lleven a resolver el caso; más enfocados en las implicaciones, simbólicas o no, de las particularidades de los crímenes que en el trabajo criminalístico o forense. De tal forma que, contrario a lo que sucede en el relato policial tradicional, no se devela verdad alguna sobre los asesinados ni tampoco se restablece el orden; la Detective fracasa en resolver el caso, y el enigma más que aclararse se profundiza.

Los desastres de la guerra (o el crimen desnuda)

Cuando en el primer capítulo de *La muerte me da* la narradora se percata incrédula, atónita, de su hallazgo de un cuerpo lo más importante es la perturbación que éste provoca en la que más tarde será la Informante, Cristina. Cito el fragmento para subrayar tanto el encuentro traumático como la descripción de la mirada que se enfrenta al asesinato:

—Es un cuerpo —dije o debí decir, balbucir apenas, para nadie o para mí que no podía creerlo, que me negaba a creer, que nunca creí. Los ojos abiertos, desmesuradamente. El llanto. Pocas veces el llanto. Esa invocación. Ese crudo rezo. Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo. Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho. (2007a: 16)

Como ya he subrayado previamente, la autora no describe el cadáver, sino su hallazgo y su mirada, misma que de alguna manera hace eco de la «desarticulación» del cuerpo exánime, pero también del impacto que el enfrentamiento con el hecho, la materialidad, la presencia, del asesinato provoca en su propio empleo del lenguaje, una segunda desarticulación. A partir de ese momento la Informante entabla una conversación constante y familiar (lo tutea, le comparte lo

que piensa) con el que a partir el encuentro se convierte en su muerto. No es sino hasta que la Detective empieza a frecuentar a Cristina, en su carácter de testigo, de Informante (una asesora, una *consultant* en la jerga del policial) y de sospechosa, que al ver las fotografías del asesinato se percata de la disposición del cadáver, de la puesta en escena del cuerpo, del crimen, para dejar de ver el hecho y ver lo que la imagen del asesinato representaba:

No despecué la mirada de la fotografía. Vi, en cambio, otra cosa, uno siempre ve otra cosa, vi las imágenes de una instalación: *Great Deeds Against the Dead*, 1994. Fibra de vidrio, resina, pintura, cabello artificial, 277 por 244 por 152 centímetros Jake y Dinos Chapman, nacidos en la década de los sesenta, habían dispuesto tres figuras masculinas de tamaño natural alrededor de un tronco. Atados y desnudos, en posiciones de lejanas resonancias religiosas (un cuerpo crucificado, los brazos abiertos) los hombres que colgaban de los troncos carecían de genitales. Vi eso. Ahí donde deberían estar el pene y los testículos se encontraba, en su lugar, la carne mancillada, terrena. La falta en rojo. La castración. Todo eso envuelto en el aroma ácido de la sangre. Todo eso envuelto en Londres. Jakes y Dinos Chapman habían declarado a la prensa que se concebían como un par de oxímoros escopofiliacos que herían los ojos. Jake y Dinos Chapman aseguraron que eran artistas. (23-24)

Si en el encuentro con el cuerpo la ahora Informate está imposibilitada de articular lo que ve, la fotografía (la mediación del hecho en una imagen) evoca el recuerdo de la pieza de una exposición y desata una descripción detallada que se extiende incluso a la información de la ficha museográfica de la pieza. *Great Deeds Against de Dead* busca, se cuenta, herir también lo ojos, pero en la narración se hace claro por un lado, que la representación artística no impide (al parecer hace lo contrario) el lenguaje coherente, sino que incita a establecer conexiones. De la pieza de los hermanos Chapman, que después de una breve reflexión en la diégesis se define como una «traducción incompleta, sesgada, real. Un eco de Goya» (25), se llega al referente previo, un grabado:

Una reverberación de la guerra. Grandes cosas, sí, terribles cosas contra los muertos. Eso nos toca. Hazañas contra ellos. [...] El original. Francisco de Goya y Lucientes: *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer. Enterrar y callar. Ya no hay tiempo. Tanto y más. Fuerte cosa es. Esto es peor. ¡Grande Hazaña! ¡Con muertos! Yolo vi. Esto es malo. Lo peor es pedir. ¿De qué me sirve una taza? Las resultas. Murió la verdad. Sucedió así.* [...] recordaba que Goya había dicho todo esto en aguafuerte. Los títulos como pedazos de un diálogo entre muertos. [...] Una sublevación: 85 láminas, 45 acerca de la masacre y 16 sobre la hambruna que, un par de años después, ocasionó 20 mil decesos, entre ellos el de su esposa. *Fatales consecuencias de la guerra.* (2007a: 25-26)

Si bien, la narradora Cristina señala que «lo increíble, lo espantoso y lo increíble [sic.] [era] que resultaba siempre ver, sin importar si se trataba de Goya o de los hermanos Chapman, de un grabado o de una instalación o del hecho real, el cuerpo de un hombre castrado» (2007a: 27); la diferencia entre el hecho, la narración del hecho, el grabado y la instalación, juega un papel fundamental en el planteamiento de novela y en las problematizaciones que en ella me interesa destacar por su reflexión implícita e implicación metaficcional. Por un lado, hay que destacar la trasposición medial inherente a cada uno de las representaciones: la narración-descripción de la escena que es tanto una referencia (evocación) como una trasposición intermedial (Rajewsky) para describir la escena del crimen central de *La muerte me da*; la trasposición intermedial del grabado a la instalación que hacen los hermanos Chapman; así como la representación que hace Francisco de Goya en el grabado «Grande Hazaña! Con muertos!» de una escena de la guerra. Pero sobre todo, por otro, me ocuparé de la importancia del contexto de producción de cada una de las representaciones y la relación con él que éstas revelan.

El grabado pertenece a una serie titulada *Los desastres de la guerra* (1810-1815) que Francisco de Goya realizó para dar cuenta de los horrores de la Guerra de Independencia Española (1808-1814). «Grande hazaña! Con muertos!» (véase imagen en la siguiente página) es el número 39 y pertenece al primer grupo de grabados del conjunto; en ellos representa estampas de la guerra, mientras que en los subsecuentes sus estragos: el hambre, por ejemplo. Rivera Garza lista varios de los títulos de los grabados que forman parte de *Los desastres de la guerra* en la cita ya referida en la página anterior; éstos aparecen en cursivas, separados por puntos. Según el orden en que son mencionados, se refieren los grabados: no.1, no.18, no.19, no.22, no.31, no.37, no.39, no.44, no.47, no.55, no.59, no.72, no.79 y el no.47 (aunque invierte el título: de *Así sucedió* a *Sucedió así*). Los títulos de los grabados y del volumen que los reúne revelan la perspectiva del artista; si bien, estas estampas en sí son bastante crudas, los títulos denotan la mirada turbada, desencajada, de Goya. El conflicto que se representa forma parte de un complejo contexto de guerras, en este caso la lucha del pueblo español contra la expansión imperial francesa implementada por Napoleón Bonaparte. Mientras que la instalación de los hermanos Chapman se inscribe en relación a la lógica de otro contexto.

Como señala Christopher Turner en el artículo «‘I’d like to have stepped on Goya’s toes,



ARRIBA: «Grande hazaña! Con muertos!» (No.39) de *Desastres de la guerra*. Francisco de Goya

DEBAJO DE IZQUIERDA A DERECHA: de Jake y Dinos Chapman: *Disasters of War* (1993), miniatura en resina; y *Great Deeds Against the Dead* (1994), Maniques, Gran formato.





DE IZQUIERDA A DERECHA, DE ARRIBA ABAJO:
Sex I (2003), *Sex II* (2004), *Sex III* (2004-2005), *Great Deeds Against the Mcdeath* (2014), y *Great Deeds – Against the Dead* (1994), de Dinos y Jake Chapman.

shouted in his ears and punched him in the face”»³⁵ Dinos y Jakes Chapman han desarrollado una obsesión con la obra *gory* (cruenta, sangrienta) de Goya, particularmente con el no 39, más no exclusivamente, de los grabados de *Los desastres de la guerra*. Las múltiples variaciones de transposición medial, formato, técnica y recontextualización enfatizan la lectura que los hermanos Chapman hacen de la lógica del capitalismo tardío como igualmente cruenta, sangrienta, pero también, serial, mecánica, gratuita incluso. Precede a la pieza en gran formato que Rivera Garza refiere intermedialmente en *La muerte me da*, una versión en miniatura del mismo grabado de Goya que los Chapman titulan *Disasters of War* de 1993, pero le suceden múltiples y muy diversas variaciones entre las que quizá merezca la pena mencionar (y observarse en yuxtaposición al grabado de Goya): *Sex I* (2003), *Sex II* (2004), *Sex III* (2004-2005), *Great Deeds Against the Mcdeath* (2014), y *Great Deeds – Against the Dead* (1994) en los que se evidencia tanto la fascinación social por la exposición de los cuerpos destrozados y el trauma, así como la conjunción de la lógica de una violencia compulsiva sexualizada y de un sistema tecnológico (Seltzer 2008).³⁶

La escena del crimen en *La muerte me da* toma elementos de las dos referencias intermediales y a través de ellas formula sus propios señalamientos y cuestionamientos. Por un lado, la novela problematiza la existencia y el contexto que hace posible los crímenes de género, los crímenes seriales, los horrores de la guerra y la lógica de capitalismo más cruel. Aunque en ningún momento se hace alusión directa al contexto histórico específico mexicano en el que se publica la novela, la trama sí está implícitamente situada por medio de informaciones que se presentan como paratextos del ensayo «El anhelo de prosa» y del poemario «La muerte me da» insertos en los capítulos IV y VII respectivamente, en Toluca (p.177) y alrededor del 2006 (p.297). Si bien es claro que Rivera Garza expone y cuestiona las consecuencias sociales de una lógica económica predominante a nivel mundial, me parece que de manera subrepticia está haciendo alusión también a los desastres de una guerra que quizá todavía no tiene los contornos específicos de la guerra contra el narcotráfico, pero sí de un conflicto interno por el poder de facto que para la población mexicana (particularmente para los habitantes de regiones que histórica y estratégicamente ha ocupado el crimen organizado) era evidente desde antes del

³⁵ Christopher TURNER, «“I’d like to have stepped on Goya’s toes, shouted in his ears and punched him in the face”» en *Tate Etc.*, no.8, Otoño, 2006. En: [<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>]

³⁶ Mark SELTZER, «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere» en *October*, Vol. 80, 1997, 3-26

anuncio de la empresa del presidente Felipe Calderón. Para los expuestos a los horrores de esas pugnas por el control del espacio y por el poder en el contexto mexicano, la puesta en escena de los cuerpos de la novela para enviar mensajes cifrados que sólo los iniciados pueden entender, evoca la circulación (y luego saturación) de imágenes de cuerpos-mensajes en los medios de comunicación nacional. Como a la narradora-Cristina una imagen, evoca otras involuntariamente.

Sin embargo, explícitamente, *La muerte me da* ahonda sobre la problematización de los crímenes como parte de una fascinación social por la herida, formulado por Seltzer, y que como tal,

revelan un punto de cruce erótico de la fantasía privada y el espacio público. Estas «exhibiciones de atrocidad» develan, en forma de un violento espectáculo corporal/mecánico, un impulso que hace de la tecnología masificada y el espacio público un vehículo del deseo privado y, colateralmente, para identificar, o mejor dicho, para consumir el deseo privado como espectáculo público: los espectáculos de sexo en público y la violencia pública. Estas intrincaciones del colectivo y el individuo proporcionan una versión de lo que podría describirse como la esfera pública patológica. (Seltzer 1995:124)³⁷

El carácter serial de los asesinatos de la novela, el *modus operandi* del asesino, el criterio de selección de las víctimas, así como su escenificación para llamar la atención sobre la naturaleza sexualizada de la violencia, «desnudan» la lógica social representada: esa lógica estudiada por Seltzer en torno al carácter serial (de producción) de los crímenes y la esfera pública de fascinación patológica. En uno de sus mensajes al personaje de Cristina, quien se adjudica los crímenes en una serie de cartas, escribe: «Sus cuerpos están destrozados también en mis sueños. Sueño que sus penes se encuentran —enhiestos, invariables, fríos— dentro de frascos de vidrio que alguna vez albergaron conservas. ¿Y qué merece conservarse más que el deseo?» (Mensaje no.5, 2007a: 83).

Pero también se pone en evidencia la retroalimentación entre la representación de los crímenes en la ficción y su ejecución factual, que Rivera Garza pone en trama de manera compleja en la novela. Pues como hemos visto, por un lado: Goya trasfigura en imagen una escena real, los Chapman hacen una transposición medial de esa imagen, pero también ambas

³⁷ «they disclose an erotics at the crossing point of private fantasy and public space. These "atrocidity exhibitions" disclose, in the form of a spectacular corporeal/machinal violence, a drive to make mass technology and public space a vehicle of private desire and, collaterally, to identify, or better, to realize private desire in public spectacle: the spectacles of public sex and public violence. These intrications of the collective and the individual provide one version of what might be described as the pathological public sphere.» (124) en Mark SELTZER, «Serial Killers (II): The Pathological Public Sphere» en *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 1, 1995, 122-149. En: [<http://www.jstor.org/stable/1344009>]

son evocadas por la disposición de los cuerpos en esa primera escena del crimen «real» en la diégesis de *La muerte me da*. Por otro, recordemos que quien perpetra los crímenes les imprime una significación a partir de la obra poética de Alejandra Pizarnik, y al final de la novela, pareciera que los crímenes son empleados también como una especie de laboratorio creativo (no sabemos con certeza si por el/la asesin@) para el poemario «La muerte me da», se convierten en una exposición fotográfica de la Periodista de la Nota Roja, y en una «novelita negra» que la Detective, una vez retirada, escribe.

La narración de los fracasos

El tema del fracaso aparece tanto en *La muerte me da* como en *El mal de la taiga*. De hecho es uno de los elementos que las unen en tanto serie narrativa del policial; pero en la primera aparece velado y está relacionado más que con el registro policial, con el lenguaje, mientras que en la más reciente novela de Rivera Garza se tematiza. Las reflexiones explícitas sobre el fracaso en *El mal de la taiga* de alguna manera permiten comprender el planteamiento de éste en *La muerte me da*. Con respecto al recurso de la fórmula policial, en ambas novelas la Detective termina con la convicción de un nuevo fracaso, reforzando no solo el carácter de condena a la irresolución de los casos de la subfórmula del neopolicial, sino que Rivera Garza, por un lado reafirma la renuncia a los grandes héroes para optar por «nuevo tipo de investigador posee una compleja psicología»; y por otro, intensifica la tendencia a dejar «otras muchas interrogantes sin resolver» (García Talaván 2011: 55) o a plantear más interrogantes de las que se responden, pues «Los fracasos suelen obligar a la reflexión y la reflexión cuando hay suerte, pueden conducir a un poblado de la costa y a un montón de páginas en blanco» (Rivera Garza 2012: 23).

El camino al fracaso es complejo e intrincado; está relacionado con la configuración genérica de los textos, y con los metacomentarios. La fórmula policial facilita la no resolución, el caso (el libro) cerrado, como conclusión de las novelas; mas la tensión y/o yuxtaposición de los otros géneros que los textos conjugan tematiza las búsquedas —creativas, personales, etc.— que conducen siempre a una reflexión del lenguaje; incluso la estrategia de recurrir a distintos registros y recursos genéricos apunta a un intento por narrar de otra forma en Rivera Garza, por armar un relato a partir de las grietas de entre los géneros. En *El mal de la taiga* el reporte de la

investigación que se torna notas de viajes y termina en diario siempre termina reflexionando en el lenguaje: sus formas de escritura, sus medios, el desplazamiento del mensaje, del sentido, y la imposibilidad, problemas o implicaciones —de poner en palabras la experiencia, de pasar de una lengua a otra, etc.— a tal grado que la novela finaliza en lo no verbal, con la invitación a la música y la sugerencia de una serie de imágenes, de dibujos. En *La muerte me da* Rivera Garza se *incorporan* en la estructura del policial el metacomentario crítico sobre la poesía de Pizarnik o sobre el arte contemporáneo, después una serie de paráfrasis de diversos académicos, de distintas disciplinas; se *insertan* fragmentos de poemas propios y ajenos, e incluso se *incrustan* textos completos de otros géneros, el ensayo de «El anhelo de la prosa» y el poemario homónimo a la novela en el capítulo VII de ésta.

En *La muerte me da* la estrategia de escribir entre las fisuras de los géneros queda más clara en «El anhelo de la prosa» (capítulo IV) y los distintos comentarios que se hacen sobre la poesía (y particularmente un “tipo de poesía”) no es sino la forma en que da cuenta la Cristina diegética de ese escribir explotando la posibilidades y puntos ciegos de los géneros. Al inicio de la novela la autoficcionalización de la autora, la Informante Cristina, revela que: “Aunque muchos dirían que mi campo de acción [...] es la narrativa, secretamente siempre he creído que mi campo, mi acción, le pertenece a la poesía. Aunque esto porque considero a la poesía, de manera por demás tradicional y jerárquica, [...] como la meta de toda escritura” (2007a: 38). Pareciera que sencillamente ambos anhelos escriturales se contraponen; el deseo creativo de una es el campo de acción de la otra y viceversa. Sin embargo, considero, que más que ir en direcciones opuestas, se encuentran; en el ensayo del capítulo IV de *La muerte me da*, la ensayista deduce que el ansia escritural de Pizarnik oculta algo:

Como si el anhelo de la prosa, que sabe imposible, fuera más el anhelo en su propia imposibilidad. O como si el anhelo, que sabe imposible, se volviera cada vez más imposible, y por lo tanto más anhelo, ante la invectiva jocosamente anticomunicativa de esas prosas de ejes cuestionables y rizomáticas puntas. Como si diera gusto fracasar. Como si ese fracaso constituyera, al fin y al cabo, el guiño victorioso de su anhelo. Éste. (2007a: 194)

Pero sobre todo, debemos tener en mente que cuando en *La muerte de da* se habla de Pizarnik o de su obra, en realidad, se habla de la lectura de Rivera Garza (diegética y autoral) del personaje, así como de la interpretación y apropiación de su obra. Mismas que la tamaulipeca extiende o desarrolla en su novela. Por ejemplo, más adelante en el mismo «El anhelo de la prosa» se señala

que «Las frases también indican lo evidente: que la fragmentación de Alejandra Pizarnik siempre fue, más que una elección aleatoria y/o racional, una condena. No una moda: un sino. Que la forma de la escritura de Pizarnik es también, acaso sobre todo, su fondo.» (2007a: 195). La autora mexicana se apropia ese anhelo tortuoso pizarnikeano y lo convierte en un proyecto; la imposibilidad no aviva el deseo se torna en su meta he ahí la narración del fracaso, la acción por convertir en realidad ese deseo pizarnikeano. Recordemos que como señalábamos en el apartado «Pensar por escritor», Rivera Garza ha hecho explícito su deseo por novela «revelen menos y nos oculten más», que «se detengan en la opacidad misma del lenguaje», que «sepan enunciar el reto de existir en permanente tensión dentro de una forma que es su propio contenido» (2004: 178-179).

La narración del fracaso en *La muerte me da* y en *El mal de taiga* parte de lo anecdótico de la subfórmula del policial latinoamericano para proponerse como proyecto de escritura; mas éste último está anclado en las reflexiones mismas que la escritora mexicana hace las características del lenguaje y los rasgos de su materialidad. Si sus novelas explotan las fisuras de entre los géneros, su búsqueda parte de tornar opaco el lenguaje, de visibilizar lo obvio de éste su materialidad, su carácter de representación de algo ausente. En una larga cita de una conversación entre la Detective y la Informante en *La muerte me da* puede rastrearse lo anterior como metacomentario y reflexión en torno al poema «En esta noche, en este mundo» de Alejandra Pizarnik:

—¿Así que todo poema fracasa? —me lo preguntaba ella [la Detective] como si yo me lo estuviera preguntando a mí misma. [...] Me lo preguntaba con mis palabras. [...]

En esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua castra la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección

Leí con cuidado. Leí con ese nudo en la garganta que amenaza con volverse animal doméstico. [...] ¿Cómo decirle a la Detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir presencia en él mismo, por ser el lenguaje, es todo ausencia? ¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción? ¿Cómo decirle [...] que las palabras, como dice Pizarnik [...] que

“las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia”? ¿Cómo explicarle [...] que mientras ella señalaba [...] la palabra *castrado* en un poema sobre lo inservible, sobre la inutilidad de todo poema, yo no hacía sino recordar, en el lenguaje que es todo recuerdo y, por serlo, es todo ausencia [...] (cursivas del original) (MD 55-56)

La muerte me da más que esa historia que se desvanece y transforma conforme llega al final el libro, relata cómo esa inutilidad, esa comunicabilidad, eso inservible del lenguaje se convierte en estrategia creativa y lo realmente importante de narrar. En *El mal de la taiga* la Detective revela sutilmente la distinción entre la irresolución de un caso y fuerza del fracaso:

Que hacía mucho que no me encargaba de una investigación, eso no era mentira. Los fracasos pesan. Redactar informes de los tantos caso que no había logrado resolver, sin embargo, me había ayudado a contar historias o ponerlas, como se dice, por escritor. Acatarlas o domesticarlas, da lo mismo. No había vuelto a trabajar en ninguna corporación oficial pero sí había, en cambio, iniciado una discreta vida de autora de novelitas negras. [...] Los fracasos suelen obligar a la reflexión y la reflexión, cuando hay suerte, puede conducir a un poblado en la costa y a un montón de páginas en blanco. Los fracasos toman café en la mañana y observan con perspicacia la luz de la tarde y, cuando pueden, se acuestan temprano. (2012: 23)

Para la Detective convertida en escritora el fracaso es una incógnita persistente, una fuerza que impele a la reflexión; la irresolución de los casos policíacos, de los relatos policiales, conduce a investigaciones cerrados, a archivos muertos, a finales abiertos o sin resolver, a sensaciones de impotencia, o incluso al olvido. Pero los fracasos que narra Rivera Garza motivan la reflexión, invitan al lector a continuar la escritura del texto, a apropiárselo; sugieren que puede escribirse más allá del lenguaje, que se puede narrar lo que está más allá del fracaso, que hay más del texto, algo más que lo que aparentemente se narra. Y Cristina Rivera Garza opta por intrincados caminos de estrategias literarias para llegar a esos fracasos, pues para ella, recordemos «escribir es el acto físico del pensar» (2004: 173, 2007b: 13), «una experimentación con los límites del lenguaje y, al final y principio de cuentas, un proceso de producción (de significados) (de realidad) (de mundos-otros)» (2007b: 13), de hacer realidad.

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE JULIÁN HERBERT:

Canción de tumba de Julián Herbert

En un país donde el presidente de la república ignora la legalidad y donde un procurador llama «verdad histórica» a una hipótesis indemostrable, la literatura tiene un valor político que no ha pedido, pero que no puede dejar de ejercer.

Al recibir el premio «José Emilio Pacheco»,
JUAN VILLORO

Julián Herbert (Acapulco, 1971) ha desarrollado una carrera artística que comprende la publicación de nueve poemarios¹, tres libros de cuentos², tres novelas³, un libro de crónica⁴, y otro más⁵ de ensayos sobre poesía mexicana contemporánea; además de ser vocalista de dos bandas de rock, «Los tigres de Borges» y «Madrastras». *Canción de tumba* (2011), a decir de Eduardo Antonio Parra, lo ha consolidado en el panorama de las letras mexicanas como uno de los pocos autores mexicanos completos⁶ (2012), y ha hecho que, según Patricio Pron, se le considere, desde ya, como un autor imprescindible⁷ (2012). Esta segunda novela del autor ha sido acreedora de los premios de novela Jaén y Elena Poniatowska, en 2011 y 2012 respectivamente. La novela que nos ocupa en este capítulo y *Cocaína (manual de usuario)* son los libros más logrados de su narrativa, en opinión de esta investigadora.

Para emprender el análisis de *Canción de tumba* y comprenderla en su contexto de publicación, es de gran ayuda tener presentes las reflexiones que su autor ha hecho sobre el

¹ *Chilli Hardcore* (1994), *El nombre de esta casa* (1999), *El cielo es un naipe* (2001), *La resistencia* (2003), *Autorretrato a los 27* (2003), *Kubla Khan* (2005), *Pastilla camaleón* (2009), *Álbum Iscariote* (2012), *Bisel* (2014), *Cristo no te ama* (2014). Además una colección de videopoemas *Depósito salvado* (2009-2010), y las compilaciones: *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)* (2005) —en colaboración con Rocío Cerón y León Plascencia Ñol—, *Anuario de poesía mexicana 2007* y *Escribir poesía en México* (2010) —en colaboración con Santiago Matías y Javier de la Mora—.

² *Soldados muertos* (1993), *Cocaína (manual de usuario)* (2006), «Un día de fiebre» en el volumen con Jorge Luis Boone *El polvo que levantan las botas de los muertos* (2013), y *Tratado sobre infidelidad* (2010), en coautoría con León Plascencia Ñol

³ *Un mundo infiel* (2004), *Canción de tumba* (2011) y *La casa del dolor ajeno* (2015).

⁴ *Algunas estúpidas razones para volver a Berlín* (2013)

⁵ *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente* (2010)

⁶ Eduardo Antonio PARRA, «La vida continúa», *Revista de la Universidad de México*, 100, 2012. En: [<http://zoe.tic.unam.mx/ojs/index.php/rum/article/view/32/66>]

⁷ Patricio PRON, «México devorando a sus hijos» en *Letras Libres* (España), 126, 2012. En: [<http://www.letraslibres.com/revista/libros/mexico-devorando-sus-hijos?page=full>].

panorama literario contemporáneo de México. En el ensayo «Lo ontológico y lo generacional» (2010) Herbert da cuenta de la consciencia de un sentimiento del tiempo compartido con su generación, de tal forma que el quehacer literario del acapulqueño establece vínculos y diálogos con sus coetáneos, particularmente con otros poetas. Así pues, la asunción de pertenencia a una generación es también la de una comunidad⁸ artística. Para el escritor el concepto de generación es entendido tanto artística como históricamente; en el primer ámbito, considera que «implica la decisión filosófica de seguir leyendo el mundo a contraluz de la historia» en la que «el conocimiento de una generación literaria solo se completa mediante el ejercicio comparatista e intergeneracional» (2010: 23); mientras que en el segundo, describe:

Mi generación (la que vivió su juventud bajo Salinas y Zedillo, sostuvo doce años en el poder a Acción Nacional y no quiso arriesgarse con la izquierda en 2012) no es masoquista pero sí posee una nutrida veta de neomaderismo: espiritistas convencidos de que la pasión por el lenguaje y la alternancia en el poder son suficientes para cambiar a un país que posee una larga historia de inequidad, corrupción y violencia.⁹ (Herbert 2012).

Herbert se identifica con la generación de autores que integraría Luis Vicente de Aguinaga, Luigi Amara, Luis Felipe Fabre, Julio Trujillo, María Rivera, Dolores Dorantes, Luis Jorge Boone, etc.; un grupo que, según su apreciación, ha «procurado sinterizar» (26) algunas de las características de algunos poetas de la generación anterior, entre las que me parece pertinente mencionar la relación con el contexto: «Antes que compromiso social proponen un humorismo anarquista, militancia minoritaria, o escepticismo militante (si este último oxímoron se me permite, en razón de que describe una abulia muy vinculada al corpus de ideas que propugna por la —escasa— clase media ilustrada del país). Practican una mexicanidad extraoficial» (27). *Canción de tumba* es, entre la narrativa herbertiana, la que más claro y estratégicamente despliega estas características.

La anécdota de *Canción de tumba* es bastante sencilla y de origen autobiográfico. Por un lado, la guardia que el escritor-narrador hace del tratamiento de leucemia de su madre, Guadalupe Chávez, y la posterior agonía de ésta en el Hospital Universitario en la ciudad de Saltillo; por

⁸ Constancia de esto da el trabajo de Herbert realizado en colaboración con otros escritores, por ejemplo, la coautoría de la colección de relatos *Tratado sobre la infidelidad* con Plascencia Ñol o las compilaciones de poesía, las cuales no sólo son producto de un trabajo compartido, sino que, al ser antologías, dan cuenta también de su lectura de los otros creadores.

⁹ Julián HERBERT, «Peña Nieto, una lectura generacional» en *Letras Libres*, Agosto 2012. En: [<http://www.letraslibres.com/revista/dossier/cubiculos>]

otro, se da cuenta del proceso de desarrollo de un proyecto de escritura del que la novela es producto, así como del arribo a una especie de reconciliación vital o madurez por parte del personaje-escritor. Según se consigna al final del libro, éste fue escrito entre octubre de 2008 y marzo de 2011, entre el Hospital Universitario de Saltillo y Lamadrid, Coahuila. La novela está dividida en tres partes, «I. “I don’t fuckin’ care about spirituality”», «II. Hotel Mandala» y «III. La vida en la Tierra»; antecede a estas partes un relato en el que se establece la perspectiva —literaria y de mundo— de la voz narrativa. La primera parte está integrada por capítulos sin numeración, aunque cuatro de ellos sí ostentan títulos —«Mamá calavera», «Mamá retórica», «Mamá madrastra» y «Mamá leucemia»— y constituyen retratos de la madre y de la relación madre-hijo en diferentes momentos; la segunda parte se subdivide en cuatro: «La jirafa de Lego» (con tres capítulos numerados), «Fiebre (1)» (un capítulo), «Fantasmas en La Habana» (con 11 fragmentos numerados), y «Fiebre (2)» (un capítulo); mientras que la tercera, por doce capítulos sin numeración o título alguno.

Herbert inicia el libro con un epígrafe de Armando J. Guerra —ex director del Instituto Coahuilense de Cultura (ICOCULT)—, «Madre solo hay una. Y me tocó»; éste enmarca socarronamente la narración de la vida y agonía de la madre del narrador, una antigua prostituta. Además, tienen también epígrafe la primera subparte de «II. Hotel Mandala», «La Jirafa de Lego»: «No soy más que una larva en pena» de Oscar Wilde; así como la tercera y cuarta, «Fiebre (1)» y «Fiebre (2)»: «De chiquito fui aviador pero ahora soy enfermero», líneas finales de la canción «Raros peinados nuevos» de Charly García, y «... sabemos con seguridad que tampoco el psicoanálisis, que cree servir al principio de la realidad, puede abstraerse de la correspondiente forma social de dominación, y así sin saberlo, puede estar al servicio del sistema represivo de esa dominación con su moral y sus prejuicios. [...] A pesar de todo, los fantasmas neuróticos no son solamente regresivos; en su núcleo son revolucionarios, puesto que ofrecen un sustituto de una “realidad” inhumana.» del psicoanalista Ígor Caruso, respectivamente. Finalmente, en «La vida en la Tierra»: «Los mejores aeronautas son las moscas», del libro que da nombre a la parte final de la novela, *La vida en la Tierra*, de David Attenborough. Estos exergos no sólo enfatizan la variedad de referentes a los que recurre el autor, sino que sintetizan y subrayan el relato de la evolución vital del escritor haciendo contrapeso al llamativo relato de la madre.

Canción de tumba es una metaficción interesante para nuestro análisis puesto que no solo

da cuenta del desarrollo de un proyecto de escritura, tropiezos e intentos, y genera el efecto de una identidad entre el presente de la escritura y la narración (y la lectura), sino que parte de la propuesta de una autoficción *sui generis* para cuestionar las relaciones entre el Yo y el mundo, explorando cómo la realidad desestabiliza al sujeto. Así pues, la novela es, como las metaficciones más tradicionales, la narración acerca de un escritor en el proceso de escribir una novela; sin embargo, Herbert logra instrumentalizar la autoficción y la metaficción, de tal forma que hay un balance bien logrado entre el despliegue de estrategias literarias y la problematización de su contexto.

La configuración: cuna y tumba

Desde la publicación del cuento prototipo «Mamá Leucemia»¹⁰ en el número 129 (Septiembre, 2009) de la edición mexicana de *Letras Libres* dedicado a las autobiografías precoces, la crítica se ha centrado en el eminente carácter autobiográfico (y autoficcional), en la ominosa figura de la madre y, los menos, en el aparente telón de fondo de la novela, la realidad nacional. Ante la convocatoria para escribir un relato del Yo, Herbert escribe sobre su madre, particularmente de centralidad de la relación entre ambos como núcleo de la identidad del yo autobiográfico. La imagen que evoca el título del texto condensa el periplo que encierra la narración y su complejidad. Herbert aprovecha la rima asonante entre cuna y tumba para superponer los elementos de una dicotomía, vida y muerte; primero, para hermanar en un intercambio de roles el arrullo de la madre que vela el sueño del infante indefenso en la cuna con el cuidado que presta el hijo a la madre en su punto más vulnerable, su lecho de muerte; segundo, para plasmar la yuxtaposición de tareas del narrador, velar el sueño de la madre moribunda y el del hijo recién nacido; finalmente, para sintetizar la historia de vida del narrador, la que a partir de la convalecencia de la madre se rememora, se reconstruye, y que va, de la familia en la que nace a la que forma, pero también aquella del origen y del crecimiento como escritor. Además, el título condensa también dos importantes factores en la formación del narrador, la música —cómo se aprecia a partir de las múltiples referencias a la música a lo largo de la novela— y el lenguaje —

¹⁰ Me refiero al relato «Mamá Leucemia» como prototipo en el sentido de «primer molde»; en la novela, si bien aparece un fragmento homónimo, este no corresponde en su totalidad a su publicación previa. Los diversos fragmentos que integran el cuento se encuentran diseminados a lo largo de la novela, principalmente en la primera parte. El texto también fue incluido en el libro *Trazos en el espejo. fugaces* publicado en 2011 en México por Era.

la literatura en general y su preocupación por el desarrollo de una técnica y poética de su escritura—.

La historia de la madre es la de una existencia trashumante derivada de la búsqueda por la supervivencia; mientras que la del hijo gira en torno al proceso de formación de una visión propia del mundo. El narrador sintetiza el periplo de la madre como una «histórica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca» (14); una existencia en la que Guadalupe eludió infatigablemente, según la apreciación del narrador, los rasgos de la adultez. En cambio la del narrador es, por un lado, aquella de las peripecias de la existencia que lo llevan a la literatura, a la escritura; por otro, es la de las lecciones vitales que aprende a partir de la relación con la madre, por ello vemos cómo su perspectiva de mundo va de la creencia de que «la Tierra era un polígono de mimbres limitado en todas direcciones por los rieles del tren» (14) a la reformulación de su noción de familia y la confrontación con la muerte. Por ello el inicio del libro está marcado con la afirmación de que «Mamá fue la culpable» (13), y concluye con ese «último ladrillo de educación que me legó Guadalupe Chávez. El más importante de todos» (206).

En ese sentido, *Canción de tumba* narra el proceso que va de la crisis y la enfermedad a la lucidez; esto no solo se refiere al momento que suscita la escritura, la agonía de Guadalupe Chávez, sino de la perspectiva del mundo del narrador. La novela reproduce en su composición y configuración dicho proceso. La primera parte del libro, «“I don’t fukin’ care about spirituality”», es en la que se presenta la crisis, la enfermedad de la madre; el hijo-escritor describe ese presente problemático a partir de una recuperación de su infancia y de la madre a través del recuerdo. La narración sublima ese presente como un acto de evasión, «psicoterapia: un arte de la fuga» (Herbert, 2011: 24) para no sucumbir al «tono tópico del caso» (24). Por ello el escritor describe a su familia, retrata a la madre y narra su infancia. La segunda parte, «Hotel Mandala», es un periplo entre el delirio y la euforia, entre Berlín y La Habana, entre el ego del escritor y una escritura enferma, entre la orfandad y la paternidad redentora. Esta segunda parte está dedicada al desvarío; primero, al ego fatuo del reconocimiento literario; segundo, a los delirios de grandeza de algunos adinerados saltillenses y a la alucinación de un potencial personaje ficticio del escritor; tercero, a una aventura imaginaria desde la fiebre y, por último, a la experiencia estética de la enfermedad. «Hotel Mandala» concluye el anuncio de la muerte de Guadalupe Chávez. «La vida en la Tierra», parte final de la *Canción de tumba*, se revela como una especie de nuevo

comienzo. Hay un paralelismo entre el fragmento que abre la novela y el que inaugura «La vida en la Tierra»; entre Herbert niño que quería ser científico o doctor y al que le costaba trabajo concebir la redondez de la Tierra (6) y Mónica niña, que también quería ser científica o doctora para usar una bata blanca (129). Se revela otro modelo familiar y se conforma una nueva familia en la que hay una reconciliación con la paternidad; se concibe al ser humano y al amor como enfermedad, y a la muerte como la última lección materna. «La vida en la Tierra» es un reencuentro con la vida tras la muerte.

Pese a la mórbida atención que el oficio de la madre ha despertado en algunos lectores, considero que lo más atractivo del personaje son los rasgos de su carácter y las estrategias de supervivencia que emplea de manera consciente, así como forma y el tono en que el narrador-personaje la relata. Herbert se cuida de caer en el melodrama o el tono trágico, más bien es claro, directo, a veces irónico o socarrón; así, por ejemplo, devela desde las primeras páginas de la novela que «mi madre se dedicó durante décadas al negocio de la prostitución» (17). El ejercicio de la prostitución bajo el pseudónimo de Marisela Acosta se presenta como una decisión consciente y calculada, «Mamá intentó, por enésima vez, ganarse el sustento como costurera en una maquiladora de Teycon que había en Monterrey. La paga era criminal y la contrataban a destajo, dos o tres turnos por semana. Siempre terminaba regresando a los prostíbulos» (55); optar por ella constituía elegir la mejor remuneración en un campo de trabajo miserable. Aunque el narrador especifique en el fragmento citado que Marisela exploraba primero otras opciones, tal mención, me parece, obedece más al afán por destacar las poco alentadoras condiciones de trabajo para las mujeres con escasa o nula educación en México y la habilidad de la madre para desarrollar otras ocupaciones, que para hacer pensar que el contexto la hubiese orillado a prostituirse. El tono de la novela elude incluso tal recurso, melodramático e impostado, bastante frecuente en la literatura, cuyo paradigma en las letras mexicanas es *Santa* de Federico Gamboa.

Madre de cinco hijos, todos de padre distinto, el personaje jamás se percibe de manera oscura; al contrario, el narrador afirma, aunque a modo de reproche, que su trashumante existencia estuvo marcada por la búsqueda «de casa o un amante o un empleo o la felicidad» (14) y por la huída de las condiciones desfavorables, sean estas económicas (la quiebra de los negocios de sus empleadores) o vitales, por ejemplo del maltrato al que era sometida por su madre. Herbert retrata a Marisela, al mismo tiempo, con admiración y rencor: «Era bellísima: bajita y delgada, el cabello lacio cayéndole hasta la cintura, el cuerpo macizo y unos rasgos

indígenas desvergonzados y relucientes» (18), tanto que desde los cinco años se percata del deseo que despierta en los hombres, y le hace conocer «la avaricia de ser dueño de algo que no logras comprender» (18); mientras que constantemente se la responsabiliza por la complicada niñez que le dio —«Lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida [...], un niño modelo» (14)— y las consecuencias negativas que ésta tuvo, o se refiere a ella como «mi madre la mezquina, la pedinche, la dictadora, la maltratada mujerzuela hija de mala madre a quien secretamente llamé mi madrastra porque yo era una princesa y ella una bruja metomentodo arruinándome la vida» (43). La narración presenta estos momentos contrastantes en un tono bastante cuidado, aparentemente distante, pero también ácido: «Pero lo más peligroso es la tentación de la esperanza. Bajar la guardia. No voy a hacerlo. Si se cura, bueno. Si muere, ni modo. No hay bendición que se compare al gesto de amar a tu madre, mirarla desfallecer y no hacer absolutamente nada.» (59). Al mismo tiempo, el recurso constituye la ficcionalización de un mecanismo de defensa y una estrategia narrativa de distanciamiento para evitar todo posible patetismo.

El trato que recibe el narrador por parte de Marisela se representa cambiante; los relatos de infancia encierran momentos de apoyo y ternura, por ejemplo, cuando complace al niño en sus andares como mascota del equipo de fútbol del «congal» en que trabajaba, o cuando lo tranquiliza por una pesadilla, «Soy yo Cachito. Soy mami» (37); pero es ella quien en un instante determinado le dice: «Tú ya no eres mi hijo, cabrón, tú para mí no eres más que un perro rabioso» (14). De tal forma que la relación madre-hijo se narra a partir del amor, del cariño, sí, pero también de la confrontación, del rencor; de una manera más visceral, más cruda por momentos, evitando la romantización o la afectación que podría producir la estampa de una madre postrada por la enfermedad que la conduce inminentemente a la muerte. «Mamá madrastra» —el único con un epígrafe, bastante ácido: «Cara, dolce, buona, umana, sociale...», del poeta italiano Eros Alesi— es quizá el capítulo que resume de manera más efectiva la relación:

Que tocó muchas veces a la puerta de mi casa [...] para recordarme que soy un mestizo basura que estos diplomas y recortes de periódico elogiándome son nada que llegué a la clase media por la puerta de servicio con un suéter raído. Que me llamaba y llamaba. Que yo me quedaba calladito me escondía me encerraba en la recámara aspiraba una dos ocho rayas de cocaína y ella gritaba ábreme hijito yo sé que estás ahí yo sé que andas muy mal estoy preocupada estoy aquí sentada en la puerta y no tengo un centavo no he comido desde ayer estoy enferma [...]

Que la dejé de ver durante años porque su sola presencia me volvía miserable. [...] Que le impedí ver a mis hijos para que no los contagiara. Que por miedo también a contagiarlos (y

porque no soy lo que llaman una buena persona) yo mismo los abandoné. Que gocé la vida tuve orgasmos más bellos que un pasón de opio bebí deglutí aspiré fumé dormí con mujeres cándidas sórdidas orales anales icónicas alcoholizadas ágiles [...] sin desnudarme nunca de esta espina en el limbo de mi oreja llamada dos hijos contaminados de mí que ya no soy una princesa soy también un papá padrastro una piedra en el zapato de sus adolescencias arruinadas.

[...] Que me echaba la culpa que le echaba la culpa de todo. [...] Que la odié de nuevo algunas veces en la década siguiente pero ya sin método ya sólo por inercia: sin horarios. Que la he amado siempre con la luz intacta de la mañana en que me enseñó a escribir mi nombre. (Herbert 2011: 44-45)

El fragmento transcrito muestra cómo se describe el amplio espectro de la relación madre-hijo a partir de la condensación del tiempo; la sucesión de escenas narradas con la misma fórmula permiten, por yuxtaposición, enfatizar las transformaciones en la naturaleza del trato entre ambos. Para ello, Herbert elide la mayoría de los signos de puntuación, produce la sensación de una defensa a increpaciones, interioriza la voz de la madre, y plantea una continuidad («contagio») en los comportamientos. El escritor acapulqueño ofrece al lector una vista de la relación con su madre.

Así, «“I don’t fuckin’ care about spirituality”» es la narración de vida y enfermedad de la madre y de la relación con el tercero de sus hijos, el narrador; mientras que «Hotel Mandala» es la autoficción de Herbert en tanto escritor. La primera tiene mucho de biografía de la madre y algo de *bildungsroman* del narrador; la segunda, de *künstlerroman*. En cambio «La vida en la Tierra» es una especie de reconciliación, de nueva historia; el narrador logra modificar su comportamiento, transformar su perspectiva de mundo. Más que una transformación es una transición, más que un relato de superación es el de la entrada a la madurez o la lucidez, como se le alude en la novela. Si la formación de Herbert-personaje está vinculada con la figura de la madre, la de la madurez lo está con Mónica, su pareja; la primera representa el origen, la adolescencia y la agitación, mientras que la segunda, la vida adulta, la asunción de la paternidad, el remanso.

Esta transición tanto de la visión y estado del mundo del Herbert-personaje tiene eco también de la estructura de la novela: parte de la enfermedad de la madre y avanza hacia su muerte; inicia en el recuerdo de la infancia y en la especie de condena que la madre echa sobre la vida de sus hijos para terminar con la superación de la misma al construir una familia y asumir su propia paternidad. Se separa emocional y físicamente de la madre; se acerca a su pareja y a sus hijos. Si al inicio de la novela se afirma que Marisela «Nunca llegó a convertirse en una mujer

adulta. Pasó en menos de diez años de la adolescencia mórbida a la senilidad prematura. Y ese récord —o mejor: ese mal hábito— es la única propiedad que le legaría a sus hijos.» (22), *Canción de tumba* representa —narrativa y estratégicamente— cómo el autor se desprende de esa herencia. La descripción de una familia —la madre y los cinco hermanos— errante, es remplazada por la relación de confianza con la pareja, la aventura recién enfrentada de la nueva paternidad y el intento por ejercerla con los hijos adolescentes, el restablecimiento de la relación con los hermanos, la calidez de la amistad, etc. La novela incluso, representa, una reconciliación del presente con el pasado. No obstante, la última parte del libro, «La vida en la Tierra», no ofrece tampoco una visión edulcorada, postula lo humano como enfermedad (190), se refiere la violencia del contexto concreto —el conflicto del narcotráfico—, la muerte de padre que lo deja en la orfandad, el destino del cuerpo exánime de Marisela y las reacciones de los hijos ante la muerte.

La composición de la novela genera un equilibrio; tiene el mérito de conseguir «Convertir un anecdotario en estructura», «ofrece siempre el desafío de conquistar cierta belleza: lograr un ritmo a despecho de la insonorizada vulgaridad que es la vida» (39). Una estructura en la que la primera historia, la agonía de Guadalupe Chávez, va cediendo sutilmente terreno a la segunda, la de la lucidez alcanzada por el narrador al formar una nueva familia. Lo que destaca es que si en el análisis de la novela se hace evidente su compleja configuración, en su lectura conviven la sensación de azar en la secuencia de lo narrado y de una progresión lógica del relato. Los metacomentarios que se hacen a lo largo del texto sobre la escritura y configuración de la novela enfatizan la transmutación de la experiencia con la madre en lenguaje; el narrador-escritor menciona por ejemplo, que «Esto que escribo es una pieza de suspenso. No por su técnica: en su poética. No para ti sino para mí. ¿Qué será de estas páginas si mi madre no muere?» (38), «una pieza de suspenso. No es su poética; por su técnica. No para mí, sino para ti» (42); que «escribo para volver al cuerpo de ella: escribo para volver al idioma en que nací» (39), pero también que «tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro» (42). Esto es, subrayan lo que suscita la escritura, mientras se hace hincapié en la ansiedad que genera estructurar el texto, invitando así al lector, de manera más sutil, a percatarse de su arquitectura.

El problema de llamarse Julián Herbert

Al ser el yo de un narrador-escritor llamado Julián Herbert el eje de la novela *Canción de tumba* se presentan una serie de problemáticas. Primero, ésta estriba en la puesta en evidencia de la compleja relación entre yo y el discurso; segundo, la ruptura lúdica y problemática de la identidad entre el yo que escribe, el que narra, y el yo narrado; tercero, la demanda que se hace al lector para enfrentar un texto con las características anteriores.

Por un lado, en *Canción de tumba* se refieren una serie de acontecimientos recientes o simultáneos al relato y a la escritura de la novela que son verificables en la historia personal del autor; por otro, la novela narra también, entreveradamente, el proceso de su escritura, por lo que el texto genera un efecto de coincidencia entre ambos tiempos a partir de la performatividad del acto lector. Aunado a lo anterior, la creación de la novela —una representación ficcional codificada de la experiencia— se anuncia como instrumento para dar sentido al yo y su vida en el momento de la escritura y de la narración. Esto es, el sujeto «concreto» de Julián Herbert autor, que conforme a lo señalado con Néstor Braunstein y Frida Saal, es solo aprehensible y abordable desde el sujeto «abstracto» que el discurso engendra —Herbert escritor—, tanto por la acción de producir discurso —Herbert narrador— como por la estructura del lenguaje que lo alberga¹¹ (90-92) —en la que se convierte en un Herbert personaje—. Julián Herbert es origen y efecto del discurso narrativo de *Canción de tumba*; por ello, el carácter «terapéutico» declarado de su quehacer literario refuerza la reversibilidad de la relación del escritor con el texto; por un lado, la representación de lo real le permite imprimirle sentido, y escapar de lo inmediato; por otro, la narración crea una unidad de la experiencia y de la noción del yo, tal como lo afirma Jerome Bruner¹² (2003: 14).

Por esta función de la narratividad, el pacto de lectura de un texto autobiográfico descansa sobre la identidad que se establece, a partir del nombre, entre el autor, el narrador y el personaje¹³ (Lejeune 1996: 14,18); en una continuidad entre el yo que refiere a un nombre propio fuera del texto, el yo que enuncia y el yo enunciado, puesto que la autobiografía no es un juego de adivinanza (26). Sin embargo, en el texto esta identidad se altera cuando el Julián Herbert narrado

¹¹ Néstor BRAUNSTEIN y Frida SAAL, «El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística» en *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (hacia Lacan)*. México: Siglo XXI, 1990, 80-158

¹² Jerome BRUNER, *Making Stories. Law, Literature, Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2003

¹³ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996

es escritor y delira, así como cuando el narrador se ve precisado a reformular la relación con su nombre. En el primer caso se altera el grado de discrepancia entre el sujeto real y el ficcional; en el segundo, se hace evidente el origen arbitrario, el sentido de pertenencia que refiere culturalmente y la construcción narrativa en torno a él que otorga identidad y continuidad al sujeto.

A lo largo de *Canción de tumba* el yo del escritor-narrador se acerca o se aleja alternadamente de su rol de escritor o de su identidad con el personaje. Este desplazamiento del interés mimético entre el mundo narrado y su producción¹⁴ (Hutcheon 1984: 36), así como la intromisión de fragmentos en los que se refieren aventuras ficticias —dentro de la lógica del relato— del yo escritor-narrador que no se enmarcan o anuncian como tales, alejan a la novela de la autobiografía y la sitúan en el terreno de la metaficción y la autoficción¹⁵. La identidad entre el autor, el narrador y el personaje que se sostenía en el nombre se rompe y se sustituye por una dinámica de consonancias y discordancias¹⁶ (Dällenbach) de identidad, por lo que puede hablarse de una ficcionalización del yo, en términos de Genette (1982: 293), o de una autoficción en diferentes grados¹⁷ (Colonna, 2004), desde la ficcionalización fantástica —las aventuras en La Habana, por ejemplo— a la autobiográfica —los episodios al lado de la madre en el hospital—. Al plantear una autoficción que varía su gradación, Herbert hace más evidente que asume de manera consciente y voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad de todo sujeto de ser completamente sincero y objetivo (Darrienssecq *apud* Casas 2012: 16); por lo que se opera una deconstrucción del discurso autobiográfico. Asimismo, como señala Manuel Alberca¹⁸, se «provoca una lectura oscilante entre el polo ficticio [el escritor que delira], que se reclama sobre todo de la *inventio*, y el autobiográfico, que no se satisface con la consideración meramente textual sin su referente externo [el hijo que cuida de su madre]» (2007: 51), en la que se invita al lector a reformular el pacto de lectura y los límites entre lo factual y lo ficcional.

El relato de las distintas relaciones del yo con el nombre propio que sostiene Guadalupe

¹⁴ Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Routledge, 1984

¹⁵ La reseña ya referida de Patricio Pron, por ejemplo, sitúa incluso la novela en una tradición de novelas autoficcionales y pone en relieve la recurrencia de este tipo de textos en las publicaciones mexicanas y latinoamericanas contemporáneas.

¹⁶ Adapto lo señalado como dinámica de coincidencia y discordancia de identificación del autor en las novelas en las que una *mise en abîme* refleja la imagen del autor de la obra, de acuerdo con Lucien DÄLLENBACH, en *El relato espejular*. Madrid: Visor, 1991, 46.

¹⁷ Vincent COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam, 2004

¹⁸ Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007

Chávez funge también como preámbulo del desmontaje de la identidad inalterable entre el yo y el nombre propio. Guadalupe cambia su nombre; al hacerlo se reinventa como un acto de autodeterminación que aprovecha y desdeña el hecho de la convención y arbitrariedad del mismo:

...fue llamada Guadalupe. Guadalupe Chávez Moreno. Sin embargo, ella asumió —en parte por darse un aura de misterio, en parte porque percibe su existencia como un evento criminal— un sinfín de alias a lo largo de su vida. Se cambiaba el nombre con la desfachatez que otra se tiñe o se riza el pelo. A veces, cuando llevaba a sus hijos de visita con los amigos narcos de Nueva Italia, con las señoritas viejas de Irapuato para las que había sido sirvienta cuando recién huyó de casa de mi abuela en Monterrey [...], con las fugaces tías políticas de Matamoros o con Lázaro Cárdenas o Villa de La Paz, nos instruía:

—Aquí me llamo Lorena Menchaca y soy prima del karateca.

—Aquí me dicen Vicky.

—Aquí me llamo Juana, igual que tu abuelita.

[...] La más constante de estas identidades fue la de Marisela Acosta. (Herbert 2011: 17)

El cambio de nombre se convierte en un acto estratégico que le permite al mismo tiempo reinventarse y despojarse de lo indeseable. Con el de Marisela Acosta, por ejemplo, se apropia del apellido de su padre biológico, Pedro Acosta, y se separa del Chávez que le dio su padrastro. El narrador se refiere a ella más como Marisela, pero entre los hermanos la llaman siempre Lupita. Las mudas de nombre forman parte de la identidad de la madre y son signo de su vitalidad e instinto de supervivencia, por lo que el narrador identifica el empleo su verdadero nombre como una señal inequívoca de que «mamá había decidido también envejecer», pues estrenar su nombre implicaba una «simbólica renuncia a su fantasía de ser Otra» (22). El uso de los nombres no es en absoluto arbitrario o, como dice Herbert-narrador, la realización de una fantasía de otredad, más bien es una especie de performatividad estratégica, pues cada nombre está vinculado con un contexto y un espacio específicos; cada nombre tiene una historia y una lógica interna. La renuncia a esta nominalidad cambiante es un signo de renuncia a un acto creador fatigante —pues se inscribe en la realidad— más que una indicación de la vejez. Paradójicamente, cuando el personaje recupera su nombre es nuevamente alejada de él, ya que al internarla en el hospital la registran como Guadalupe Charles.

La estrategia del personaje cuestiona el principio de identidad del Yo con relación al nombre, pues es precisamente la alternancia lo que genera su unidad. No hay una escisión del sujeto en la que un nombre no tiene conciencia de los otros; el de Guadalupe no es un caso psiquiátrico de múltiples personalidades, sino el de una personalidad que compartimenta de

manera más dramática sus roles en función de objetivos concretos en espacios determinados otorgando a éstos sendos nombres. Herbert intenta hacer eco de este mecanismo en la secuencia de relatos «Mamá calavera», «Mamá retórica», «Mamá madrastra» y «Mamá leucemia»; cada uno da cuenta de una fase de la relación del hijo con respecto a la madre, por ende, la forma en que se retrata a Guadalupe podría parecer contradictoria; sin embargo, es mediante su yuxtaposición que Herbert pone en evidencia la mutabilidad de las relaciones madre-hijo. Es importante señalar que, como apunta el narrador, el recurso nominal de Guadalupe obedece a una táctica de supervivencia que le permite eludir los posibles prejuicios que los oficios desarrollados pudieran generar, por ende, huir de un estancamiento laboral y la exclusión social.

En cambio, el nombre del escritor parece írsele desmoronando a lo largo de la novela. Julián Favio Herbert Chávez se percató de que su padre ha cambiado de apellido —Herbert Gutiérrez a Membreño Herbert—, de que su segundo apellido es un drama familiar heredado de la abuela —debería ser Acosta, no Chávez— y que su segundo nombre, por un error burocrático, ha dejado de ser Favio para convertirse en Flavio: «Mi nombre ya no es mi nombre. *J'est un autre.*» (2011: 53). Los apellidos, que tienen como función hacer evidente la procedencia genealógica y otorgar un sentido de pertenencia, al tornársele ajenos hacen evidente que en su caso son un engaño y no lo vinculan con sus ancestros sino con la lógica fraudulenta y disfuncional de su familia inmediata. A diferencia de sus padres, para el narrador de *Canción de tumba* la perturbación nominal sí tiene un impacto en la configuración del yo, pues no sólo sí ha establecido la identidad entre sujeto y nombre, sino que ha construido un capital simbólico alrededor de su nombre de autor cuya base está en la acumulación y la continuidad, esto es, el desarrollo de una trayectoria que genera prestigio y estatus. No puede, como su padre, rectificar su nombre para que dé verdadera cuenta de su parentela por su oficio, pero tampoco rectificar el error burocrático que ha agregado una letra ajena a su segundo nombre.

Este proceso es bastante interesante; por un lado, subvierte el principio de identidad, subrayado por Lejeune, de las autobiografías de manera imprevista, el nombre que debiera unir a autor, narrador y personaje es el que genera la desestabilización de tal identidad. Por otro, propone una variación al principio de la autoficción pues normalmente ésta conserva la identidad nominal entre autor, narrador, personaje, pero se narran existencias que se alejan, en diferentes grados, de la experiencia no ficcional del autor; en cambio en *Canción de tumba* se propone una identidad de la experiencia de Herbert autor, narrador y personaje —sin renunciar a la libertad de

la ficcionalización—, pero se desmonta la identidad nominal. Así, el cambio de nombre problematiza la identidad entre la conciencia del yo y sus acciones: «El nombre que uso para realizar las acciones más elementales [...] es distinto del nombre que uso para cruzar la frontera o elegir al presidente de mi país» (53); así como el principio de continuidad que se aglutina en torno a él, la memoria entra en crisis: «todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata» (53).

Estos elementos demandan al lector una actividad más compleja; por un lado, al evidenciar la construcción del artificio literario y poner en escena la representación, se le pide una participación más activa en la construcción del significado (Hutcheon 1984: 5); por otro, la problemática del yo le solicita una sostenida coexistencia y confrontación de códigos de lectura¹⁹ (Gasparini, *Est-il je?* 13). Así, la autoficción presenta conscientemente el carácter ficticio de toda construcción del Yo, «aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real» (Alberca 2007: 33), y al hacerlo se libera de las imposiciones del deber ser y de la verdad. *Canción de tumba* escenifica literariamente la redefinición personal y social del Herbert (personaje, narrador, autor ficcional y no ficcional); al final del texto éste logra un «inestable y nuevo equilibrio entre lo real y lo ficticio» (45). El yo autoficcional se encuentra en el intersticio de lo ficticio y lo factual; éste yo autoficcional concentra la puesta en escena los cruces y los puntos en los que coinciden y se distinguen lo factual y lo ficcional. De tal forma que la metafiction de la novela recae en la formulación autoficcional.

Como una novela de Ibarguengoitia

De forma paralela a la ficcionalización de los problemas de la identidad entre autor y escritor-narrador, *Canción de tumba* aborda la reversibilidad entre lo factual y lo ficcional en la construcción de la identidad nacional y de la Historia. Puesto que la narración constituye un ejercicio tanto de sublimación del presente, de autoconocimiento, como de relato de formación, aparecen entreverados los elementos que construyen el ser social de Herbert. Más que mero telón de fondo, las referencias a eventos de la historia nacional reciente posibilitan la toma conciencia

¹⁹ Philippe GASPARIINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004

del tiempo y del espacio en los que transcurre la infancia del narrador; el recurso es efectivo porque elude todo tono historicista y más bien recurre a una perspectiva de distanciamiento a partir de un tono ácido y de la ironía

. Es por ello que la novela constituye también una indagación sobre los discursos y el proceder del y de lo mexicano. Estos elementos conforman lo que Herbert concibe como un sentimiento del tiempo que es compartido por su generación histórica y en relación a la que su generación artística se posiciona estéticamente de manera coyuntural conforme a los señalamientos y contexto que se esbozó en la introducción de esta parte de la tesis.

Así, retrata a una madre que representa una antítesis de la madre abnegada, sumisa y con un aura de santidad. Marisela Acosta no solo ejerce por elección la prostitución tras haber intentado otros oficios, también es una mujer inteligente e ignorante, de «principios inquebrantables» (Herbert 2011: 36) y de carácter fuerte; una madre amorosa, pero un tanto descuidada y en ocasiones incluso cruel. Además, la construcción del personaje es bastante sarcástica, pues su nombre oficial es Guadalupe Chávez Moreno; su nombre de pila es consecuencia de haber nacido el 12 de diciembre, día de la virgen de Guadalupe, a la que popularmente se llama «la morenita».

Por un lado, desmonta el imaginario de la mujer-madre abnegada y sumisa administrado por el cine mexicano de la llamada época de oro (aún perpetuada por los medios de comunicación), y contradice la creación tipológica de Televisa del Ama de casa²⁰ (Monsiváis 2000: 216). Marisela Acosta se aleja completamente del prototipo soso de la Chorreada (Blanca Estela Pavón) de *Nosotros los pobres* (1948) (y secuelas) o de cualquiera de los lacrimógenos personajes encarnados por Marga López (*Un rincón cerca del cielo*, por ejemplo, de 1952), pero también del de la abuela encarnada por Sara García en *Los tres García* (1946) (y secuelas), enérgico y cabeza de la familia, aunque a final de cuentas también anclada en su papel de guía moral y entrega absoluta a su prole. Si Marisela se asemeja a algún imaginario del cine o la televisión sería al del cine de la década de los ochenta, urbano y marginal, o al cine de ficheras.

Por el otro, deconstruye de manera mordaz el símbolo religioso y cultural que encarna la virgen de Guadalupe. La estrategia de Herbert no solo tiene impacto en el fenómeno cultural en torno al que Carlos Monsiváis afirmó que «Si el guadalupanismo no es, exactamente, la esencia nacional (millones de personas no son católicas, y eso no las despoja de ciudadanía alguna), sí es

²⁰ Carlos MONSIVÁIS, *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama, 2000

la expresión más pródiga de vida religiosa»²¹ (39); también sobre el que subrayó y reforzó Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*²² de ésta como madre cultural, emblema del mestizaje, «figura mítica de la madre» que «una vez realizada la conquista, será la madre de los desamparados y de los huérfanos que buscan en ella refugio» (45). Guadalupe Chávez Moreno no sólo subvierte la imagen de la virgen mexicana porque es prostituta, también porque comparte con ella el cumpleaños, y la afición por la multiplicidad de nombres, pues en la noción católica de la Virgen, ésta toma nombres distintos en cada una de sus apariciones. La representación maternal en la novela de Herbert desmonta a la madre sumisa y abnegada (o «sufrida madre mexicana», como la llama Paz), la madre guadalupana, la madre cinematográfica, y elude la contradicción de situarla también en esa otra figura que Paz identificó con la Chingada, pues es en absoluto pasiva, ni abierta, burlada o violada.

En *Canción de tumba* la imagen de la familia nuclear mexicana, cariñosa y unida es sustituida por una familia monoparental de cinco hijos, todos de padres distintos, que tienen poca o nula relación entre ellos pues en muchos momentos no viven juntos. El narrador la opone a esa «exótica píldora publicitaria [...] de chocolate Abuelita» que idealiza la «familia mexicana» (Herbert 2011: 15). Herbert continúa desmontando esa «“grandeza sentimental” [que] se mueve entre dos polos que son uno solo: la inmanencia de la familia y la exaltación del macho»²³ (Monsiváis 1986: 30) de la que se desprende el lugar social de la mujer-madre (35) y que responde a una lógica histórica judeo-cristiana, pero que se ha moldeado bajo el registro melodramático suministrado por el cine y la televisión. El melodrama, afirma Monsiváis, «es el punto intermedio entre la realización social y el pesimismo absoluto, no se puede entender a México si no se comprende por qué llora en silencio la actriz Sara García, si no se acepta que la vida social es un martirio que atraviesa cada familia antes de llegar a su final feliz» (35). A la luz de esa construcción de la familia es que Herbert ficcional de *Canción de tumba* señala que «Cada hogar zozobra al pie de un mito doméstico» y el suyo fue «pretender que la [suya] era realmente una familia» (16). Herbert pone en evidencia ese imaginario melodramático e idealizado de la familia dosificado en comerciales para yuxtaponerlo con la tragedia cotidiana cuando ironiza que la «única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas. [...] La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si

²¹ MONSIVÁIS, *Los rituales del caos*. México: Era, 1995

²² Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2000

²³ Carlos MONSIVÁIS, *Amor perdido*. México: Era / SEP, 1986

fuera un montón de piedras» (18). La imagen materna y familiar en la novela parece violentada y dislocada, sin embargo, lo que se pone de manifiesto con ello es la impostura —e instrumentalización— del imaginario construido por la televisión y el cine nacional. Si bien la novela siempre pone en escena el conflicto personal y familiar del escritor, esto siempre trasciende a esferas más amplias, de las particularidades de Guadalupe Chávez a la figura materna en el contexto nacional —desde la madre sufrida a la Madre Patria— y de los rasgos de su familia al cuestionamiento implícito de sus mitos, su noción y el modelo predominante en México.

La novela puede leerse como un análisis de la lógica cultural mexicana que dialoga indirectamente con los escritos al respecto de Octavio Paz, de Carlos Monsiváis o de Roger Bartra. Se reflexiona sobre la representación idealizada de los discursos oficiales y mediáticos; mismos que se revelan como falsificaciones que encubren una realidad menos armónica y mucho más cruenta con cuadros edulcorados, que no se actualizan, y que se perpetran como estampas para turistas. La celebración del día de muertos, por ejemplo, se describe de la siguiente manera:

[...] no se parecía a ninguna de esas fanfarronadas folkloesquizoide que le endilga a uno en las escuelas públicas: ni altares mortuorios ni veladoras ni platitos de tamales ni crucecitas de sal. En lugar de eso, niños con acento chicano pidiendo halloween entre milpas y los establos, y viejecitas rezando el rosario con el rostro cubierto por rebozos negros y maquillaje Avon, y señores en Ramblers fumando marihuana o bebiendo charanda al son de las canciones de Led Zeppelin o Los Cadetes de Linares... (23).

Se acusa una interiorización ideológica de la disonancia entre el discurso y el proceder a nivel nación e individuo. En *Canción de tumba* Herbert de alguna forma indaga nuevamente en el comportamiento del mexicano, actualiza esas «Máscaras mexicanas» de las que habla Octavio Paz²⁴ en *El laberinto de la soledad* y confronta ese canto a la patria, impecable y diamantina, de Ramón López Velarde, cuando afirma,

[...] así, idéntico, soy. Este servicio de restaurant es una metáfora de la carta que acabo de escribirle a mi hermano japonés. Soy un mesero en un país de meseros. A veces mis compañeros salen en Forbes, a veces se conforman con portar una banda tricolor sobre el pecho. Da igual: aquí todos los meseros mantenemos la norma cívica de escupir dentro de tu sopa. Primero te quitaremos el tiempo con nuestra proverbial cortesía. Después te quitaremos el tiempo con una estupidez criminal. Welcome to La Suave Patria. Propina, por favor. (18)

En la novela, tanto la historia como la realidad cotidiana nacional comparten este principio de

²⁴ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998

enmascaramiento, pues los hechos que constata la experiencia personal o que registra la *vox populi* se oponen a los discursos oficiales. A lo largo de la novela van apareciendo una serie de acontecimientos que tienen especial vinculación con el devenir de la familia de Guadalupe Chávez, y que ejemplifican la disonancia entre lo factual y el registro que representan los medios de comunicación y los comunicados del Estado.

La descripción del Hospital Universitario en el que internan a Guadalupe da ocasión para referir su historia; este es construido gracias a una donación hecha por adinerados saltillenses para la empresa bélica mexicana en la Segunda Guerra Mundial y desairada por el presidente. La incursión mexicana en el conflicto con el Escuadrón 201 es referida como una historia de tintes fársicos —«La aventura del Escuadrón 201 se parece a una novela de Jorge Ibarguengoitia» (67)— que deja al descubierto el funcionamiento de la política nacional en la que «cada tres años de burocracia equivalen a dos meses y medio de política concreta» (67). Después de tres años de la declaración de guerra, de una serie de decretos presidenciales y de un largo proceso de adiestramiento, solo treinta pilotos entraron en acción por un periodo de dos meses y medio en aviones prestados por Estados Unidos.

El movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 se alude en la narración a partir de distintas anécdotas: el padrastro de Guadalupe, Marcelino Chávez, fue parte del movimiento y la invitación que hace un editor del Fondo de Cultura Económica a escribir el pasaje del asesinato de Román Guerra Montemayor, líder del movimiento, para su inclusión en una nueva versión del *Libro Rojo* de Vicente Riva Palacio. La investigación de Herbert-personaje deja ver que la puesta en escena del asesinato de Guerra Montemayor —cuyo cuerpo apareció con la boca pintada y un palo de escoba en el recto— fue una estrategia política para vilipendiar al líder y desacreditar e intimidar al movimiento; así, las demandas por mejoras salariales fueron apagada con represiones y persecuciones políticas.

Los primeros recuerdos de infancia del escritor-narrador se entrelazan con dos hechos violentos del año 1972, la muerte del líder sindical del magisterio Genaro Vázquez en febrero y el trenazo de Puente Moreno en Saltillo a inicios de octubre. El primero, «ahora sabemos» fue (83) un asesinato político que se escondió en un accidente automovilístico, aparece como un corrido cantado en la infancia (83); el segundo, un trágico accidente en el que la versión oficial refiere solo 200 muertos y los historiadores, más de mil, se menciona por la supuesta aparición fantasmal de un niño que llega vivo de dicho accidente al hospital, pero muere en él de manera «estúpida»

(76). La infancia de Herbert se trastoca constantemente por la realidad nacional, ya sea porque define de alguna manera a los amantes y clientes de la madre como el espacio y las condiciones en los que ejerce su profesión. Así, cuando en febrero de 1982 el presidente anuncia la devaluación de la moneda en un 400%, después de haber alardeado que «defende[ría] el peso como un perro», el momento se fija en la memoria del narrador como «la «Crisis del Perro» y es la causa de «tres años de miseria absoluta» (37): «José López Portillo ingresó a la posteridad (son palabras de mi madre) como El Gran Hijo de Puta. Don Ernesto quebró en los negocios suburbanos [...] y despidió a Marisela [...] empezamos a trashumar de nuevo: Acapulco, Oaxaca, Sabinas, Laredo, Victoria, Miguel Alemán» (37).

De tal manera se evidencia el perpetuo conflicto, axiomático y descalificado, entre el discurso oficial y la experiencia constatable. Es decir, el Estado construye una Historia nacional a través de la manipulación de la memoria y la imposición del olvido, en términos de Paul Ricœur (2000); mas esa construcción impuesta no forzosamente da forma a la historia ni a la memoria colectivas, más bien la desdeña en una coexistencia despreocupada.

El presente de la narración ratifica la vigencia de la dinámica en el contexto de la violencia cotidiana producto de la «guerra contra el narcotráfico» del expresidente Felipe Calderón. El enfrentamiento entre narcos y gobierno que presencian la pareja del escritor y su hijo, se niega:

[...] ni la prensa ni el gobierno informan nada pese a la existencia de fotografías, videos y decenas de testigos. Si quieres saber qué está pasando tienes que rastrear los twitts en tiempo real. Peor aún: en un arranque de ingenuidad sin orillas, el gobernador declaró que se impondrá una multa o días de cárcel a «quien difunda rumores».

(Espero que, cuando vengan a arrestarme, Jorge Torres²⁵ comprenda que esto que escribo es una obra de ficción: Saltillo es, como lo describe él en sus tartamudos y estúpidos discursos, un lugar seguro) (133).

Lo dramático de la cita es que, por un lado, destaca que la lógica de persecución sistemática de cualquier protesta social mediante el ejercicio de lo que el Estado considera violencia legítima se extiende. No sólo se criminaliza el registro del presente y la comunicación entre una comunidad con el objetivo de protegerse considerándolos como una forma de desafío, sino extiende tal criminalización a los ciudadanos; ya no se limita a sofocar, desarticular y perseguir a dirigentes de movimientos de reclamo social, ahora la misma puesta en duda un consenso o el disentimiento manifiesto con los discursos oficiales en cualquier esfera es punible.

²⁵ Gobernador interino del Estado de Coahuila del 4 de enero al 30 de noviembre de 2011.

Sublimar la vulgaridad de la vida

Al narrar su proceso de escritura, *Canción de tumba* evidencia sus mecanismos de funcionamiento en tanto artificio literario, por lo cual desautomatiza las convenciones del pacto de lectura intrínsecas al género al tiempo que se instala en ellas. Asimismo, la narración ensimismada conlleva realizar también un ejercicio reflexivo sobre lo literario que, en este caso, devela no solo sus mecanismos concretos de funcionamiento, sino también sus principios de concepción, configuración y construcción como universo ficcional y estructura verbal estética.

La puesta en evidencia de la ilusión de la posibilidad de narrar el presente obliga al lector a percatarse de la transición entre la narración y la metanarración, así como a observar la performatividad del lenguaje de la escritura-narración/lectura. Cuando el narrador registra «Apenas concluyo esta enumeración [la descripción de su familia], me siento avergonzado. No por narrar zonas pudendas: porque mi técnica literaria es lamentable [...] Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras» (12), el tiempo narrado es igual al tiempo del discurso, recurso que se sostiene en diversos segmentos de la novela. Por ende, el proceso de lectura genera la ilusión de simultaneidad de tiempos: «Cada vez que uno redacta en presente» —y cada vez que se lee ese presente redactado-narrado—, se «está generando una ficción, una involuntaria suspensión de la incredulidad gramatical» (59).

La reelaboración de la multicitada frase de S.T. Coleridge²⁶ del capítulo XIV de su *Biographia Literaria* sobre la suspensión voluntaria de la incredulidad que el mundo ficcional genera y requiere como pacto de lectura para arrojar algo de verdad sobre aquello que es de interés humano, reafirma dicha suspensión para la lectura de *Canción de tumba*, al mismo tiempo que evidencia y extiende el mismo principio para la posibilidad de comunicabilidad del lenguaje. Se hacen manifiestas las convenciones literarias y lingüísticas de la novela para reafirmarlas. Esta simultánea puesta en crisis y en escena es consecuencia del principio de tensión interna que atraviesa el texto debido a su carácter metaficcional²⁷ (Waugh). Asimismo, *Canción de tumba* es también una biografía literaria, pues constantemente, por medio de la intertextualidad, la parodia o la ironía, se sitúa dentro de una tradición tanto a través de las influencias que registra —Mann,

²⁶ Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*. En *Project Gutenberg* [Web] En: [<ftp://ftp.mirror-service.org/sites/ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/6/0/8/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>], 2004

²⁷ Patricia WAUGH, *Metafiction*. London: Routledge, 1984

Wilde, Ibarguengoitia, Cabrera Infante, etc.— como al formar parte de una comunidad de escritores —con Heriberto Yépez, Juan Carlos Bautista, Mario Bellatín, etc.—.

La novela teoriza sobre sí misma, presenta su propio comentario crítico (Hutcheon 1984: 15), e instrucciones de lectura, como muchas otras metaficciones; lo interesante es cómo la autoficción refuerza y escenifica esos metacomentarios. De las novelas analizadas, *Canción de tumba* es la que más pone al descubierto el cambio de paradigma literario tal como lo explica William Marx, en sus fases de expansión, autonomización y desvalorización, y lo hace a través de cómo se autoconcibe el narrador-escritor y el sistema literario en el que está inserto, y las postulaciones implícitas que hace la novela. En *Canción de tumba* se verifica una reificación del arte; al convertir en objetos estéticos tanto a la escritura como al escritor (Colonna, 77), se les despoja de toda aura sobrehumana y se convierte a la escritura en un oficio. En efecto, se elimina de la visión de Herbert-escritor todo carácter «heroico y en consecuencia se “democratiza” [...] [su figura] se hace más pequeña y banal», e incluso por momentos aparece como «un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y autocaracterización grotesca y denigratoria» (Alberca 2007: 24) como resultado de la recurrencia estratégica de la autoficción. Aunado a lo anterior, la propia voz narrativa hace evidente tales implicaciones puesto que los metacomentarios críticos no sólo se realizan sobre el fenómeno literario en general, si no específicamente sobre su quehacer, su lugar en el sistema cultural nacional y sobre las paradojas de su proyecto estético.

El narrador-escritor se autodesacraliza, se autodenigra, cuando afirma que «no hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro» (28), mostrándose consciente de las consecuencias de la institucionalización de la cultura en México, particularmente de dependencia a la subvención estatal a la producción cultural por parte de los creadores. Sin embargo, a diferencia de los matices de reprobación que muestra Ignacio Sánchez Prado en «La “generación” como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “narrativa joven” en México»²⁸, ya comentadas en la «Introducción a la metaficción en la novela mexicana contemporánea», en la novela persiste un resquicio de optimismo diluido en una feroz autocrítica y una serie de duras recriminaciones. Esto es, se

²⁸ Sánchez Prado denuncia como característica de la literatura joven de México en las dos últimas décadas: «una producción subsidiada cada vez más por un sofisticado aparato estatal de producción cultural»; una maquinaria editorial que tiende a privilegiar y canonizar las obras emanadas de dicha producción; la persistencia de una noción anacrónica de generación como instrumento de autodefinición de los escritores jóvenes; y la consolidación de estéticas de la autorreferencialidad.

despoja de toda aura al escritor y se le concede la misión última de denunciar la anulación como resultado de un contexto más amplio. Herbert afirma que el «oficio creativo más congruente de nuestro siglo: [es] el hartazgo», denunciando así el acorralamiento histórico de la voluntad creadora. El artista se convierte en «hartista» «porque es el último recurso que [le] queda para acercar[se] a la sensibilidad» (121). La visión no es del todo pesimista o despectiva, no hay tintes trágicos sino que reafirma la función vital de la literatura desde su horizonte: existe la *necesidad* de recurrir a la literatura —«pese a que muchos de mis espectadores [la] consideren lengua muerta» (28)— y a la narración para aprehender la experiencia, para comprenderla mejor, pues nos propone una hipótesis sustancial del mundo²⁹ (Pavel, 41-42).

La novela en sí es —no hace— una velada apología del oficio del escritor, pues parte de la experiencia caótica del presente y la dota de una estructura compleja y cuidada que da la apariencia de dicho caos. Es posible rastrear fácilmente las preocupaciones del escritor por otorgar estructura a la narración, por darle sentido a la configuración del texto:

Tengo una visión *material* de lo que es esto: un texto. Una estructura. Debo añadir una estructura, a la que he insuflado un cierto aire trágico (28).

Convertir un anecdótico en una estructura, por el contrario, ofrece siempre el desafío de conquistar cierto grado de belleza: lograr un ritmo a despecho de la insonorizada vulgaridad que es la vida (24).

[Quizá fue en ese momento, o un poco después [...] que se me ocurrieron el tema y la estructura de esta sección: la paternidad como una extranjería redentora; el legado como un Lego al que siempre le falta piezas] (63).

Asimismo hay una intención estética de sublimar la materia autobiográfica en belleza; sobrepasar el hecho del registro directo de la experiencia, escritura terapéutica, y alcanzar un «arte de la fuga», pues «la vecindad e impureza» de la escritura autobiográfica y la experiencia estética «puede arrojar sentido» (25); porque escribir la realidad permite aprehenderla y devela su sinsentido y ficcionalizarla le confiere algo de verdad: «Tengo que escribir para que lo que pienso se vuelva absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso» (121).

Estos textos funcionan como una especie de declaraciones poéticas que se enmarcan en metacomentarios críticos, mientras que se insertan otras instrucciones de lectura en el proyecto de novela ficcional que se refiere, *Maten al dandy del sur*. La intromisión de la explicación de un proyecto de novela pura o abstracta dentro de la novela escrita (concreta) genera una *mise en abîme* que permite contraponer ambas (Dällenbach), de tal forma que la primera arroje luz sobre

²⁹ PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005

la segunda. Sin embargo, en *Canción de tumba* se presenta una vuelta de tuerca, pues *Maten al dandy* es una novela fallida porque el escritor se ve imposibilitado para soportar las condiciones requeridas de la experiencia «real» para escribir la experiencia estética: «La anécdota de mi novela quería ser simple: Bobo Lafragua, artista conceptual mexicano, decide [...] realizar la monumental performance de contraer tozudamente fiebre a fin de registrar por escrito sus delirios [...] La fiebre resultó ser demasiado para mí: no tengo ni la mitad del temple de Bobo Lafragua» (123).

No obstante, *Canción de tumba* parece lograr lo que convirtió en fallida a *Maten al dandy del sur*, no porque en efecto, esta haya sido escrita desde el estado de conciencia alterada de la fiebre, sino porque narra y reproduce la experiencia de la conciencia enferma. En «Fiebre (2)» revela que el viaje a La Habana es un episodio ficticio que se narra desde la enfermedad. El capítulo mismo reproduce literaria y lingüísticamente dicho delirio al acelerar el ritmo de las acciones y volver barroca la narración, particularmente los fragmentos diez y once de «Fantasmas en La Habana», que refieren el performance y la huida. La aparición del personaje de Bobo Lafragua, la saturación de referencias y las evocaciones discursivas, y el sostenido homenaje que se hace a Guillermo Cabrera Infante enrarecen la lógica de la novela, la alteran, la enferman. La intromisión en «Fiebre (2)» de unas notas de escritura que hacen referencia a otras apócrifas acentúa el juego de reflejos entre *Canción de tumba* y *Maten al dandy del sur*.

El estado alterado de conciencia de la enfermedad justifica la escritura de «una novela autobiográfica en la que campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean. No tienes derecho de jugar con la mente de los demás a menos que estés dispuesto a sacrificar tu propia cordura» (120). Herbert narra la enfermedad de la madre; pero también sus estados de conciencia alterada, sus fantasías, sus complejos, sus miedos, sus adicciones, sus crisis. De la misma manera que la pobreza extrema (38) despierta la lucidez; la enfermedad nos conduce a la lucidez de «La vida en la Tierra».

La introducción de estas reflexiones literarias dentro de la novela hace que funjan como claves de lectura, no de manera prescriptiva, sino como herramientas para que el lector perciba el juego de significados que pone en marcha, en distintos niveles, con su paso por el texto, y construya su propia lectura. La eventual apelación al lector y el reconocimiento de su autonomía interpretativa dan cuenta de ello. La novela se expone como un artificio literario que tematiza las idas y venidas entre lo factual y lo ficcional, pero postula que la experiencia estética, en tanto

observa lo real a través de su rarificación, la percibe más lúcidamente. La literatura, lo humano y el amor, comparten en *Canción de tumba* un carácter de patología, producen una alteración de lo vivido que la dota de sentido.

CONSIDERACIONES FINALES

I

A lo largo de los análisis fueron emergiendo puntos de contacto entre las preocupaciones, problematizaciones y cuestionamientos que las novelas hacían mediante la instrumentalización de la metaficción; no sólo entre las publicadas en el mismo contexto, quizá un tanto predecibles, sino que a veces dichas coincidencias se presentaron con más fuerza en novelas de distinta procedencia.

La noción de la culpa aparece con distintas dimensiones en tres de los textos: Portela la plantea como producto de la interiorización del deber ser impuesto socialmente por la Revolución (que se postula como imposible); Ponte, como parte de la instauración de una lógica que sostenía al régimen (la culpa y la sospecha) y como un desasosiego que surge de su escritura (la trasfiguración estética de la ruina), y en Herbert aparece como un sentimiento que subyace bajo la máscara de una postura cínica, también relacionada con la creación (tanto en la explotación literaria de su coyuntura personal, como en sus condiciones como escritor: la beca, el hartazgo). En Rivera Garza, por el contrario, la culpa no aparece: ni en las cartas que el asesino envía a la Informante, ni en las preocupaciones de la Detective, de Valerio o de Cristina-personaje.

La indagación sobre el crimen y su dimensión social atraviesa los cuatro textos: *La sombra del caminante* cuestiona y desmonta la noción de lo que se considera y castiga social o jurídicamente como crimen, para evidenciar los mecanismos de criminalización y (auto)criminalización como proceso de exclusión social que experimentan los sujetos; *La fiesta vigilada* y *Canción de tumba* analizan esos mecanismos de criminalización como lógicas que conforman y sostienen el orden social (y moldean las versiones oficiales de la historia); mientras que *La muerte me da* aborda e indaga en la concreción de los crímenes en la sociedad. Las tres primeras novelas comparten la perspectiva, la instrumentalización del crimen (la criminalización) por parte del Estado, mientras que la aproximación de Rivera Garza es opuesta. La novela de esta escritora centra su atención en las especificidades en que se presenta concretamente el crimen (el asesinato específicamente) en el contexto contemporáneo: cuáles son sus blancos, motivaciones,

sus dinámicas y las lógicas que reproduce (o a las que responde), así como su efecto en los sujetos y en el comportamiento social.

Las indagaciones en torno al género como construcción social del sexo sobre los sujetos es evidente en *La sombra del caminante* y *La muerte me da* porque en ambas se criminaliza, ya sea por trasgredir las normas explícitas e implícitas requeridas por una sociedad determinada de dicha construcción o porque motiva históricamente ciertos tipos de violencia, simbólica, física, social. Sin embargo, aparece también, aunque de manera velada en *Canción de tumba* no sólo a través de la confrontación que representa la madre del narrador con las expectativas y estereotipos de la maternidad en el contexto mexicano, sino porque el propio Herbert-personaje muestra constantemente una reflexión sobre su comportamiento, como hijo, padre, pareja, pero también sobre sus fantasías sexuales, sus mecanismos de defensa, su vulnerabilidad... que no pueden separarse de un reajuste que el personaje-escritor efectúa de la construcción de su masculinidad en el enclave mexicano.

La Historia y la memoria aparecen también de maneras diversas. En Portela la memoria individual es traumática y emerge para moldear y reforzaren patrones comportamientos de los sujetos; aunque en el universo narrativo los personajes no vinculan conscientemente la memoria individual y la colectiva, ni muestran una preocupación o consciencia histórica, la voz narrativa es la que se encarga de relacionar historia de «nuestro héroe» con la Historia de la Revolución. Ponte, por el contrario, hace de un examen y confrontación entre las memorias de los sujetos y la memoria colectiva manipulada por el Estado cubano para inspeccionar la conformación de la Historia oficial de la Revolución; Ponte remueve los escombros del recuerdo colectivo para echar una nueva mirada a la historia cubana de las últimas décadas. En Herbert, aunque la historia nacional aparece como telón de fondo, en realidad se evidencia su impacto concreto en la vida de los ciudadanos; al igual que Ponte, Herbert examina ciertos pasajes o sucesos de la memoria individual y colectiva, de los que resulta la revelación de patrones históricos relacionados con el *modus operandi* del Estado. Y en Rivera Garza no se tematizan ni la historia ni la memoria. Sin embargo, la experiencia del crimen se convierte en un asalto de la memoria en el presente de la Informante; la memoria cultural sirve como clave de lectura de la escena del crimen, y sobre todo, de la codificación del contexto de creación de las obras y artistas mencionados la diégesis (Alejandra Pizarnik, Francisco de Goya, los hermanos Chapman y la propia novela) a través de las estrategias empleadas en la configuración de la novela, resignificando así la narración.

Estos puntos de contacto se vuelven reveladores porque suscitan interrogantes sobre lo que hace posible estas conexiones y coincidencias en novelas que proceden de coordenadas sociales inicialmente muy distantes.

II

Al finalizar los análisis de las novelas que integraron mi corpus de investigación se ratificó la instrumentalización de la metaficción para problematizar o hacer cuestionamientos sociales. Sin embargo, me percaté de la transformación en la implementación de las estrategias enlistadas en diversos niveles como procedimientos metaficcionales, así como de que la metaficción se presentaba como un estatuto de las novelas que daba sentido a dichas estrategias. Por un lado, las novelas (sobre)aglutinaban múltiples de los recursos enlistados en combinaciones variadas actualizándolos conforme a las tendencias de los marcos de referencia del pensamiento contemporáneo y la literatura reciente: por ejemplo, se acentuó la trasgresión y difuminación de fronteras entre géneros (literarios y discursivos) hasta alcanzar un grado de indeterminación o confluencia; hubo una sofisticación de las formas de referencia artística que implicaban una transformación en la visión de la novelas (de textos a medios, a materialidad del lenguaje a objetos); se ampliaron los límites de la Historia subvertida por las metaficciones pues ya no se limitan a un evento o proceso histórico determinado sino que ahora se revisan varios para acceder a la problematización de patrones, estructuras y lógicas.

Por lo que fue difícil determinar qué priorizar en los análisis y cómo organizar la argumentación para que hubiera también un equilibrio y consistencia tanto en la conformación general de mi investigación como al interior de los capítulos analíticos. Opté por emplear una misma metodología de análisis: primero señalar las peculiaridades del escritor y la obra a analizar; revisar lo más destacado de su configuración general y de las estrategias y procedimientos metaficcionales empleados; continuar con la dimensión social que las novelas cuestionaban. Y terminar con las reflexiones más importantes que atravesaban las novelas en torno a la literatura —en ese amplio sentido de W. Marx, la noción, su idea, su forma, su función, su misión—, pero sobre todo en relación con la escritura —a esa dimensión concreta de la literatura en su enclave particular.

El estatuto metaficción se trasfiguraba y se alcanzaba más que por el desplazamiento de la mimesis del producto al proceso de creación del universo ficcional o por la tensión entre el carácter ficcional o no de los textos, por la reformulación de la lectura, la escritura, la literatura como vía para reformular, como herramienta, como deseo de incidencia de, la comprensión de la realidad. Si el capítulo teórico iniciaba destacando el flujo constante de transformación de la literatura en las fases propuestas por Marx (expansión, autonomización, desvalorización) y postulando cómo, de alguna forma, la metaficción en su momentos de aparición conjugaba en diversas formas los rasgos de dichas fases en concordancia con el *modus operandi* de la posmodernidad; con la centralidad de la preocupación por ese nivel pragmático de las metaficciones finalizo con muchas interrogantes sobre hacia dónde apunta esa intranquilidad; sobre si será posible que la fase que siga sea una que pretenda o apunte hacia la contracción, comunión, revalorización y bajo qué configuración esto sería posible.

Si bien es cierto que Linda Hutcheon ya había señalado enfáticamente la dimensión política de la metaficción y la paradoja de la concentración de recursos que pese a que implicaban un «ensimismamiento», el objetivo de esto en realidad estaba dirigido a proponer una nueva relación con el lector, un nuevo pacto de lectura-escritura. Al finalizar mi investigación se hace claro que los textos muestran una compleja conciencia histórica que traducen a cuestionamientos literarios, que la politización de la literatura y de los autores ha tomado nuevas máscaras que se caracterizan por una pugna, por lo menos en el contexto mexicano y cubano reciente, entre el desasosiego, el desencanto, la angustia, la impotencia, la desesperanza, pero también entre el coraje, la frustración, el impulso de acción crítica, y un resabio de, sino esperanza aún, de ilusión o expectativas de influencia limitada. No sé en qué medida y cómo podemos establecer si lo anterior continúa o desarrolla esa paradoja señalada por Hutcheon y las metaficciones contemporáneas en realidad siguen teniendo como objetivo a ese lector o si esa desazón que es palpable en los comentarios metaficcionales termina siendo únicamente retóricas.

¿Es el suicidio de Emilio U o de «nuestro héroe» una inmolación en aras de hacer evidente los conflictos de las demanda sociales en los sujetos? ¿Es el insilio porteliano una postura clara de resistencia al régimen? ¿Es la diáspora más favorable a la libertad de expresión o es la inmersión a otro tipo de imposiciones a la escritura y a la existencia de los escritores? ¿Es el fracaso como resultado de la indagación profunda, en realidad, una forma de éxito? ¿Es la

conciencia del hartazgo y el cinismo del escritor lo que le permite ser más crítico consigo mismo y su contexto?

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU GARCÍA, Alberto (2007): *Los juegos de la Escritura o (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas
- ABREU MENDOZA, Carlos (2010): «Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites» en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Oswaldo ESTRADA (ed.). México: Eón /University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 291-312
- ADRIAENSEN, Brigitte (2012): «El exotismo de la violencia ironizado: Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos» en Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla (eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT Verlag, 155-167
- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Estado de excepción. Homo sacer, II,1*. trad. Flavia Costa e Ivana Costa. Introd. y entrevista Flavia Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva
- ALONSO Martín (1982): «meta» en *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 479
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2000): *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 4a ed. Washington: APA
- ANGUIANO, Arturo (2010): *El ocaso interminable. Política y sociedad en el México de los cambios rotos*. México: Era
- ANÓNIMO (1871): *Romancero del Cid*. Recopilados, ordenado y publicado por Carolina Michaelis. Leipzig: Brockhaus
- ARAÚJO, Nara (2001): «Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela» en *Semiosis*. Nueva época 7 (2001), 24
- ASSMANN, Aleida (2008): «Canon and Archive» en *Media and Cultural Memory*. Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 97-108
- ASSMANN, Jan (2008): «Communicative and Cultural Memory» en *Media and Cultural Memory*. Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 109-118
- BARRENECHEA, Ana María (2002): «La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos», *Revista Iberoamericana*, LXVIII-200, 765-768
- BASILE, Teresa (2009): «Interiores de una isla en fuga. El “ensayo” de Antonio José Ponte» en *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. (T. Basile, comp.) Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 163-248.
- BARTH, John, «The Literature of Exhaustion» en Mark CURRIE (ed.) *Metafiction*. New York: Longman, 1995, 161-171
- BARTHES, Roland «Escribir la lectura» en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994, 35-38
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Ética posmoderna*. México: Siglo XXI
- BENJAMIN, Walter (2007): «Sobre el concepto de la historia» en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar, 65-76
- BERGLUND, Birgitta (2000): «Desires and Devices: On Woman Detective in Fiction» en *The Art of Detective Fiction*. CHERNAIK, Warren, Martin SWALES y Robert VILAIN (eds.). London: Macmillan, 138-152
- BESSON, Anne. *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*. París: CNRS Éditions, 2004.

- BINKERMAIER, Anke (2010): «La Habana y sus otros: presencias fantasmagóricas en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y *La neblina del ayer* de Leonardo Padura» en *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 245-258
- BOBES, Velia Cecilia (2000): *Los laberintos de la imaginación: repertorios simbólicos, identidades y actores del cambio social en Cuba*, México, El Colegio de México
- BOYD, Michael (1983): *The Reflexive Novel*. East Brunswick: Associated University Press
- BRAUNSTEIN, Néstor y Frida SAAL (1990): «El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística» en *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (hacia Lacan)*. México: Siglo XXI, 80-158.
- BRUNER, Jerome (2003): *Making Stories. Law, Literature, Life*. Cambridge: Harvard University Press
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós
- _____ (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós / PUEG-UNAM
- CAMPUZANO, Luisa (2004): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s.XVII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión
- CAMUS, Albert (2002): *El extranjero*. Trad. Bonifacio del Carril. Buenos Aires: Emecé
- _____ (1988): «Prologue», *L'étranger*. Ray Davidson (ed.). London: Routledge, VII
- CASAS, Ana (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros
- CHANDLER, Daniel (1997): «An Introduction to Genre Theory», 11 de Agosto. En: [http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf]
- CLOSE, Glen (2015): «Autopsias, morgues y vivisección: escenarios literarios de poder, deseo, e impiedad» en *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: Bonilla Artigas / UNAM, 93-116
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2004): *Biographia Literaria*. (EBook #6081). En *Project Gutenberg* [Web] En: [<ftp://ftp.mirrorservice.org/sites/ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/6/0/8/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>]
- COLONNA, Vicent (2004): *Autofiction et autres mithomanies littéraires*. Paris: Tristam
- CULLER, Jonathan (1993): *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University Press, 103
- CURRIE, Mark (ed.) (1995). *Metafiction*. New York: Longman
- DÄLLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*. Madrid: Visor
- DE LA NUEZ (2006): *Fantasía roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. Barcelona: Debate
- _____ (2007): Iván. *Fantasía roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. México: Debate
- _____ (1991): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea
- _____ (1991): «El espejo cubano de la posmodernidad. Más acá del bien y del mal» en *Plural*, vol. XX-X, 238, 21-32
- DE OBALDIA, Claire (2005): *L'Esprit de l'Essais. De Montaigne à Borges*. Paris: Seuil
- DÍAZ MARTÍN DÍAZ MARTÍNEZ (1991): «De mi archivo/en torno a la “Carta de los diez”» en *Manuel Díaz Martínez. Blog de autor*, 28 octubre. En: [<http://diazmartinez.wordpress.com/2009/08/29/de-mi-archivo-en-torno-a-la-carta-de-los-diez/>]
- DOSTOIEVSKI, Fiodor (2002): *Crimen y castigo*. Pról. Miguel Ángel Molinero. Trad. F. Ramón G. Vázquez. Madrid: EDAF
- DOTRAS, Ana María (1994): *La novela española de metaficción*. Madrid: Jucar

- DUNANT, Sarah (2000): «Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction» en *The Art of Detective Fiction*. CHERNAIK, Warren, Martin SWALES y Robert VILAIN (eds.). London: Macmillan, 10-20
- ERJAVEC, Aless (2007): «El Segundo Mundo: Postmodernismo y socialismo» en *El posmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. Desiderio Nacarro (selec.). La Habana: Criterios, 396-431
- ESCH, Sophie (2014): «In the Crossfire: Rascón Banda's Contrabando and the "Narcoculture" Debate in Mexico» en *Latin American Perspectives*, 41, 161. En: [<http://lap.sagepub.com/content/41/2/161>] DOI:10.1177/0094582X13519752]
- FITTERMAN, Robert y Vanessa PLACE (2012): *Notas sobre conceptualismos*. Trad. Cristina Rivera Garza. México: CONACULTA / SEP
- FREUD, Sigmund (1989): *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. México: Alianza
- FORNET, Jorge (2006): *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Letras Cubanas
- FOUCAULT, Michel (2009): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: siglo XXI
- FOWLER Roger (ed.) (1987): *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge
- GARCÍA TALAVÁN, Paula (2011): «Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano» en *Letral*, 7, 48-58. En: [<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3664/3646>]
- _____ (2014): «La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género» en *Cuadernos Americanos*, 148, 2014, 63-85
- GARITA VILCHEZ, Ana Isabel (2013): *La regulación del delito de femicidio / feminicidio en América Latina y el Caribe*. Panamá: ONU Mujeres.
En: [http://www.un.org/es/women/endviolence/pdf/reg_del_femicidio.pdf]
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2011): *Narración y ficción*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert
- GASPARINI, Philippe (2011): «La autonarración» en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 177-210
- _____ (2004) : *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*. México: siglo XXI
- _____ (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil [1962]
- GOLDSMITH, Kenneth (2011): *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press [e-book]
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (2007): «El puente de Ponte» en *Encuentro de la cultura cubana*, 44, 235-240. En: [<http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/fabbb9b8cdee a380ab07ee6662bd2e17.pdf>]
- GRAGNOLINI, Mónica (2011): «Caminar, temblar, demorarse» en *Nombres. Revista de Filosofía*, año XX, 25, 11-22. En: [<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2544/1488>]
- _____ (2000): «La metáfora del caminante en Nietzsche. De Ulises al lector nómada de las múltiples máscaras» en *Ideas y valores*, 114, diciembre, 51-64
- GRAU, Isabelle (2004): «Dedication replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art» en Philipp Keiser (ed.) *Louise Lawler and Others*. Hamburg: Hatje Cants Verlag, 45-67. [<http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>]
- GUEVARA, Ernesto (2007): «El socialismo y el hombre en Cuba», *El socialismo y el hombre nuevo*, México: Siglo XXI, 3-17
- HELL, Julia y Andreas SCHÖNLE (2010): «Introduction» en *Ruins of Modernity*. Julia Hell y Andreas Schönle (eds.). Durham: Duke University Press, 1-14

- HERBERT, Julián (2011) *Canción de tumba*. Barcelona: Mondadori, 2011. [ebook]
- _____ (2009) «Mamá Leucemia» en *Letras Libres* (México), 129. En: [http://www.letraslibres.com/revista/convivio/mama-leucemia?page=full]
- HERNÁNDEZ, Rafael (2003): «Sin urnas de cristal. Notas al pensamiento cubano contemporáneo» en *Sin urnas de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporáneos*. La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 11-28.
- HIND, Emily (2010): «Lo anterior o el tiempo literario en *La muerte me da*» en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Oswaldo ESTRADA (ed.). México: Eón /University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 313-338
- HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissitic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Routledge
- HUYSSSEN, Andreas (2010): «Authentic Ruins: Products of Modernity» en *Ruins of Modernity*. Julia Hell y Andreas Schönle (eds.). Durham: Duke University Press, 17-28
- _____ (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE,
- ILLIADES, Carlos y Teresa SANTIAGO (2015): *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra*. México: Era
- JAMESON, Fredric «Metacommentary», en *PMLA*, 86:1, 1971, 9-18.
- JENNY, Laurent (1976): «La stratégie de la forme», *Poétique*, 26, 257-281
- KAFKA, Franz (1999): *El proceso en Obras completas I. Novelas*. Pról. Hannah Ardent. Ensayo biog. Klaus Wagenbach. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Galaxia Guttemberg / Círculo de lectores, 461-687
- KANZEPOLSKI, Adriana (2011): «¿Yo no soy el tema de mi libro? La fiesta vigilada de Antonio José Ponte» en *Abehache*, año 1, no.1. En: [http://www.hispanistas.org.br/abh/images/stories/revista/abehache_n1/59-69.pdf]
- KLINKOWITZ, Jerome (1978:) *Rupturas literarias*. Buenos Aires: Edisar
- LACHMANN, Renate (2004): «Niveles del concepto de intertextualidad», en *Intertextualität I*. La Habana: Criterios / Casa de las Américas / UNEAC, 15-24
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil
- LEMUS, Rafael (2007): «La fiesta vigilada, de Antonio José Ponte» en *Letras Libres*, 101, [http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-fiesta-vigilada-de-antonio-jose-ponte]
- LODGE, David (2004): *La conciencia y la novela*. Barcelona: Península, 2004
- MANN, Thomas (1968): «Mario y el mago» en *Obras completas. Novelas*. Barcelona: Plaza y Janés, 61-124
- MATEO, Margarita (2007): «Posmodernismo y Criterios: Prólogo para una antología y para un aniversario» en *El posmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. Desiderio Navarro (selec.). La Habana: Criterios, 7-18
- MARX, William (2005): *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVII^e-XX^e siècle*. Paris: Les Éditions de Minuit
- MILLER, J. Hillis *Ariadne's Thread*. New Heaven: Yale University Press, 1992
- MONSIVÁIS, Carlos (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama
- _____ (1995): *Los rituales del caos*. México: Era
- _____ (1986): *Amor perdido*. México: Era / SEP
- MUNT, Sally R. (1994): *Murder by the Book? Feminism and the crime novel*. London: Routledge
- NAVARRO, Desiderio (2007) «Introducción» al *Ciclo: «La política cultura del periodo revolucionario: Memoria y reflexión»*. En: [http://www.criterios.es/pdf/navarrointrociclo.pdf]
- NIETZSCHE, Friedrich (2003): *El paseante y su sombra*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Siruela

- OLMOS, Alberto (2007): «Reseña: *La fiesta vigilada*» en *Revista Literaturas.com. Revista literaria independiente de los nuevos tiempos*. Vol.10, año VII. En: [http://www.literaturas.com/v010/sec0705/libros_resenas/resena-01.html]
- OLVERA, Ramón Gerónimo (2013): *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. México: Instituto Chihuahuense de Cultura/Ficticia
- ORTIZ, Fernando (1947): *El huracán*, México: FCE
- ORTIZ, Orlando (2010): «La literatura del narcotráfico» en *La jornada semanal*. 812, 26 sept. En: [<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>]
- PALAUERSICH, Diana (2012): «Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)» en *Tierra Adentro* (25 de septiembre). En: [http://www.conaculta.gob.mx/tierra_adentro/?p=307]
- PALMA CASTRO, Alejandro *et al.* (2015): *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Puebla: BUAP / Université de Poitiers
- PALMERO GONZÁLEZ, Elena C. (2013): «El rastro y la ruina: tras la huella de Antonio José Ponte y Abilio Estévez» en *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 15, no.1, ene-jun, 46
- PARRA, Eduardo Antonio (2012): «La vida continúa», *Revista de la Universidad de México*, 100. En: [<http://zoe.tic.unam.mx/ojs/index.php/rum/article/view/32/66>]
- PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005
- PAZ, Octavio (1998): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2007) «La Habana en ruinas de Antonio José Ponte» en *Terra Magazine*, 21 de Agosto. En: [<http://www.ar.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI1841780-EI8870,00.html>]
- PÉREZ Jr., Louis A. (2005): *To Die in Cuba. Suicide and Society*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- PÉREZ-LÓPEZ, Jorge F. (2003): «El interminable Periodo Especial de la economía cubana», *Foro Internacional*, vol. XLIII, núm. 3 (173), 566-590
- PFISTER, Manfred (2004): «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?» en *Intertextualität 1*. La Habana: Criterios / Casa de las Américas / UNEAC, 139-164
- PIMENTEL, Luz Aurora (2003): «Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales» en *Poligrafías. Revista de Literatura comparada*, IV, 205-2015
- PLETT, Heinrich (2004): «Intertextualidades», en *Intertextualität 1*. La Habana: Criterios / Casa de las Américas / UNEAC, 50-84
- PONTE, Antonio José (2007): *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama
- PORTELA, Ena Lucía (2009): *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral: Stockcero, 2009, 123-127.
- _____ (2006): *La sombra del caminante*. Madrid: Kailas
- _____ (2003): «Con hambre y sin dinero» en *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. No.98, 61-80
- PRON, Patricio (2012): «México devorando a sus hijos» en *Letras Libres* (España), 126, En: [<http://www.letraslibres.com/revista/libros/mexico-devorando-sus-hijos?page=full>]
- POZUELO YVANCOS, José María (2012): «“Figuraciones del Yo” frente a la autoficción» en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 151-173
- _____ (1993): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis
- _____ (1988): «Teoría de los géneros y poética normativa» en *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, 69-80
- PUFF, Helmut (2010): «Ruins as Models: Displaying Destruction in Postwar Germany» en *Ruins of Modernity*. Julia Hell y Andreas Schönle (eds.), Durham: Duke University Press
- QUINTANA, Cécile *et al.* (2015): «Necroescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo

- y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza» en Alejandro PALMA CASTRO *et al.* (coords.) *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Puebla: BUAP / Université de Poitiers, 187-237
- RAJESWKY, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» en *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des Lettres et des techniques*. 6, 43-64. En: [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf]
- RAMÍREZ OLIVARES, Alicia *et al.* (2015): «La puesta en ficción del acto de escritura: de *La muerte me da a Verde Shangai*» en Alejandro Palma Castro *et al.* (coords.) *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Puebla: BUAP / Université de Poitiers, 65-102
- REDACCIÓN Cuba Encuentro (2007): «Antonio José Ponte presenta en Barcelona su último libro, “La fiesta vigilada”» en *Cubaencuentro*. 06 marzo. En: [<http://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/antonio-jose-ponte-presenta-en-barcelona-su-ultimo-libro-la-fiesta-vigilada-31868>]
- REDONET Salvador (1999) «Bis repetita placent (Palimpsesto)» en *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 9-23
- _____ (1993): «Mi cuento por una pregunta» en *La Gaceta de Cuba*, 4, 1993, 7-10
- RICŒUR, Paul (2000): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE
- RIVERA GARZA, Cristina (2015): *Dolerse. Textos desde un país herido*. 2a ed. México: Surplus
- _____ (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets
- _____ (2012): *El mal de la taiga*. México: Tusquets
- _____ (2007a): *La muerte me da*. México: Tusquets
- _____ (2007b): «Introducción. Escribir un libro que no es mío» en Cristina Rivera Garza (coord.). *La novela según los novelistas*. México: FCE / CONACULTA, 9-16
- _____ (2004): «Blogsívela: escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera» en AAVA. *Palabra de América*. Pról. Guillermo Cabrera Infante. Barcelona: Seix Barral, 167-179
- RINCÓN, Carlos (1995): *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- ROBINSON, Ken (2010): «Changing Education Paradigms» (conferencia). *RSAnimate*. En: [<https://www.youtube.com/watch?v=zDZFcdGpL4U>]
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2009): «“Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la Revolución”: una conversación con Antonio José Ponte» en *La Habana Elegante*. Segunda época. 46. En: [http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html]
- ROJAS, Rafael (2012): *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*. México: Taurus
- _____ (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama
- RUFFINELLI, Jorge (2008): «Entrevista a Ena Lucía Portela: La Habana, 1972» en *Nuevo Texto Crítico*. Vol. 21, 41-42, 7-20
- SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar (1994): «¿Postmodernidad en Cuba? (Apuntes fragmentarios para un sintomatología)» en *Otros pensamientos en la Habana*. La Habana, Pinos Nuevos, 3-16
- SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne (2013): «La metaficción en la novela cubana del periodo especial» en *Cuadernos americanos*, 142-I, pp. 163-189.
- _____ (2012): «Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del periodo especial» en la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 14, 2, 83-112. En: [<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/viewFile/37135/39163>]

- _____ (2011): *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*. México: UNAM (Tesis de maestría)
- _____ (2010): «La sombra del hombre nuevo en Ena Lucía Portela» *Actas del congreso el XXXVIII Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana (IILI)*. En: [<http://www.iiligerorgetown2010.com/2/pdf/Sanchez-Becerril.pdf>]
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2015): «Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal» en *Libro mercado. Narrativa iberoamericana contemporánea*. José Ramón Ruisánchez (ed.). México: Universidad Iberoamericana, 15-40
- _____ (2007): «La “generación” como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “Narrativa joven” en México» en *Explicación de textos literarios*, 36, 1-2, 8-20
- _____ (2006): *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg [Tesis doctoral]
- SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: S.XXI
- SELTZER, Mark (2004): «The Crime System» en *Critical Inquiry*, Vol. 30, No.2, 557-583. En: [<http://www.jstor.org/stable/10.1086/421162>]
- _____ (1997): «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere» en *October*, 80, 3-26. En: [<http://www.jstor.org/stable/778805>]
- _____ (1995): «Serial Killers (II): The Pathological Public Sphere» en *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 1, 122-149. En: [<http://www.jstor.org/stable/1344009>]
- SERNA, Enrique (2009): «Nuestra excitante barbarie» en *Nexos* (1 enero). En: [<http://www.nexos.com.mx/?p=12895>]
- STONEHILL, Brian *The Self-Conscious Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988
- ȚICHINDELEANU, Ovidiu (2009): «La modernidad del postcomunismo» en *Criterios*, no. 36, 385-409
- TIMMER, Nanne (2010). «De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual; Cuba y su vida literaria después de los noventa». En: [[http://www.avatar.irme.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20\(Nanne%20Timmer\).doc](http://www.avatar.irme.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20(Nanne%20Timmer).doc)]
- TODOROV, Tzvetan (2002): *Tentación del mal, tentación del bien. Indagaciones sobre el s. XXI*. Barcelona: Península
- _____ (1988): «El origen de los géneros» en *Teoría de los géneros literarios*. Comp. y bibliografía de Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 31-48
- TURNER, Christopher (2006): «“I’d like to have stepped on Goya’s toes, shouted in his ears and punched him in the face”» en *Tate Etc.*, no.8, Otoño, 2006. En: [<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>]
- VILLALOBOS, Juan Pablo (2012): «Contra la narcoliteratura» en *English PEN* (19 abril). En: [<http://www.englishpen.org/contra-la-narcoliteratura>]
- VIZCARRA, Héctor Fernando (2015): «Sobre la serialidad narrativa en la literaturas policiales» en Mónica QUIJANO y Héctor Fernando VIZCARRA (coords.) *Crimen y ficción. Narrativa literaria audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: Bonilla Artigas / UNAM, 27-47
- _____ (2014): «Investigadores y detectives literarios: analogías y resonancias» en *Cuadernos Americanos*, 148, 2014, 115-136
- WAUGH, Patricia *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1988
- WHITFIELD, Esther (2008): *Cuban Currency. The dollar and the «Special Period» Fiction*. Minneapolis: Minnesota University Press
- _____ (2003)_ «Billetes buenos y falsos. El dinero en la reciente narrativa cubana» en *Temas*, 32, 32-37

ZAVALA, Lauro (2008): Lauro Zavala en «Una taxonomía estructural de estrategias metaficcionesales en cine y literatura» en *Bitácora de retórica*, 2008, 22, 339-350

ZAVALA, Oswaldo (2010): «La tradición que *retrocede*: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad» en Oswaldo ESTRADA (ed.) *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* México: Eón /University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 223-238

ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Violence. Six Sideways Reflexions*. New York: Picador

ZURBANO, Roberto (1996): *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*. La Habana, Pinos Nuevos