



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Acatlán



***Noticias del Imperio* de Fernando del Paso y la novela
maximalista**

Tesis que presenta

Leopoldo Francisco Orozco Morán

para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Asesora: **Dra. Verónica Hernández Landa Valencia**

Cd. Mx. 2022



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.

*para mis padres,
Luz Morán y Benito Orozco,*

y para mi hermana Bianca,

*por darme todo lo que soy,
por llevar consigo el secreto
que mantiene a las estrellas en su sitio*

Índice

Introducción	5
1. Noticias del Imperio en su contexto posmoderno	11
1.1. Hacia una definición de lo posmoderno	11
1.2. La posmodernidad como fenómeno histórico-literario	14
1.3. El posmodernismo en la literatura	17
1.4. La literatura posmoderna en México y Estados Unidos	23
2. La novela y el género literario	29
2.1. El género literario	29
2.2. ¿Qué es una novela?	33
2.3. Sobre novela posmoderna: la nueva novela histórica hispanoamericana	42
3. ¿Qué es la novela maximalista?	45
3.1. Antecedentes teóricos	45
3.1.1. La novela-sistema de Tom LeClair	45
3.1.2. La mega-novela de Frederick Karl	48
3.1.3. El texto mundo de Franco Moretti	52
3.2. La novela maximalista: características y corpus	54
3.2.1. La longitud	56
3.2.2. El modo enciclopédico	59
3.2.3. La coralidad disonante	63
3.2.4. La exuberancia diegética	65
3.2.5. La integridad	68
3.2.6. La omnisciencia narratorial	71
3.2.7. La imaginación paranoide	73
3.2.8. La intersemiotividad	75
3.2.9. El compromiso ético	78

3.2.10. El realismo híbrido	81
3.3. El corpus y sus problemáticas	83
4. Noticias del Imperio de Fernando del Paso como novela maximalista	86
4.1. La longitud	86
4.2. El modo enciclopédico	88
4.3. La coralidad disonante	90
4.4. La exuberancia diegética	91
4.5. La integridad	93
4.6. La omnisciencia narratorial	97
4.7. La imaginación paranoide	100
4.8. La intersemioticidad	102
4.9. El compromiso ético	105
4.10. El realismo híbrido	107
Conclusiones	110
Lista de referencias	113

Introducción

La investigación que aquí presento se centra en dos textos fundamentales: el primero, la novela *Noticias del Imperio* del escritor mexicano Fernando del Paso, publicada en 1987. Aunque esta novela fue recibida positivamente por la crítica literaria, no existen todavía muchos estudios que se centren en ella *per se*. Para poner un ejemplo, en la base de datos TESIUNAM sólo existen ocho tesis sobre este autor, y la mayoría de ellas se centran en su obra narrativa en general. Para la crítica, Fernando del Paso resulta un objeto interesante de estudio, aunque los estudiosos apenas están allanando el camino para futuras investigaciones más acotadas.

Un poco más se ha publicado en torno al género al que ha sido asociada la obra: los teóricos se han centrado en su caracterización de novela histórica, en específico, en la de finales del siglo veinte, mejor conocida como “nueva novela histórica” (Pons, 1996)¹. Aunque me parece que las conclusiones a las que han llegado los teóricos en cuanto a la clasificación del texto han sido acertadas, creo que la mayoría de los estudios se han centrado sólo en el contenido referente a los aspectos históricos de la novela para incluir su obra en una clasificación genérica.

Así, llego al segundo texto fundamental de mi investigación: *The Maximalist Novel* (2015), del teórico italiano y profesor de literatura comparada Stefano Ercolino. Él propone un nuevo género literario, nacido durante la segunda mitad del siglo veinte y desarrollado hasta los años transcurridos del siglo veintiuno, la llamada “novela maximalista”. Para él, la novela

¹Aunque existen algunos trabajos más sobre este tema, muchos de ellos mencionan la Fernando del Paso sólo de forma tangencial. El libro de Pons considera *Noticias del Imperio* junto con otro par de novelas, pero le dedica a ésta un extenso capítulo, y por eso lo tomo como un estudio representativo.

maximalista es un género estéticamente híbrido enmarcado en la postmodernidad (Ercolino, 2015, p. xi).

Para definir al nuevo género, Ercolino propone diez rasgos que lo caracterizan: la longitud (que puede abarcar de las 400 a más de 1,000 páginas), el modo enciclopédico, la coralidad disonante, la exuberancia diegética, la “integridad” (*completeness*), la omnisciencia narrativa, la imaginación paranoide, la intersemiotividad, el compromiso ético y el realismo híbrido (Ercolino, 2015, p. xv-xvi). Para demostrar su posición, elige para su corpus siete novelas, cinco de ellas escritas en inglés (*Gravity’s Rainbow* de Thomas Pynchon, *Infinite Jest* de David Foster Wallace, *Underworld* de Don DeLillo, *White Teeth* de Zadie Smith y *The Corrections*, de Jonathan Franzen), una en italiano (*2005 dopo Cristo*, del colectivo Babette Factory) y otra más en español (*2666*, de Roberto Bolaño) (Ercolino, 2015, p. 18).

Esta propuesta genérica tiene varios precedentes teóricos, tanto en la crítica internacional como en la hispanoamericana. De la crítica internacional, Ercolino mismo menciona la *systems novel* de Tom LeClair, la *opera-mondo* de Franco Moretti y la “mega-novela” de Frederick R. Karl (Ercolino, 2015, p. xvii), teorías y modelos que observaremos en perspectiva en el apartado 3.1 de este trabajo. En Hispanoamérica, podría mencionarse el concepto de “novela total”, abanderado por Mario Vargas Llosa y difundido (un poco superficialmente) por la crítica literaria, en la que el autor “pretende crear en sus novelas una “realidad total”, [...] la novela respondería así a una voluntad ambiciosa y fundadora de crear un mundo” (Forero, 2011).

El principal problema en la propuesta de Vargas Llosa, me parece, es que su “novela total” no es una categoría lo suficientemente acotada, y puede abarcar, en sus propias palabras, desde el *Tirant lo Blanc* hasta la insigne novela de Flaubert, *Madame Bovary*, e incluso *Cien*

años de soledad (Forero, 2011)². Aún así, resulta valioso su acercamiento hacia una categoría que pueda integrar libros escritos tanto por autores hispanoamericanos como europeos.

Por el contrario, la mayoría de los estudios mencionados como antecedentes por Stefano Ercolino pecan de anglocentrismo, limitándose a obras escritas en inglés por escritores angloparlantes. La virtud del estudio de Ercolino es la de lograr un punto medio entre las dos perspectivas: no sólo toma en cuenta los aspectos estructurales de las obras analizadas, sino que también incluye las obras aparecidas en otras regiones no anglosajonas, en especial América Latina:

[The maximalist novel] develops in the second half of the twentieth century in the United States, then “emigrates” to Europe and Latin America at the threshold of the twenty-first. [...] I am also interested in accounting for the supranational aspect of the maximalist novel, its transversal presence in Western literature. It is true that of seven novels I will examine, four are American. This is in recognition of an American primacy, but it is a primacy that should not overshadow other important voices. (Ercolino, 2015, p xi-xii).³

Esta “primacía norteamericana” de la que habla Ercolino, me parece, se debe al poco alcance internacional de muchas de las más importantes obras escritas en Hispanoamérica durante el período que Ercolino decide analizar. Sin embargo, con la inclusión de la novela póstuma de Roberto Bolaño, *2666*, reconoce que el fenómeno existe fuera del ámbito anglófono.

²Es necesario aclarar que esta no es la primera crítica que se le hace a este concepto adoptado por Vargas Llosa. En su tesis *La novela total contra el totalitarismo*, Alfredo Leal Rodríguez (2016) hace una abierta y fundamentada crítica al autor y crítico peruano, llegando incluso a teorizar que plagió el concepto de “novela total” a Romain Gary (Leal Rodríguez, 2016, p.4-5).

³ La novela maximalista se desarrolla en la segunda mitad del siglo veinte en los Estados Unidos, para después “emigrar” a Europa y a Latinoamérica en el umbral del siglo veintiuno. [...] Me interesa hacer notar el aspecto supranacional de la novela maximalista, su presencia transversal en la literatura de occidente. Es cierto que, de las siete novelas que examinaré, cuatro son estadounidenses. Esto es en reconocimiento de una primacía norteamericana, pero es una primacía que no debería eclipsar otras voces importantes. (Todas las traducciones de fragmentos del inglés que se presentan en estas notas al pie fueron hechas por el autor de este trabajo a partir de la traducción del italiano original publicada por Bloomsbury en 2014.)

A esto se debe también la aseveración de que la novela maximalista llega a Hispanoamérica hasta principios del siglo veintiuno.

No obstante, *Noticias del Imperio* es una novela que, según mi hipótesis, podría entrar en la categoría observada por Ercolino, y cabe notar que fue publicada en 1987. Eso la pondría, aproximadamente, en la primera mitad del rango entre la publicación de la primera novela de su corpus (*Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, aparecida en 1973) y la más reciente (*2005 dopo Cristo*, publicada en 2005).

Uno de los elementos más evidentes de la novela maximalista en *Noticias del Imperio* es el de la longitud: la novela más corta del corpus de Ercolino alcanza las 448 páginas (*White Teeth*, de Zadie Smith), y la más larga, las 1,105 (*2666*, de Roberto Bolaño)⁴. *Noticias del Imperio*, en su última edición a cargo del Fondo de Cultura Económica, consta de 714 páginas, y la edición de bolsillo editada por Punto de Lectura en 2006 alcanza las 1,047.

Pero el análisis no se queda en el número de páginas: a pesar de lo que podría pensarse, un número de páginas relativamente largo no implica la exuberancia diegética. Los criterios de Ercolino son formalmente observables en el texto. Por poner sólo un ejemplo, la llamada “coralidad disonante”, que Ercolino define como una narración conformada por “a greater or lesser multiplicity of voices, which does not allow for the affirmation of a dominant narrative locus” (Ercolino, 2015, p. 48), ya ha sido advertida (aunque no con ese nombre) por otros teóricos en la obra de Del Paso:

⁴El rango de páginas difiere con la edición que se tenga de la novela. Por ejemplo, la edición de la novela de Smith editada en español por Quinteto consta de 627 páginas, y la edición de *2666* editada por Picador en inglés consta de 898.

El encuentro de discursos se manifiesta en Noticias del imperio en la coexistencia de voces narrativas. Mientras un narrador omnisciente se encarga de la puesta en escena de las partes que del Paso llama "históricas", una serie de voces alternas se responsabiliza de las secciones que la crítica ha denominado monólogos. Al alternarse en el texto, ambas voces, la "histórica" y la "oral", contribuyen en la creación de un efecto polifónico organizado en torno a los sucesos ocurridos en México, entre 1862 y 1867. (Solares-Larrave, 1999, p.14)

Si mi hipótesis es correcta, la novela maximalista podría considerarse no un fenómeno local que después "emigró" a otras literaturas, sino un estilo nacido de las inquietudes globales de su tiempo. Además, podría incluso hacerse posteriormente, a partir de la comparativa entre varias novelas, una caracterización nueva de la novela maximalista en Hispanoamérica. En este aspecto, la primera pregunta que se debe responder es si la novela de Fernando del Paso puede ser considerada una novela maximalista, según la definición de Ercolino.

Este estudio es relevante a la crítica literaria hispanoamericana ya que introduciría al ámbito hispánico una perspectiva de análisis que no podía encontrarse antes, es decir, el estudio de Ercolino y el nuevo género literario que propone, y abriría las puertas para nuevas perspectivas sobre otras novelas hispanoamericanas importantes que tal vez podrían entrar en dicha categoría, como, por ejemplo, *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*, novela póstuma del cubano Reinaldo Arenas publicada en 1999, o *Como parece mentira la verdad nunca se sabe*, publicada en 1999 por el escritor mexicalense Daniel Sada.

También este estudio ayudaría a revalorar la obra no sólo del fallecido Fernando del Paso, sino también a la literatura hispanoamericana de finales del siglo XX en general, al sugerir cómo estas obras dialogan con la narrativa europea y norteamericana de su tiempo.

Además, este estudio podría abrir caminos para nuevos trabajos sobre las relaciones entre la literatura hispánica y la global, al desarrollar perspectivas de análisis que favorezcan la ubicación de fenómenos literarios más allá del ámbito local, es decir, como respuesta a situaciones de región o de contextos específicos, para así poder percibirlos como fenómenos que se originen de preocupaciones universales.

Para determinar estas cuestiones, el capítulo uno de este trabajo lo dedicaremos al contexto de la novela *Noticias del Imperio*, contexto tanto crítico y teórico como histórico: el contexto de la posmodernidad. En el segundo capítulo, discutiremos con el concepto de género literario y el de novela, para poder llegar a una definición funcional de los dos términos; definición que nos permita llegar al concepto de novela maximalista, que expondremos y exploraremos (junto con sus antecedentes teóricos y sus problemáticas) en el capítulo tres. Finalmente, en el capítulo cuatro discutiremos, a través de la lectura de la novela y de estudios anteriores que se han hecho sobre ella, las similitudes y distinciones que pueden hallarse entre el delineado teórico de Stefano Ercolino y la obra escrita por Fernando del Paso.

1. Noticias del Imperio en su contexto posmoderno

1.1. Hacia una definición de lo posmoderno

Uno de los conceptos clave para el desarrollo de esta investigación es el de “posmodernismo”. En un principio, Stefano Ercolino lo utiliza para su definición de la novela maximalista al aseverar que es un género estéticamente híbrido enmarcado en la postmodernidad (Ercolino, 2015, p. xi). Aunque críticos como Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez cataloguen a Fernando del Paso como uno de los autores que produjeron la “gran narrativa moderna” de los sesentas, emparentándolo más con escritores como Yáñez, Fuentes y Rulfo (Rodríguez y Williams, 2002 p.66), otros han rastreado los rasgos claramente posmodernos de sus obras más recientes, en especial, en su tratamiento de la historia y su diálogo con la ficción (véase Solares-Larrave, 1999). Así, para comprender la relación de la novela de Fernando del Paso con la posmodernidad, es necesario un primer acercamiento a la definición de “posmodernismo” y de “literatura posmoderna” para atraer luz al problema.

Sin embargo, apenas empezamos a buscar una definición tentativa de lo posmoderno, nos encontramos con un problema mayúsculo: parece que los teóricos todavía no han podido ponerse de acuerdo al respecto. Como bien nos dice Ihab Hassan en *Toward a Concept of Postmodernism*:

Like other categorical terms, (...) postmodernism suffers from a certain *semantic* instability: that is, no clear consensus about its meaning exists among scholars. The general difficulty is compounded in this case by two factors: (a) the relative youth, indeed brash adolescence, of the term postmodernism and (b) its semantic kinship to more current terms, themselves equally unstable. (Hassan, 1998, p.588)⁵

⁵ Así como otros términos de categorización, (...) el posmodernismo sufre de cierta inestabilidad *semántica*: es decir, no existe un consenso claro entre los académicos en lo referente a su significado. Esta dificultad generalizada se compone en este caso de dos factores: (a) la relativa juventud, e incluso podría decirse, la descarada adolescencia del

Otra forma de explicar la falta de una definición clara de los conceptos que forman este fenómeno es, como menciona Linda Hutcheon, una especie de acuerdo tácito entre los estudiosos del tema a huir de definiciones concretas y tajantes:

Both the enemies of the postmodern (including Eagleton 1985 and Newman 1985) and its supporters (Caramello 1983) have refused to define precisely what they mean by their usage of the term, some (as we have seen) because they admit to assuming a tacit definition, others because they find too many annoying contradictions in its use. Somehow neither seems an acceptable excuse for the vagueness and confusion that result. (Hutcheon, 1988, p.37-38)⁶

Además, Chris Baldick, en su *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, destaca cómo la crítica se encuentra dividida en cuanto al valor del fenómeno:

Opinion is still divided, however, on the value of the term and of the phenomenon it purports to describe. Those who most often use it tend to welcome 'the postmodern' as a liberation from the hierarchy of 'high' and 'low' cultures; while sceptics regard the term as a symptom of irresponsible academic euphoria about the glitter of consumerist capitalism and its moral vacuity. (Baldick, 2001, p.202)⁷

El mismo Hassan menciona en su texto a diferentes autores, tanto teóricos como escritores de literatura, que han aportado a “lo posmoderno” desde sus diferentes disciplinas: Derrida y Lyotard en la filosofía, Foucault y White en la historia, Lacan y Deleuze en el psicoanálisis, término “posmodernismo” y (b) su parentesco semántico con otros términos más actuales, a su vez igualmente inestables.

⁶ Tanto los enemigos de lo posmoderno (incluyendo a Eagleton 1985 y Newman 1985) como sus partidarios (Caramello 1983) se han negado a definir con precisión a qué se refieren cuando usan este término, algunos (como ya hemos visto) porque admiten asumir una definición tácita, otros porque encuentran en su uso demasiadas contradicciones molestas. De algún modo, ninguna parece una excusa aceptable para la vaguedad y confusión resultantes.

⁷ Aún así, la opinión todavía está dividida en cuanto al valor del término y del fenómeno que pretende describir. Aquellos que lo usan con mayor regularidad tienden a aceptar “lo posmoderno” como una liberación de la jerarquía compuesta por la “alta” y la “baja” cultura; mientras tanto, los escépticos ven el término como un síntoma de una euforia académica irresponsable en torno a los resplandores del consumismo capitalista y su vacuidad moral.

Bernhard, Márquez, Pynchon, Nabokov y Borges en la creación literaria, entre muchísimos otros. Muy pocos de estos nombres podrían agruparse en una escuela o movimiento propiamente dichos, dada la heterogeneidad de su pensamiento. Aun así, representan una serie de tendencias culturales, procedimientos y valores a los que nosotros llamamos “posmodernos” (Hassan, 1998, p.586-587).

Lyotard, uno de los primeros filósofos en utilizar el término, define la condición postmoderna como “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, 2000, p.9-10), es decir, un intento de hacer un análisis profundo de las grandes narrativas que dan legitimidad al *status quo* de nuestras sociedades (Felluga, 2011). Así, una forma de definir al posmodernismo, si lo tomamos como una corriente filosófica, necesitaría tener como principal herramienta el escepticismo hacia la autoridad, la cultura y la tradición occidental en general (Sim, 2001, p.3).

Pero lo posmoderno no se limita, como pudimos ver en la originalmente extensa lista de referencias de Hassan, a la filosofía y al estudio de la sociedad. Linda Hutcheon nos hace observar la diferencia entre *la posmodernidad*, el término filosófico y socio-histórico definido por Lyotard, y *el posmodernismo*, que ella asocia a ciertas expresiones culturales y artísticas, entre ellas, algunas obras literarias (Hutcheon, 1989, p.1-23). Dino Felluga define a la *posmodernidad* como un periodo histórico, en el que vivimos actualmente, y al *posmodernismo* a través de las perspectivas teóricas y artísticas desde las que se han estudiado (e incluso criticado) diferentes aspectos de la posmodernidad (Felluga, 2011).

Entonces, ¿bajo qué criterios podríamos considerar a la posmodernidad y al posmodernismo? ¿Son dos caras de la misma moneda o deberíamos considerarlos dos fenómenos con características únicas? Frank Palmeri propone lo siguiente:

Postmodernism —like modernism or romanticism— combines elements of both a period and a mode. If it is defined solely as a mode of cultural expression or a set of formal features, the result is an unmooring from historical circumstances. Conversely, if it is defined solely as a period, the result is a reifying of a zeitgeist that may have little or no empirical content, and whose boundaries may be arbitrary and debatable. Thus, postmodernism encompasses a set of concerns and formal operations [...] while also signifying the period from the mid-sixties until perhaps the present when most, but not necessarily all, of these features have been prominent. (Palmeri, 2001)⁸

Palmeri propone aquí una relación de interdependencia entre la posmodernidad, entendida como el período histórico, y su “modo”, lo que Hutcheon y Felluga llaman posmodernismo. Aunque, por sus categorías de análisis, el posmodernismo y la posmodernidad son estudiados bajo términos y perspectivas diferentes, no resulta acertado pensarlos como dos fenómenos distintos, ya que ambos se encuentran en constante diálogo e interpretación.

1.2. La posmodernidad como fenómeno histórico-literario

En su *Introducción a la literatura comparada*, Weisstein propone dos términos principales para hablar de los fenómenos histórico-literarios: época y período. René Wellek define período de la siguiente manera: “a time section dominated by a system of norms whose introduction, spread and diversification, integration and disappearance can be traced” (Wellek en Weisstein, 1975, p.203), y Weisstein define una época según su capacidad de dividirse “en unidades más

⁸ El posmodernismo —como el modernismo o el romanticismo— combina elementos tanto de un periodo como de un modo. Si se le define solamente como un modo de expresión cultural o un conjunto de características formales, el resultado es un desmonte de circunstancias históricas. Por otro lado, si se le define solamente como un periodo, el resultado es una reificación de un zeitgeist que puede tener de poco a ningún contenido empírico, y cuyas fronteras pueden ser arbitrarias y debatibles. En consecuencia, el posmodernismo engloba una serie de preocupaciones y operaciones formales [...] y al mismo tiempo describe el periodo que abarca desde mediados de los sesentas hasta, tal vez, el presente, cuando la mayoría, aunque no necesariamente todas estas características han sido prominentes.

pequeñas, o períodos” (Weisstein, 1975, p.205). ¿Podemos analizar el fenómeno posmoderno a través de estos parámetros?

En parte, es posible responder a algunos de los requerimientos que propone Wellek para definir a la posmodernidad como una época. Aunque Ihab Hassan asegure que “we would not seriously claim an inaugural ‘date’ for it as Virginia Woolf pertly did for modernism”⁹ (Hassan, 1998, p.589), hoy en día existen muchos otros teóricos y pensadores que han aventurado algunas fechas en las que, según ellos, pudo haber comenzado la posmodernidad. Es importante recalcar el “han aventurado”, ya que, aunque nos separa más de medio siglo desde que fueron publicadas las primeras obras literarias ya llamadas posmodernas, el fenómeno sigue estando demasiado cercano a nuestra realidad, lo que hace que su catalogación y estudio precisos sean difíciles de fijar todavía.

Algunos autores, tales como Dino Felluga (2011), Paula Geyh, Fred Leebron, Andrew Levy (1998, p.xi-xvi) coinciden en que con el fin de la Segunda Guerra Mundial llega el fin de la “modernidad”, gracias a la puesta en evidencia de los horrores de proyectos modernos como el nazismo en Alemania o el maoísmo en China, y que surge la transición hacia la “posmodernidad” a partir del comienzo de la Guerra Fría, para después consolidarse como una forma de pensamiento en las universidades del mundo en la década de los sesentas, con diversos sucesos históricos que marcarán las distintas producciones culturales de cada región, incluyendo, por supuesto, la literatura; las marchas por los derechos civiles, el asesinato de Kennedy y de Luther King y las protestas en contra de la Guerra de Vietnam en Estados Unidos; los *événements*, mejor conocidos en conjunto como el Mayo Francés en 1968, que lograron una

⁹ no podríamos hablar de una “fecha” inaugural para [la posmodernidad] como lo hizo alegremente Virginia Woolf con el modernismo.

conmoción en un “poder económico moderno y de primer mundo” (Grant, 2001, p.37); y en México, con la masacre de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (Rodríguez, Williams, 2002, p.44). Barry Lewis pone también como barreras históricas de inauguración y cierre, respectivamente, la construcción y demolición del Muro de Berlín (Lewis, 2001, p.121). Así, podríamos aventurar que el posmodernismo es un fenómeno histórico-literario que, aproximadamente, comienza después de la Segunda Guerra Mundial, se propaga y consolida en la década de los sesentas y no ha visto su fin todavía¹⁰.

Palmeri ofrece también una respuesta al siguiente cuestionamiento de lo que debe tener un fenómeno histórico-literario para poder ser llamado época según Weisstein. Para él, la época llamada “postmodernidad” puede ser dividida en dos períodos: el *high postmodernism*, o “alto posmodernismo” (utilizando el adjetivo “alto” de forma similar al caso de la “Alta Edad Media”) y el *late postmodernism* o “posmodernismo tardío”. El llamado alto posmodernismo se extiende a lo largo de los sesentas, setentas y ochentas, mientras que el posmodernismo tardío tendría su lugar en los noventas y en los primeros años del nuevo siglo (Palmeri, 2001). Estos términos han sido formulados también por otros estudiosos, por ejemplo, Katrin Amian utiliza *high postmodernism* para enmarcar la primera etapa narrativa de Thomas Pynchon y utiliza alternativamente los términos *late postmodernism* y *post-postmodernism* para describir los fenómenos que observa en los años más recientes (Amian, 2008, p.207).

Sin embargo, nos hallamos en un conflicto con el esquema propuesto por Weisstein: aunque podemos acercarnos a fechas de inauguración del posmodernismo y podemos hacer intentos por segmentarlo en partes más coherentes, aún no somos capaces de fechar su término,

¹⁰ Al utilizar de esta forma el término *posmodernismo*, partimos de la suposición de que, como lo dice Palmeri, no se excluye el fenómeno de la postmodernidad al utilizarlo, ya que son dos términos que, si bien poseen connotaciones ligeramente distintas, ambos se complementan de forma tal que no se excluyen entre sí.

puesto que seguimos viviendo en él. Mientras más cerca estamos del fenómeno histórico en sí, más difícil es asirlo con cualquier propuesta teórica y más difícil resulta ponerlo en relación con ciertos parámetros más rígidos. Sin embargo, este acercamiento a una delimitación nos basta por ahora para llevar a cabo nuestra investigación.

1.3. El posmodernismo en la literatura

Ahora que tenemos delimitado el tiempo, podemos empezar a hablar de los procedimientos: lo que Palmeri llama “modos”, lo que Hutcheon llama “posmodernismo”, es decir, las características que tendría que cumplir una expresión cultural (en este caso, una obra literaria) para poder ser llamada posmoderna.

Para Ihab Hassan, una forma de acercarse al fenómeno literario posmoderno es a través del contraste con la literatura modernista (modernista en términos del modernismo anglosajón, al que pertenecieron autores como Virginia Woolf, James Joyce y William Faulkner, término que la crítica norteamericana, por desconocimiento general, suele confundir con el modernismo hispanoamericano): “But if much of modernism appears hieratic, hypotactical, and formalist, postmodernism strikes us by contrast as playful, paratactical, and deconstructionist. In this it recalls the irreverent spirit of the avant-garde, and so carries sometimes the label of neo-avant-garde”¹¹ (Hassan, 1998, p.591).

Linda Hutcheon sugiere que otra forma de definir la ficción posmoderna es por medio de un término complementario, la “metaficción historiográfica”, término que, en palabras de la

¹¹ Pero si gran parte del modernismo aparenta ser hierático, hipotático y formalista, el posmodernismo nos parece, en contraste, jugueteón, paratático y deconstructivista. En ello, nos recuerda al espíritu irreverente de las vanguardias, de ahí que en ocasiones cargue con la etiqueta de neo-vanguardista.

autora, “suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction”¹² (Hutcheon, 1988, p.109).

La que podría ser llamada ficción posmoderna, dice Hutcheon, tendría que abrir el pasado, la ficción y la historia al presente, para evitar que se vuelvan concluyentes y teleológicas (Hutcheon, 1988, p.110). Es posible lograr este cometido, darle a una ficción un carácter historiográfico, a través de técnicas como “la historia apócrifa, el anacronismo y la combinación de historia y fantasía” (Lewis, 2001, p.124).

Barry Lewis, en su texto *Postmodernism and Literature*, nos ofrece seis grandes elementos que una obra literaria posmoderna suele poseer: el desorden temporal, el uso del pastiche, la fragmentación, la libre asociación (*looseness of association*), la paranoia y el círculo vicioso (Lewis, 2001, p.124-132). Williams y Rodríguez proponen conceptos parecidos en otros términos: “la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la antitotalidad” (Rodríguez, Williams, 2002, p.20).

Con “desorden temporal”, el autor se refiere a “desordenar la coherencia lineal de la narrativa al deformar el sentido de tiempo significativo (*kairos*) y el del tiempo ordinario (*chronos*)”, y para explicarlo refiere al contraste que hay en el uso de *kairos* y *chronos* en *Retrato del artista adolescente* de Joyce, obra perteneciente al modernismo inglés, y una novela posmoderna, titulada *Gerald's Party*, escrita por Robert Coover (Lewis, 2001, p.124).

En la novela de Joyce, el tiempo se congela y se expande gracias a descripciones y elipsis, a través de la serie de recursos comúnmente denominados “corriente de consciencia”, para acentuar ciertas partes de la narración, según los sentimientos y experiencias del narrador

¹² Sugiere que la verdad y la falsedad bien pueden no ser los términos adecuados para hablar sobre ficción.

(cfr. Amerian, Ahmadian, Jorfi, 2016). Si tuviéramos que expresarlo de otra forma, en una novela modernista vemos el mundo a través de la subjetividad de un personaje o de varios (como es el caso de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, el *Ulysses* de Joyce y *The Sound and the Fury* de Faulkner), pero detrás de esas subjetividades siempre hay una especie de verdad que podemos extrapolar uniendo todas las visiones: aún podemos armar el rompecabezas que el autor nos plantea, pues las piezas, aunque parezcan difíciles de juntar, terminan embonando entre sí.

Sin embargo, si trasladáramos esta metáfora a los procedimientos de la novela posmoderna, resultaría que todas nuestras piezas son de un tamaño distinto y que, aunque parezca que juntas crean un todo coherente, no terminan de embonar. Barry Lewis ofrece el ejemplo de *Gerald's Party*, en la que el autor describe una serie de sucesos que ocurren en una misma noche y en el mismo sitio, el problema es que ocurren tantas cosas en un lapso tan breve de tiempo que el autor “distiende el tiempo hasta dejarlo irreconocible” (Lewis, 2001, p.125). De esa forma, se pone en evidencia el carácter ficcional de la obra, así el lector no es meramente el que descifra el rompecabezas, también es el que lo desarma y lo arma de formas diferentes con cada lectura.

John Barth, para describir la literatura posmoderna, acuña el término “literatura del agotamiento”. Él mismo aclara que con *agotamiento* no se refiere al “agotamiento físico, moral o intelectual”, sino el “sobre-uso de ciertas formas o el agotamiento de ciertas posibilidades” en la literatura posmoderna (Barth, 1984A, p.64). Como nos menciona Barry Lewis, cuando el ensayo de Barth se publicó en los sesentas, muchos críticos (como Susan Sontag) proclamaban la “muerte de la novela”, y su ensayo fue interpretado por muchos como una ratificación de esa postura.

Sin embargo, Barth sólo hablaba de una reinención y reinterpretación de lo que conlleva escribir una novela. En respuesta al agotamiento de las formas, observó que la utilización del recurso del pastiche podía generar creación literaria en un momento en el que todo ya había sido hecho (Lewis, 2001, p.125). Así, la literatura posmoderna toma prestados estilos, géneros literarios, formas y técnicas de la tradición literaria no sólo para construirse a sí misma, sino para criticar y renovar los estilos que toma prestados, como lo dice Genette en *Palimpsestos*, “una imitación estilística con función crítica” (Genette, 1989, p.31). Como hacen notar Rodríguez y Williams, “para [Fredric] Jameson, el pastiche es un factor negativo, mientras Hutcheon y otros consideran fenómenos como el pastiche ejemplos de las contradicciones inherentes que son esenciales a la cultura posmoderna” (Rodríguez, Williams, 2002, p.22).

En lo que respecta a la fragmentación del relato (lo que Rodríguez y Williams llaman discontinuidad), Barry Lewis dice lo siguiente:

The postmodernist writer distrusts the wholeness and completion associated with traditional stories, and prefers to deal with other ways of structuring narrative. One alternative is the multiple ending, which resists closure by offering numerous possible outcomes for a plot.
(...) Another means of allowing place for the open and inconclusive is by breaking up the text into short fragments or sections, separated by space, titles, numbers or symbols. (Lewis, 2001, p.127)¹³

Así, en las obras literarias posmodernas nos encontraremos frecuentemente con fragmentos narrativos que, de vez en cuando, se contraponen e incluso se contradicen. Se tejen a través de, según Rodríguez y Williams, relaciones metonímicas, se desarrolla a través de asociaciones (Rodríguez, Williams, 2002, p.44).

¹³ El escritor posmoderno desconfía de la totalidad y la completud asociada con las historias tradicionales, y prefiere trabajar con otras formas de estructurar la narrativa. Una alternativa es el final múltiple, que se resiste al cierre al ofrecer numerosos resultados posibles para una trama. (...) Otra forma de dar lugar a la apertura y la inconclusividad es la de romper el texto en fragmentos o secciones breves separados por espacios, títulos, números o símbolos.

Esta relación metonímica de las partes también puede relacionarse con lo que Lewis llama la libertad asociativa, y pone el ejemplo de la novela de B.S. Johnson, *The Unfortunates*, en la que sólo el primer y el último capítulo están fijos, y todo lo que está en medio puede ser leído en cualquier orden (algo muy parecido a lo que pasa con *Rayuela* de Julio Cortázar, pero, vale la pena decirse, seis años después), o en el uso de la imitación de recortes de periódicos en algunas novelas del norteamericano John Dos Passos (Lewis, 2001, p.128-129).

Lo que Lewis llama paranoia en la narrativa posmoderna, lo expresa también Stefano Ercolino en su propuesta de novela maximalista, con el nombre de imaginación paranoide. Barry Lewis expresa el sentido de la paranoia en este sentido: “Postmodernist writing reflects paranoid anxieties in many ways, including: the distrust of fixity, of being circumscribed to anyone particular place or identity, the conviction that society is conspiring against the individual, and the multiplication of self-made plots to counter the scheming of others”¹⁴. Esta paranoia se expresa de diferentes formas, entre ellas, el confinamiento del personaje en un espacio determinado, la idea de un plan secreto que controla los movimientos del personaje, o la sensación de estar confinado en la estructura narrativa de alguna forma literaria (Lewis, 2002, p.130). Ercolino complementa esta interpretación al sumarle la idea de la búsqueda de sentido de los personajes de la novela maximalista:

To imagine that everything is connected and that hidden forces are constantly plotting to overthrow the constituted power is the paradoxical strategy employed by postmodern narrative to defend itself from the logic of suspicion which permeates the postmodern. To defend itself from

¹⁴ La escritura posmoderna refleja la ansiedad paranoide de muchas formas, tales como: la desconfianza a la fijeza, a estar circunscrito a algún lugar o identidad en particular, la convicción de que la sociedad conspira contra el individuo, y la multiplicación de historias de fabricación propia para contrarrestar las intrigas de otros.

suspicion with suspicion is not so surprising in a literature, postmodern literature, in which the confines between theory and literary practice often are uncertain. (Ercolino, 2015, p.109)¹⁵

Además, podríamos extender las implicaciones de la paranoia como elemento observable de las obras literarias en el procedimiento metonímico del que hablaban Rodríguez y Williams: así como los personajes de las novelas buscan las relaciones inexistentes entre sucesos no relacionados, así el lector de la novela posmoderna intenta relacionar los fragmentos de los que las obras están formados, fragmentos que, en muchas ocasiones, no parecen tener una relación directa aparente y cuyo ensamble se encuentra sólo en la cabeza del lector.

En cuanto a lo que Lewis llama círculo vicioso, su término se refiere a ciertos mecanismos metaficcionales por medio de los cuáles “el autor y su mundo” se hacen presentes dentro de su obra, ya sea apareciendo con su propio nombre como personaje o compilador (recordemos, por ejemplo, a Umberto Eco y su introducción a *El nombre de la rosa*) o al insertar a personajes históricos o actuales dentro de la ficción, todo esto para evidenciar la manufactura ficcional del relato (Lewis, 2002, p.131-132).

Por último, también podríamos mencionar un elemento esencial en el que todos los demás teóricos del posmodernismo coinciden: la literatura posmoderna cuestiona “los límites tradicionales entre alta cultura y cultura popular” (Rodríguez, Williams, 2002, p.33), elemento presente en la literatura de este período en muchas latitudes y muchos idiomas.

¹⁵ Imaginar que todo está conectado y que fuerzas ocultas están planeando constantemente el derrocar al poder ya constituido es la estrategia paradójica empleada por la narrativa posmoderna para defenderse de la lógica de sospecha que permea lo posmoderno. Defenderse de las sospechas con sospechas no resulta tan sorprendente en una literatura, la literatura posmoderna, en la cual las barreras entre la práctica teórica y la literaria son muchas veces inciertas.

1.4. La literatura posmoderna en México y Estados Unidos

Otro de nuestros problemas principales se encuentra en la abundancia de artículos, libros e investigaciones sobre la literatura posmoderna norteamericana y las muy escasas fuentes sobre literatura posmoderna mexicana y latinoamericana. Por lo tanto, desde el lado mexicano nos parece difícil hacer ciertas aseveraciones que los norteamericanos pueden hacer cómodamente, pues han llegado a ciertos consensos a los que no nos es posible llegar a nosotros todavía. Aunque sí existen estudios aislados sobre ciertos fenómenos recurrentes en la literatura mexicana contemporánea y de fin de siglo, hay muy pocos textos que estén dispuestos a hacer una lectura de conjunto. Pero, aun estando nosotros en relativa desventaja numérica, podemos encontrar importantes paralelismos entre ambas literaturas gracias a trabajos como *La narrativa posmoderna en México*, de Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez (2002). También podríamos destacar la obra crítica de Margo Glantz que, tanto en los sesentas como en décadas posteriores, dedicó algunos textos a la obra de contemporáneos suyos como Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y los escritores de *la Onda*, cuyas obras serían después estudiadas como plenamente posmodernas.

Cabe destacar que, al menos en los ensayos antologados en *Esguince de cintura*, Glantz sólo utiliza el término “posmodernismo” para referirse a Julio Torri, cuyas obras se publicaron en 1917 y 1940, y relaciona más a obras como *Farabeuf* y *Morirás lejos* con la *nouveau roman* (Glantz, 1994, p.237-241), lo cual nos habla de un desconocimiento del término en su acepción que nosotros buscamos y del fenómeno por parte de la crítica en México, al menos durante los setentas. John Barth, en su consiguiente ensayo de los ochentas, *The Literature of Replenishment*, dice que en la crítica tanto norteamericana como europea de los setentas el término ya estaba

siendo utilizado (para bien o para mal) para denominar a su obra y a la de algunos escritores contemporáneos a él, y los invitaban a coloquios para servir “como piezas vivas de museo” (Barth, 1984B, p.194-196).

El mismo Weisstein nos muestra, en este fragmento de la misma obra, una de las dificultades que existen al momento de estudiar las literaturas de dos naciones distintas, aunque producidas al mismo tiempo:

al estudiar la literatura desde un punto de vista supranacional surgen grandes dificultades a la hora de coordinar las diferentes épocas y al intentar establecer principios clasificatorios válidos para la periodización universal. En cada país, las reglas renacentistas entraron en un momento distinto de su historia y a veces incluso con tal retraso que, desde el punto de vista de la literatura comparada, es necesario tener en cuenta las evoluciones especiales y las desviaciones temporales. (Weisstein, 1975, p.211)

Así, aunque podríamos pensar que el posmodernismo no se habría desarrollado exactamente al mismo tiempo en ambos países, hay ciertas condiciones históricas comunes (que no idénticas) que podrían llevarnos a las mismas conclusiones aunque con diferentes procedimientos. Entonces, para poder crear paralelismos entre la literatura de ambas regiones, habría primero que encontrar las situaciones comunes que los escritores habrían enfrentado desde sus circunstancias propias, es decir, delimitar una “comunidad de vivencias”, como la define Weisstein:

El concepto de comunidad de vivencias puede resultar muy útil a la literatura comparada, sobre todo cuando se trate de vivencias comunes a varios países o incluso a varios continentes, como por ejemplo los conflictos bélicos que han azotado a los pueblos desde la guerra de los Treinta Años hasta la segunda guerra mundial o la amenaza que supone la bomba atómica, de hidrógeno o de cobalto. (Weisstein, 1975, p.226-227)

Podríamos extraer esta comunidad de vivencias al intentar hacer una visión de conjunto de los fenómenos históricos que dieron lugar en la segunda mitad de los sesentas, alrededor del mundo. Como ya los habíamos mencionado anteriormente: la Guerra de Vietnam y las protestas por los

derechos civiles en Estados Unidos, el Mayo Francés y los movimientos sociales y estudiantiles a lo largo de toda Europa, la entrada de la contracultura en México y el movimiento estudiantil del 68.

Todos estos movimientos culturales y sociales tienen algunos elementos en común (aunque se desarrollen en contextos diferentes y hayan sido desencadenados por factores distintos): por ejemplo, lo que Lyotard llamó el “cuestionamiento de las grandes narrativas” como el estado, el sueño americano, los regímenes económicos y políticos imperantes, entre otros, lo cual, en varios contextos, dio lugar a la represión de dichos movimientos por parte del estado y los grupos de poder (como sucedió con la masacre en la Plaza de las Tres Culturas y el asesinato de Martin Luther King). La literatura posmoderna en Estados Unidos, Europa y México se vio enmarcada por una etapa de efervescencia política y social que respondía a una necesidad generalizada de un cambio de paradigmas.

Aunque John Brushwood publicó *México a través de su novela* en 1973, con una versión previa en inglés de 1966, su estudio es pionero en la sistematización de ciertas características posmodernas en la literatura mexicana de los sesentas. Su virtud se debe, en gran medida, a su método de ver las obras en conjunto, como una corriente de obras atadas a su contexto y a las obras anteriores, y no como fenómenos aislados cuyas correspondencias con literaturas en otras lenguas y con su tradición resultan incidentales.

Brushwood propone, refiriéndose a las obras mexicanas publicadas a lo largo de los sesentas, cinco grandes características compartidas; la narración fragmentada, “que encontramos en muchas novelas y que probablemente constituye el cambio más importante en la ficción”; el uso de la variación e incluso invención del lenguaje “no por intermedio de la idea, sino

directamente de la invención lingüística a la imaginación del lector”; la fragmentación ya no sólo de la narración misma, sino de la estructura que compone las unidades del libro, como en el caso de *Inventando que sueño* de José Agustín, libro en el que “no es posible establecer si [...] es una serie de cuentos o relatos o una novela muy fragmentada”; el acercamiento de la narrativa al lenguaje poético; y lo que el norteamericano llama el *efecto Pirandello*, es decir, “autores que hablan con sus personajes, lectores de ficción dentro de la novela, o a cualquier otro recurso que hace posible al trabajo literario comentar su propia creación”, en otras palabras, lo que teóricos posteriores llamarían metaficción (Brushwood, 1971, p.112).

Como podemos observar en lo dicho por Brushwood, sus tempranos acercamientos coinciden bastante con lo que la crítica diría, años más tarde, sobre la literatura posmoderna en general: la fragmentación narrativa tanto micro como macroestructural, los juegos lingüísticos, y los recursos metaficcionales son elementos que notaría la crítica en autores tanto europeos como norteamericanos, casi al mismo tiempo.

En cuanto a sus antecedentes directos, Rodríguez y Williams destacan la notable influencia, en los escritores mexicanos, de los argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, “a quienes Pacheco y Fuentes popularizaron entre los intelectuales mexicanos en los tempranos años sesenta” (Rodríguez, Williams, 2002, p.30). A estas influencias hispanohablantes, John Barth menciona, en el ámbito de los escritores norteamericanos, influencias de precursores de la estética literaria posmoderna: autores como “T. S. Eliot, William Faulkner, André Gide, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Robert Musil, Ezra Pound, Marcel Proust, Gertrude Stein, Miguel de Unamuno, Virginia Woolf”, entre muchos otros (Barth, 1984B, p.195). Aunque podríamos sumar a la lista de influencias de los escritores mexicanos a muchos de los escritores

que menciona Barth, Rodríguez y Williams se limitan a expresar los antecedentes más inmediatos, cuya influencia es más observable en las obras analizadas.

Pero las correspondencias entre las literaturas mexicana y norteamericana van más allá de sus predecesores comunes. Rodríguez y Williams clasifican a la literatura mexicana posmoderna en dos “olas” principales. La primera ola posmoderna comprendería obras como *Gazapo* (1965) de Gustavo Sáinz, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco e *Inventando que sueño* (1968) de José Agustín. La segunda ola posmoderna se inauguraría con *Cumpleaños* (1969) y *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, para luego complementarse en los setentas y ochentas con las obras consecuentes de Elizondo, Sáinz, Agustín, Héctor Manjarrez, María Luisa Puga, Sergio Fernández, Sergio Pitol, entre otros. Cerrarían el período *El gran elector* de Ignacio Solares y *La milagrosa* de Carmen Boullosa, ambas novelas publicadas en 1993 (Rodríguez, Williams, 2002, p.29-46).

Es importante destacar que el estudio de estos dos expertos no se compone de autores, sino de obras, pues un autor puede estar presente, con varias obras de diferentes características, en diferentes olas y movimientos. Tal es el caso de la obra de Carlos Fuentes, que comienza como un autor *modernista* con la publicación de *La región más transparente*, para después introducir obras en ambas olas posmodernas.

Si recordamos la distinción que hace Frank Palmeri de alto posmodernismo (sesentas, setentas y ochentas) y posmodernismo tardío (noventas y principios del nuevo siglo), las olas posmodernas de Rodríguez y Williams sólo coincidirían en su clasificación con la inauguración.

Sin embargo, tenemos que tomar en cuenta que la masacre en la Plaza de las Tres Culturas hace que concluya el período de forma repentina:

Además de la tragedia nacional y el desastre político, la masacre de Tlatelolco fue una metáfora notable para la cultura posmoderna crecientemente focalizada en la técnica por encima del contenido. La crueldad humana de esta tragedia nacional puede haber sorprendido a quienes no tuvieron la oportunidad de leer sus precedentes en *Farabeuf*, *Morirás lejos* y *Cambio de piel*, tres novelas que sugirieron la condición posmoderna de amoralidad [...]. La gala técnica en estas tres novelas impidió, simultáneamente, el juicio moral sobre la parte de los personajes y los lectores, tanto como las técnicas y tecnología de crueldad humana que fueron recicladas bajo las dictaduras militares latinoamericanas durante los años setenta y en Iraq durante los años noventa, prescindiendo de los problemas morales o de asuntos de interés. (Rodríguez, Williams, 2002, p.45)

Así pues, según esta clasificación, *Noticias del Imperio* quedaría, según la distinción de Palmeri, como una obra situada en el final del *high postmodernism*, y en la distinción de Rodríguez-Williams, como una obra de la segunda ola postmoderna mexicana.

2. La novela y el género literario

2.1. El género literario

A la luz de esta acotación sobre el posmodernismo del capítulo anterior, pasaremos a observar la propuesta de Stefano Ercolino para un nuevo género literario: la novela maximalista. Pero antes de poder llegar a conclusiones sobre la validez de su propuesta, tendremos que definir, en primera instancia, a qué nos referiremos con género literario a lo largo de este estudio. El *Diccionario Conciso Oxford de Términos Literarios*, en su entrada para *genre*, apunta lo siguiente:

A literary genre is a recognizable and established category of written work employing such common conventions as will prevent readers or audiences from mistaking it for another kind. Much of the confusion surrounding the term arises from the fact that it is used simultaneously for the most basic modes of literary art (lyric, narrative, dramatic); for the broadest categories of composition (poetry, prose fiction), and for more specialized sub-categories, which are defined according to several different criteria including formal structure (sonnet, picaresque, novel), length (novella, epigram), intention (satire), effect (comedy), origin (folktale), and subject-matter (pastoral, science fiction). While some genres, such as the pastoral elegy or the melodrama, have numerous conventions governing subject, style, and form, others—like the novel—have no agreed rules, although they may include several more limited subgenres. (Baldick, 2001, p.105)¹⁶

Es decir que, según esta obra, el género literario se compone de un cierto número de características que, al cumplirse en cierto número de obras, permiten diferenciarlas en conjunto de otras formas de textos literarios. Estas características, nos dice Baldick, operan en varios

¹⁶ Un género literario es una categoría reconocible y establecida de una obra escrita que emplea convenciones comunes tales que previenen que los lectores o las audiencias las confundan con otro tipo de obras. Buena parte de las confusiones que rodean el uso del término vienen del hecho de que es utilizado simultáneamente para los modos más básicos del arte literaria (lírico, narrativo y dramático); para las categorías más amplias de la composición (poesía, prosa de ficción), y para las sub-categorías más especializadas, las cuales son definidas según diversos criterios distintos que incluyen la estructura formal (soneto, picaresca, novela), la longitud (novela corta, epigrama), intención (sátira), efecto (comedia), origen (cuento folklórico) y asunto (pastoril, ciencia ficción). Mientras que algunos géneros, tales como la elegía pastoril o el melodrama, tienen numerosas convenciones que gobiernan su asunto, estilo y forma, otras —como la novela— no tienen reglas establecidas, aunque pueden incluir varios subgéneros más limitados.

niveles de análisis, que van de lo más general hasta lo más particular. Si pensamos esta definición como la que puede ofrecer un diccionario conciso, resulta pragmática y sin demasiadas complicaciones. Si queremos ahondar más en las problemáticas que conlleva la clasificación genérica de un texto, tendremos que remitirnos a obras más especializadas. Sin embargo, este fragmento nos muestra uno de los problemas más evidentes con los que uno puede encontrarse al momento de entrar en la teoría del género literario: el término se utiliza de una forma muy general, para referirse a fenómenos muy distintos entre sí.

Como bien lo muestra la definición de Baldwick, la confusión entra al momento de presuponer que la épica, la narrativa, la novela y la novela negra pueden llamarse todas con un sólo término: *género literario*.

Ante esta problemática, Tzvetan Todorov, en el primer capítulo de su *Introducción a la literatura fantástica*, decide hacer una aclaración: para lograr una separación práctica entre estos niveles de abstracción con los que podríamos nombrar a los géneros, podemos llamarlos *elementales* o *complejos*. Un género *elemental* es aquél que se define a través de “la presencia o ausencia de un sólo rasgo” (por ejemplo, el caso de los géneros épico, lírico y dramático), mientras que el *complejo* lo hace a través de “la coexistencia de varios rasgos”, como el caso del soneto, en el que al texto ya no le basta con ser lírico para cumplir con sus características genéricas (Todorov, 2003, p.16).

Según a esta diferenciación, podríamos asir de una forma más puntual el problema de la novela negra que mencionamos anteriormente: por ejemplo, *Vientos de cuaresma*, una de las novelas de Leonardo Padura protagonizadas por el detective Mario Conde, entraría en el *género elemental* de la narrativa y a la vez en el *género complejo* de la novela (contrapuesto a la

nouvelle y al cuento), y dentro de éste, en el *género complejo* más específico (es decir, con más rasgos definitorios) de la *novela negra*.

Sin embargo, aunque no intenta invalidar la postura del búlgaro, Jean-Marie Schaeffer encuentra un problema en el método propuesto por Todorov, y es que “el número de características según las cuales se pueden reagrupar dos textos es indefinido o infinito” (Schaeffer, 2006, p.47), y menciona que su clasificación ofrece una respuesta que no responde a la necesidad de describir el proceso de asignación de género literario a una obra “en tanto que fenómeno de la historia literaria pero, también y sobre todo, en tanto que factor textual” (Schaeffer, 2006, p.48).

Por tanto, aunque la perspectiva de Todorov puede servirnos para una sistematización más práctica de lo que es un género literario, no responde a una definición del todo satisfactoria. Schaeffer nos dice que, para poder hacernos una idea más clara de lo que es un género literario, tenemos que pensar en el texto literario como un objeto semiótico complejo, es decir, es necesario comprender desde un principio que no todos los géneros literarios se relacionan con su texto asignado de la misma forma: el texto literario es pluridimensional y cualquier acercamiento a una definición no debe partir de absolutos tajantes (Schaeffer, 2006, p.55-56). Además, hay que comprender también que el texto literario es un acto comunicacional, y como tal, comparte similitudes no sólo con otros textos literarios, sino también con otros actos comunicacionales:

una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos (Schaeffer, 2006, p.56).

Por lo tanto, y según la teoría genérica propuesta por Hegel, podríamos “interpretar los tres momentos genéricos [la epopeya, el lirismo y la poesía dramática] como refiriéndose de hecho a modalidades de enunciación” (Schaeffer, 2006, p.26).

Si pensamos en los géneros literarios como modos de enunciación, las piezas comienzan a encajar mejor. Si este fuera el caso, entonces los criterios con los que se eligen los nombres genéricos en la literatura estarán supeditados a las necesidades de enunciadorees particulares y de receptores que intentan descifrar el enunciado. Así, los nombres de los géneros literarios tendrán un factor de historicidad que les de contexto y que les otorgue sentido para el receptor o enunciadoree de cierta época:

(...) los términos genéricos tienen un estatus bastardo. No son puros términos analíticos que se aplicarían desde el exterior a la historia de los textos, sino que forman parte, en diversos grados, de esa misma historia. El término *novela*, por ejemplo, no es un concepto teórico que corresponda a una definición nominal aceptada por el conjunto de los teóricos de la literatura de nuestra época, sino, ante todo y sobre todo, un término añadido, en diferentes épocas, a diversas clases de textos, por autores, editores y críticos diversos (Schaeffer, 2006, p.45)

De ser así, se entiende entonces la razón por la cual un género puede cambiar de rasgos paradigmáticos con el pasar de los años: por poner un ejemplo ilustrativo, la tragedia moderna (como la hecha por Shakespeare) representa “conflictos derivados de la pura contingencia de un carácter o de una pasión” y ya no “representa conflictos entre fuerzas sociales sustanciales”, como sucedía en la tragedia clásica, debido al “carácter intrínsecamente subjetivo del hombre moderno” (Schaeffer, 2006, p.31).

Con lo cual, podemos pasar a la siguiente pregunta que tendríamos que plantearnos para llegar a una conclusión en lo referente a nuestro tema de análisis: la novela maximalista. ¿Es la novela maximalista una variación del concepto de novela ajustado a los rasgos históricos de la

posmodernidad, o se trata de otro concepto? ¿Qué tanto diferiría la novela maximalista de la novela moderna?

2.2. ¿Qué es una novela?

Para poder evaluar las diferencias estructurales entre la novela a secas y la novela maximalista, y determinar si comparten similitudes suficientes para considerar la segunda como parte de la primera, tendríamos que comenzar evaluando el concepto mismo de novela.

De nuevo, para irnos acercando poco a poco a una definición funcional del término, acudimos a *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. La definición de novela que ofrece este diccionario, entrada particularmente extensa, empieza de esta forma:

novel, nearly always an extended fictional prose narrative, although some novels are very short, some are non-fictional, some have been written in verse, and some do not even tell a story. Such exceptions help to indicate that the novel as a literary genre is itself exceptional: it disregards the constraints that govern other literary forms, and acknowledges no obligatory structure, style, or subject-matter. (Baldick, 2001, p.173)¹⁷

En este pequeño extracto encontramos uno de nuestros primeros problemas, similar al identificado en definiciones anteriores: la vaguedad. Pero al igual que otros conceptos, la vaguedad en la definición no viene de una falta de rigor, sino de la naturaleza maleable y compleja del fenómeno a definir. Tanta ha sido la confusión de teóricos y editores sobre los rasgos definatorios del término, que el escritor uruguayo Mario Levrero escribe en su último libro (titulado irónicamente *La novela luminosa*, aunque juega deliberadamente con otros géneros

¹⁷ la novela, casi siempre una prosa narrativa extendida de ficción, aunque algunas novelas son muy cortas, algunas no contienen ficción, algunas han sido escritas en verso y algunas otras ni siquiera cuentan una historia. Dichas excepciones nos ayudan a indicar que la novela como género literario es excepcional en sí mismo: ignora las restricciones que gobiernan a otras formas literarias, y no reconoce ninguna estructura, estilo o temática obligatoria.

límites de la narrativa, como el diario, la crónica y la novela corta) que hoy en día se le llama novela a “casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa” (Levrero, 2016, p.213).

Si entendemos, como nos lo sugirió Schaeffer en los capítulos anteriores, los fenómenos literarios como hechos históricos, es decir, que cambian, caen en desuso, se moldean a las sociedades que los adoptan, nos sería útil desentrañar el sentido de la palabra *novela* desde un punto de vista histórico, pues, si nos vemos guiados a entender tres fenómenos, por poner un ejemplo, como la novela maximalista, la novela realista y la novela del modernismo inglés como una sola cosa (es decir, como tres subcategorías de *novela*), las vastas diferencias entre ellas nos distraerían del objetivo principal. Sobre este sentido histórico del fenómeno y tomando en cuenta la muy popular noción de que el *Quijote* de Cervantes es el primer ejemplo paradigmático de *novela* en el sentido moderno (noción que coincide con la de Baldick: “it is the publication in Spain of the first part of Miguel de Cervantes's Don Quixote de la Mancha in 1605 that is most widely accepted as announcing the arrival of the true novel” (Baldick, 2001, p.173)), el crítico venezolano José Balza dice lo siguiente:

En la época de Cervantes se utilizaba la palabra italiana *novella* para designar las narraciones cortas; a nadie se le hubiera ocurrido indicar al *Quijote* como novela. El escritor mismo designa así sus relatos: las *Novelas ejemplares* de 1613. En el Prólogo de éstas, dice con orgullo: “Y soy el primero que he novelado en lengua castellana”. (...) desde nuestra sensibilidad actual, novela resulta ser un libro de regular extensión, perturbador y compuesto como una selva o como música; novela sólo puede ser un libro como el *Quijote*. Y el sesgo de la frase se vuelve asombroso si comprendemos que, precisamente, con Cervantes nace la *novela*, lo que ahora concebimos como *novela*. El milagro ha sido posible, entre otras cosas, porque ese libro es “hijo del entendimiento”: lo cual, después de Freud, también significa ser hijo de la oscuridad, de lo inconsciente, de las energías in/voluntarias. (Balza, 1987, p.12)

¿A qué se refiere Balza con *un libro de regular extensión, perturbador y compuesto como una selva o como música*? La vaguedad de su descripción pertenece más al ámbito creativo que al

crítico, pero nos da un indicio interesante sobre los criterios que se han utilizado para llegar a una definición. Por ejemplo, hablar de una “extensión regular” resulta confuso. ¿Podríamos entender por extensión regular, guiándonos por lo que es común en el mercado editorial actual, la de un libro de entre doscientas y trescientas páginas? ¿O es una cuestión que se mide más por número de palabras?

Sobre la extensión que debe tener un texto narrativo para ser considerado novela, Baldick aventura lo siguiente:

Novels can be distinguished from *SHORT STORIES and *NOVELLAS by their greater length, which permits fuller, subtler development of characters and themes. (Confusingly, it is a shorter form of tale, the Italian novella, that gives the novel its name in English.) There is no established minimum length for a novel, but it is normally at least long enough to justify its publication in an independent volume, unlike the short story. (Baldick, 2001, p.173)¹⁸

Si este fuera el caso, habría que evaluar en principio lo que se ha considerado una obra *de regular extensión*, una obra que *justifique su publicación en un volumen independiente* a lo largo de los años. Por poner un ejemplo, el lector literario del siglo XIX solía leer *novelas por entregas*, en el periódico o por suscripción (Villorria, 1999, p.193-194), lo cual les permitía seguir una historia extensa a lo largo de varios meses. Esta condición permitió la gestación de proyectos literarios de largo aliento como *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, *El conde de Montecristo* de Alexandre Dumas e incluso *Crimen y castigo* de Fedor Dostoievski. Sin embargo, la existencia de otras obras decimonónicas que gozaron de igual popularidad, igualmente llamadas novelas, y que cuentan con por lo menos la mitad de la extensión de las

¹⁸ Las novelas pueden distinguirse de los cuentos y de las novelas cortas por su mayor extensión, lo cual les permite un desarrollo de personajes y temas más completo y sutil. (Confusamente, es una forma de relato más breve, la *novella* italiana, la que le da a la novela su nombre en inglés.) No hay un mínimo de extensión para una novela, pero normalmente es al menos lo suficientemente larga para justificar su publicación en un volumen independiente, a diferencia del cuento.

anteriormente citadas (pienso, por ejemplo, en *Padres e hijos* de Turguenev, el *Werther* de Goethe o *Miau* de Pérez Galdós), me hace dudar de esta supuesta *regular extensión*. ¿Sería correcto conjeturar que, para un lector decimonónico, una novela tan extensa como *Los miserables* de Víctor Hugo no supondría mayor esfuerzo? ¿Resulta demasiado aventurado asegurar que, con las condiciones editoriales de nuestros días, muchas novelas del XIX quedarían obsoletas por su *longitud desproporcionada*, aunque muchas de ellas sigan teniendo su lugar entre los lectores contemporáneos? Este criterio, por su vaguedad, resulta poco funcional cuando se le sujeta a escrutinio.

Por otro lado, para autores como Luis Arturo Ramos, las diferencias entre géneros narrativos y sus denominaciones se fijan más bien por un proceso de convención entre lectores y autores: “destaco dos palabras: *intención* y *convención*. Dicho de otra manera, lo que el escritor pretende hacer, inmerso como está en un contexto de lectores experimentados y con referentes literarios” (Ramos, 2009).

Para poder acercarnos a una definición de novela, podemos comenzar poniendo límites entre lo que es novela y lo que no, a través de la observación de sus géneros limítrofes.

En su ensayo “Tres géneros narrativos”, el poeta, narrador y crítico literario Mario Benedetti ahonda en este método, al delinear tres modalidades de la narrativa: el cuento, la *nouvelle* (o novela breve, así designada, según el uruguayo, al no existir en la lengua española un término exacto para definirla) y la novela. Para Benedetti, estas tres modalidades se encuentran en una especie de escala de amplitudes, encontrándose el cuento en un extremo de la escala y la novela en el otro.

Para Benedetti, el cuento “es siempre una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Ese corte puede mostrar un hecho (una peripecia física), un estado espiritual (una peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje” (Benedetti, 1968), es decir, un retrato, una situación que siempre deja al lector a la espera de un desenlace satisfactorio. A continuación, Benedetti describe a la *nouvelle* como un desarrollo del cuento:

Al hecho, al estado de ánimo, al simple retrato, que en el cuento aparecen a modo de instantánea, se les agrega aquí su evolución (parcial, naturalmente, ya que la evolución total sólo cabe en una estructura de novela). Es decir, que cuando la ficción corta efectivamente la realidad, ya estamos enterados (o nos vamos a enterar a renglón seguido) del ambiente, del carácter, de las condiciones especiales en que ese corte se produce. El cuento actúa sobre el lector en función de la sorpresa; la *nouvelle* recurre a la explicación. (Benedetti, 1968)

Para dar continuidad, concluye caracterizando a la novela como el desenvolvimiento total de la narrativa, en la que los retratos, conflictos y explicaciones que les son posibles al cuento y a la *nouvelle* terminan de intersectarse y relacionarse en un mundo contenido y autónomo:

Por lo demás, tanto el cuento como la *nouvelle* no pasan de ser versiones deliberadamente limitadas del conflicto humano. Para obtener el todo, la historia completa, debemos recurrir a la novela. En este género [...] cada hecho, cada transformación, no aparece aislada del resto, como un solista a quien destacan los reflectores. En la novela la versión es total, se discriminan los hechos [...], se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quien asiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia, tiene raíces en el pasado, proyecciones en lo venidero, es un mero resorte que, al igual que en la vida, se conecta aquí y allá con otras peripecias, otros procesos, otras historias. (Benedetti, 1968)

A pesar de que lo dicho por Benedetti podría no aplicar para todas las épocas (es decir, el manejo de sus términos está anclado a la observación de las convenciones genéricas de la época moderna), me parece que lo más acertado de su acercamiento está en su metodología: no se limita a describir eso que hay, en palabras de Levrero, entre tapa y contratapa, sino que intuye que la atribución de un género a un texto se lleva a cabo a través de la observación de sus

mecanismos internos, de su estructura: es decir, la novela es novela no por su extensión, sino por las necesidades de su contenido, necesidades que, forzosamente, dan lugar a formas específicas.

Por su parte, el pensador húngaro Gyorgy Lukács decidió, en su ensayo *Teoría de la novela*, pensar en la novela como una expresión de la “épica grande”, como parte de una tradición que comienza con la epopeya antigua y, en específico, con Homero (en este sentido, la clasificación de Benedetto nos ayuda a hacer una revisión crítica de las formas que la épica ha tomado en la modernidad).

Para Lukács, tanto la tragedia griega como la epopeya homérica resultan de una relación orgánica entre el hombre y el mundo, en la que el ser humano conoce su lugar en el orden de las cosas: todos los elementos del mundo se relacionan en perfecta unidad; por eso mismo, la *Iliada* no necesita principio ni fin, y los héroes de las tragedias aceptan con naturalidad su destino fatal (Lukács, 1975, p.322).

Sin embargo, con la llegada de la modernidad (lo que Lukács llama el colapso del mundo objetivo), el paradigma cambia:

Pero, con el colapso del mundo objetivo, también el sujeto se convierte en fragmento; solo el yo ha quedado en el ser, pero también su existencia cristaliza en la insustancia del vertedero que él mismo ha producido. Esa subjetividad quería darle forma a todo, y precisamente por eso no ha podido sino reflejar un fragmento. (Lukács, 1975, p.320)

La epopeya genera un mundo y lo contiene. La épica grande moderna, es decir, la novela, contiene fragmentos de subjetividades desde los cuales se alcanza a observar, a lo lejos, ese mundo objetivo que se ha perdido en el tiempo. Al distanciarse el ser humano de una concepción objetiva del mundo, al dudar de sus percepciones y de sus sentidos, al concebirse como un ser que observa el mundo y no como parte integral de ese mundo observado, deja de estar en

sintonía con la epopeya. Por eso, la primera marca de la novela moderna se encuentra en el momento en el que el alma de un personaje es “demasiado estrecha o demasiado amplia” para el mundo que la contiene (Lukács, 1975, p.283-284). El ejemplo paradigmático de un alma demasiado amplia para su mundo es, por supuesto, la del Quijote.

Esto mismo explica la relación entre los personajes y sus conflictos tanto en la epopeya como en la novela. En toda la epopeya (desde la *Chanson de Roland* y el *Cantar del Mío Cid* hasta la *Iliada* y la *Odisea*), los personajes viven en un mundo del que conocen todas las reglas, todas las implicaciones de sus actos, algunos hasta conocen de antemano su destino; por lo tanto, actúan acorde a su papel: Roldán no huye para salvar su vida de las huestes sarracenas, pues sabe que su destino es morir tocando el corno para avisar a las tropas de Carlomagno. La epopeya existe suspendida en el tiempo, completa en sí misma cada ocasión, como si la historia se volviera a repetir cada vez que se la recita y sus personajes tuvieran que vivirla de nuevo cada vez que se les invoca. Sin embargo la novela, en su naturaleza de fragmento, es incompleta, sus personajes dudan y buscan completar su propia historia:

La epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida. La estructura dada del objeto indica el temple de la dación de forma. Pues la búsqueda no es más que la expresión, dicho desde el sujeto, de que tanto el objetivo todo de la vida cuanto sus relaciones con los sujetos carecen totalmente de armonía evidente. Todas las fracturas y todos los abismos que lleva en sí la situación histórica pueden introducirse en la configuración, y no se deben esconder con los medios de la composición. De este modo se objetiva como psicología del héroe de la novela el temple básico que determina la forma en este género: los personajes novelescos son seres que buscan. (Lukács, 1975, p.327)

Lukács conceptualiza, de este modo, a la epopeya y a la novela moderna como diferentes modos de un gran “modo” literario que es la épica grande. Lo que hace diferente a la epopeya de la novela moderna es esa “integridad” de la epopeya imposible para la novela subjetivizada e

individual. El teórico ruso Mijaíl Bajtín, en su ensayo *Epica y novela*, ahonda más en sus diferencias esenciales, en especial, en la forma en la que manejan y conceptualizan el tiempo. Para el ruso, existen tres características clave que diferencian a la novela de todos los demás géneros literarios:

Veo tres rasgos principales que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto (Bajtín, 1989, p.456).

En contraposición, la epopeya se distingue por estos rasgos:

Desde el punto de vista de nuestro problema, la epopeya, como género preciso, se caracteriza por tres rasgos esenciales: 1) sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el «pasado absoluto» (según la terminología de Goethe y Schiller); 2) sirve de fuente a la epopeya la tradición, la leyenda nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que se desarrolla a base de la primera); 3) el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda (del autor y de sus oyentes), por una distancia épica absoluta (Bajtín, 1989, p.458).

Bajtín observa que la epopeya no sólo crea un universo propio, sino que ocurre en un tiempo distinto al nuestro. El aedo que recita *La Iliada* en una plaza pública de la Antigua Grecia y el trovador que canta la leyenda de *Roldán* en una taberna medieval están separados de la historia que cuentan por las fronteras entre ficción y realidad: el tiempo que maneja una novela como el Quijote de Cervantes es contemporáneo, maleable y abierto a interpretaciones, y el de Aquiles y Carlomagno ya ha sido fijado: “El universo épico está definitivamente acabado, no sólo como acontecimiento real de lejano pasado, sino también como sentido y valoración: no puede ser cambiado, ni reinterpretado, ni revaluado. Está ya formado, acabado; es inmutable como hecho real, como sentido y como valor” (Bajtín, 1989, p.462).

Esta diferencia crucial determina la estructura de cada elemento tanto de la epopeya como de la novela. Por ejemplo, esta construcción del mundo y esta concepción del tiempo determinan en conjunto cómo tendría que ser un personaje en el universo de la epopeya y el universo de la novela. Por ejemplo, en la epopeya, el personaje ya está determinado y será el mismo de principio a fin, “se ha convertido en todo lo que podía ser, y sólo podía ser aquello en lo que se ha convertido” (Bajtín, 1989, p.478-479). Sin embargo, el personaje novelesco se encuentra embebido en un tiempo contemporáneo: no hay nada que se sepa *a priori*, es libre de tomar sus propias decisiones, está incompleto, busca superarse y arriesgarse:

Uno de los principales temas internos de la novela es precisamente el de la no correspondencia del héroe con su destino y su situación. El hombre es superior a su destino, o inferior a su humanidad. No puede convertirse, íntegramente y hasta el final, en funcionario, terrateniente, comerciante, novio, celoso, padre, etc. Y si, a pesar de todo, el héroe de la novela se convierte en tal, es decir, si se integra por completo en su situación y en su destino (un héroe de género, la mayoría de los personajes secundarios de la novela), el exceso de humanidad puede plasmarse entonces en la imagen del héroe principal; ese exceso se plasma siempre en la orientación formal y de contenido del autor, en su sistema de visión y representación del hombre (Bajtín, 1989, p.481-482).

Todo lo anteriormente dicho entra, por así decirlo, en los cánones de la literatura moderna. Tanto la construcción novelística como estudio de los fragmentos que componen una realidad superior y la “incompletud” de los personajes puede observarse en muchas de las obras más representativas del género. Sin embargo, como Schaeffer postuló, los géneros literarios responden a cambios sociohistóricos, y así como el “colapso del mundo objetivo” que implicó la modernidad propició cambios importantes en la forma de concebir ficción, la llegada de un cambio de paradigmas como lo fue la posmodernidad debió también marcar una pauta para que se efectuara un cambio profundo en la forma de escribir narrativa. ¿Cómo se decantarían,

entonces, estos procesos socio-históricos en la formación de un género literario, en específico, de la novela?

2.3. Sobre novela posmoderna: la nueva novela histórica hispanoamericana.

Es necesario aclarar que los procedimientos y las ideas propuestas por los teóricos del posmodernismo tendrían que aplicarse en las obras literarias producidas en este periodo histórico de forma distinta en cada país, en cada latitud, dependiendo de su tradición literaria y sus situaciones económicas, históricas e ideológicas. Ya que no es posible hablar de una sola tendencia en la novela posmoderna, al menos sí podemos estudiar una de las formas en las que se manifestó, forma que resulta particularmente cercana a la novela de Del Paso, y que más se ha estudiado en la crítica hispanoamericana y en lengua española: la llamada “nueva novela histórica”.

Según el venezolano Luis Britto García, los narradores hispanoamericanos vieron en el colapso de las grandes narrativas de las corrientes posmodernistas una oportunidad de proponer una “nueva visión de la vieja historia” (Britto, 2004, p.24), es decir, de aprovechar el derrumbamiento de la hegemonía ideológica europea sobre las narrativas que definieron a los países latinoamericanos para descubrir nuevas formas de mirarse y evaluarse a sí mismos a través de la ficción.

María Cristina Pons, en su muy completo estudio sobre la novela histórica latinoamericana de finales del siglo XX, destaca tres novelas fundamentales de este género:

Noticias del Imperio de Fernando del Paso, *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez y *El entenado* de Juan José Saer (véase Pons, 1996).

Según Galindo (1999), en la novela *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, publicada en 1979, pueden observarse dos de los rasgos temáticos que preconfigurarán las novelas pertenecientes a este género novelístico: la búsqueda de la identidad hispanoamericana independiente de Europa y la exploración del pasado como modo de autodefinición e interpretación de las problemáticas del presente (p.40):

La nueva novela histórica hispanoamericana constituye una de las vertientes de la narrativa del postboom, la que ofrece una gran heterogeneidad textual producto de la incorporación de nuevas problemáticas y consecuentemente de nuevos constructos teóricos, estéticos y literarios. Es así que en los últimos años ha aflorado con singular importancia la irrupción de los discursos de la marginalidad étnica o de género, por ejemplo, que han complejizado el panorama del discurso reivindicativo y social de la literatura. (Galindo, 1999, p.39)

El mismo Galindo destaca cuatro modalidades de la nueva novela histórica hispanoamericana (modalidades que no son exclusivas y que pueden converger en una sola obra al mismo tiempo), según los recursos y métodos que utiliza:

1. El discurso de la identidad perdida: “Se trata, principalmente, de un discurso [historiográfico] desacralizador de la historia y de sus posibilidades de interpretación del pasado como posibilidad de explicación de la identidad” (Galindo, 1999, p.40), es decir, un intento de reinterpretación escéptica de los registros históricos en los que se cuenta la historia de los países hispanoamericanos, para su reinterpretación desde un punto de vista no europeo.
2. El discurso paródico e irónico: en el que se parte “de la conciencia asumida de la crisis del discurso histórico y de la identidad y parodian incluso sus formas más actuales”

(Galindo, 1999, p.41), es decir, en el que se lleva a cabo una subversión del discurso histórico a través del humor, el pastiche y la parodia.

3. El discurso político: en el que se lleva a cabo una “indagación en la etapa [histórica hispanoamericana] de sus inicios políticos independientes” (Galindo, 1999, p.42), a través de la ficcionalización y exploración de las vidas de figuras históricas importantes para la independencia de los estados hispanoamericanos, como es el caso de Simón Bolívar.
4. El discurso intertextual: en el que la nueva novela histórica hispanoamericana se sirve de intertextualidades con, por ejemplo, textos históricos y con otras obras literarias y artísticas en general para

poner énfasis en que la historia, el pasado, es el resultado de un collage textual, de un tejido en que unos textos se leen a otros, se tocan e injertan dando lugar a un espacio múltiple y abierto, pero al mismo tiempo sirve para poner énfasis en el tema del poder en relación con la construcción del pasado. (Galindo, 1999, p.44)

Puesto que, como habíamos mencionado antes, este estudio se centra en un nuevo marco de análisis para la discusión de *Noticias del Imperio* y de la literatura hispanoamericana de finales del siglo XX, no nos extenderemos demasiado en las fascinantes cuestiones que plantea el concepto de la nueva novela histórica hispanoamericana; sin embargo, es necesario reconocer su importancia en el panorama crítico que delimita los horizontes de la obra que analizaremos y reconocer ciertas tendencias que los teóricos visibilizan en la novela posmoderna que serán llevadas a su máxima expresión en el género teorizado por Ercolino. Por consiguiente, dedicaremos el siguiente capítulo al desglose del nuevo género que trabajaremos: la novela maximalista.

3. ¿Qué es la novela maximalista?

3.1. Antecedentes teóricos

El teórico italiano Stefano Ecolino propone un nuevo género literario, nacido durante la segunda mitad del siglo veinte y desarrollado hasta los años transcurridos del siglo veintiuno: la llamada “novela maximalista”. Para él, la novela maximalista es un género estéticamente híbrido enmarcado en la postmodernidad (Ecolino, 2015, p. xi).

Esta propuesta genérica tiene varios precedentes teóricos. Ecolino mismo menciona la *systems novel* de Tom LeClair, la *opera-mondo* de Franco Moretti y la “mega-novela” de Frederick R. Karl (Ecolino, 2015, p. xvii). Es importante para nuestra investigación recuperar en la medida de lo posible los postulados de estas teorías, aunque éstas no estén completamente acotadas hacia nuestro objeto de estudio. A través de la observación de dichas teorías, podemos ver la evolución de un concepto en constante formación y perfeccionamiento: los cuatro teóricos (LeClair, Moretti, Karl y Ecolino) observan, básicamente, el mismo fenómeno, pero lo conceptualizan a través de herramientas distintas y a la luz de enfoques distintos.

3.1.1. La novela-sistema de Tom LeClair

El teórico norteamericano Tom LeClair es el primero en ser citado por Ecolino como antecedente inicial. LeClair propone, como un primer acercamiento al análisis de ciertas obras posmodernas (en específico, las obra novelística del autor estadounidense Don DeLillo), los fundamentos teóricos del biólogo austriaco Ludwig von Bertalanffy. Para Bertalanffy, los

modelos de organización de las ciencias a mediados del siglo XX estaban cayendo en el error de hiper-especializarse. Por eso, su *teoría general de los sistemas* postula lo siguiente: “living systems are dynamic processes that combine energy and information in reciprocal relations, the systems are not separable into parts but must be considered as wholes” (LeClair, 1987, p.4). Es decir, es imposible comprender el funcionamiento de un organismo sin antes comprender su relación con cada elemento del sistema:

Systems theory has at its purposes to understand the fundamental and particular processes of life, to find the essential relations among sciences that isolate parts of the ecosystem for study, and to provide a new paradigm for thinking about reality (LeClair, 1987, p.3)¹⁹

LeClair utiliza estos postulados para observar desde otra perspectiva el nuevo modo de escritura que vino con el inicio de la posmodernidad en los Estados Unidos. Una nueva forma de escribir novelas a finales del siglo XX tendría forzosamente que responder a una nueva forma de ver la realidad con ciertos cambios estructurales.

Systems theory responds to, connects, and makes sense of precisely those future-shock conditions of the writers sociopolitical experience in the late 1960s and 1970s that distinguish it as contemporary: the accelerating specialization (and alienation) of knowledge and work; the tremendous growth of information and communications media into mass markets and the attendant reductiveness of messages into commodities; large-scale geopolitical crises over energy and exchange (of goods, information and money); and the growing awareness of planetary ecological threats produced by man yet now seemingly beyond his control (LeClair, 1987, p.9-10)²⁰

¹⁹ La teoría de sistemas tiene como propósitos comprender los procesos fundamentales y particulares de la vida, encontrar las relaciones esenciales entre las ciencias que aíslan partes del ecosistema para sus estudios, y proveer un nuevo paradigma con el cual pensar la realidad.

²⁰ La teoría de sistemas responde, conecta y busca sentido precisamente a esas condiciones futuras de shock de las experiencias sociopolíticas que los escritores a finales de los sesentas y en los setentas consideran como contemporáneas: la acelerada especialización (y alienación) del conocimiento y el trabajo; el crecimiento tremendo que convirtió a los medios de comunicación y de información en mercados masivos y la concomitante reducción de los mensajes en productos; las crisis geopolíticas a gran escala a razón de la energía y el intercambio (de bienes, información y dinero); y la creciente conciencia de las amenazas ecológicas planetarias producidas por el hombre y que ahora parecen fuera de su control.

En el mundo posmoderno, abundante en informaciones contradictorias y en la alienación de los individuos, el novelista intenta fijar un orden a través de una obra totalizadora, una obra que exprese la complejidad de una realidad sumergida de lleno en la era de las comunicaciones y las crisis.

Esta nueva respuesta de la novela-sistema se alcanza, según LeClair, con cinco estrategias estéticas: la “transformación retórica” del texto y el lector (a través de la subversión continua de las expectativas que vienen con el género), el modo cómico (el uso constante del humor para mantener interesado al lector a través de una lectura extensa), el narrador como orquestador y no como creador (es decir, un autor que organiza los elementos de un mundo y los relaciona, en vez de crearlos), la autorreferencialidad y la concepción de la novela como un elemento “parasitario” que se vale del lector para lograr objetivos que pueden ser tanto estéticos como políticos y sociales (LeClair, 1989, p.21-25).

Aunque tal vez este último elemento pueda sonar cuestionable (porque, en el sentido estricto, ¿qué literatura no es parasitaria?), toma un sentido más específico al consultar sus fuentes: la teoría parasitaria de la literatura que LeClair sugiere en su ensayo está tomada de el libro *Le parasite*, de Michel Serres, en el que el polímata francés reflexiona en torno a las dos acepciones del término en francés: *parasite* es, al mismo tiempo, el organismo que se alimenta de los recursos de otro organismo sin matarlo, y la interferencia de la radio o la estática que se da en una televisión con mala señal. Para Serres, la idea del parásito sirve muy bien para explicar, por ejemplo, la relación entre el individuo y las instituciones: el parásito que se “adhiera” a un

sistema, aunque al principio pueda considerarse como un elemento externo, determina con el paso del tiempo el funcionamiento del sistema total (Serres, 1982, p.x).

Ercolino, en su revisión de la novela-sistema (también llamada por LeClair como la *novela del exceso*), critica esta última visión *parasitaria* de la obra literaria, puesto que LeClair pretendía que la novela-sistema sirviera como un contrapeso cultural contra las condiciones de la modernidad capitalista y contra los postulados racionalistas de Occidente, pero no consideró que las mismas obras que analizaba estaban construidas bajo las mismas pautas occidentales que él intentaba negar. Por ejemplo, para LeClair, toda novela-sistema tiene en su estructura un ánimo deconstructivo, seguido por un desenlace reconstructivo: la novela-sistema intenta desmontar nuestra idea de mundo para después instalarnos otra idea de mundo, más “crítica y democrática”. Pero Ercolino se cuestiona si este mecanismo funciona de verdad, si resulta práctico desmontar un sistema para inmediatamente implantar uno nuevo, sin permitir que el lector cree uno propio a través de la reflexión y el ordenamiento de las nuevas ideas expuestas por el texto (Ercolino, 2015 p.6-7) .

3.1.2. La mega-novela de Frederick Karl

Para el estudioso norteamericano Frederick Karl, este mismo modo de escritura se llamó la “mega-novela”, que es una obra narrativa larga y “entretejida con innumerables hilos” (Karl, 1985, p.248), fruto de la literatura norteamericana post-segunda guerra mundial. Para Karl, las características de esta mega-novela son las siguientes: la longitud, la apertura (*openness*), la incompletud, el caos, el orden, la tradición y la experimentación (Ercolino, 2014, p.7).

Desde el principio, nos hallamos con un problema familiar: la longitud (posteriormente seguiremos problematizando los demás puntos). ¿Cualquier novela larga es una *mega-novela*? Karl identifica el problema y lo explica a través de esta problematización: “In our era, *Gravity’s Rainbow* or *Giles Goat-Boy* may be cited as Mega-Novels, while *The Magic Mountain* or even Proust’s *Remembrance* are not” (Karl, 1985, p.249). Para él, aunque *La montaña mágica* sea una novela “entretejida con innumerables hilos”, no puede considerarse como una mega-novela, mientras que *Gravity’s Rainbow* sí, puesto que hay una diferencia esencial en el procedimiento de ambas obras:

The contemporary Mega-Novel differs from most previous examples of the long novel (...) in that it does not attempt to be inclusive. This appears to be a paradox: that despite great length and vast numbers of characters, the Mega-Novel has forsaken inclusivity in favor of indeterminacy. Its aims are decentering or deconstructing, rather than gathering in. It is more mass than content. It gives up melody for the sake of (often) unheard harmonies. Previous long novels were works clearly inclusive —to gather in; not only to set out a given story, but to limn the general outlines of a discernible society and culture, whether the squirearchy in Fielding and the clash of classes in Richardson, or London in *Bleak House*, Paris society in Proust, the rarified world of illness, death and recovery in Thomas Mann, even an invented culture in Marquez’s *One Hundred Years of Solitude* (Karl, 1985, p.250)²¹

Para Karl, novelas como *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica* y *Cien años de soledad* difieren de las novelas posmodernas norteamericanas en su intento de complitud, de abarcar todo un mundo, toda una sociedad o todo un gran tema en una sola obra. Las novelas

²¹ La mega-novela contemporánea difiere de la gran mayoría de ejemplos previos de novela larga (...) en el hecho de que no intenta ser inclusiva. Esto parece ser una paradoja: que a pesar de su gran extensión y vasto número de caracteres, la mega-novela ha abandonado la inclusividad en favor de la indeterminación. Sus miras están en descentralizar y en deconstruir, más que en recopilar. Es más masa que contenido. Renuncia con frecuencia a la melodía en pos de armonías nunca antes escuchadas. Las novelas largas previas eran obras claramente inclusivas, buscaban recopilar; no solamente para contar cierta historia, sino también para iluminar los contornos generales de una sociedad y una cultura discernibles, ya sea a los terratenientes en Fielding y la lucha de clases en Richardson, o el Londres de *Casa desolada* de Dickens, la sociedad parisiense de Proust, el enrarecido mundo de la enfermedad, la muerte y la recuperación de Thomas Mann, e incluso una cultura inventada en *Cien años de soledad* de Márquez.

anteriormente mencionadas intentan atraer todo hacia un punto central, es decir, la obra, mientras que autores como William Gaddis o Thomas Pynchon hacen obras abiertas, que no terminan en sí mismas y que no intentan unificar todos los elementos del universo que crean alrededor de una sola trama o de una sola historia (de ahí los términos *apertura e incomplitud*): en resumen, las mega-novelas son obras descentralizadas, y una novela centralizada, aunque sea muy larga, no puede ser una mega-novela. Sin embargo, una novela que llevara a cabo los mecanismos de descentralización de una mega-novela tendría que ser, por fuerza, muy extensa: la longitud desmesurada no es un requerimiento del género, sino una consecuencia de una estructura que no necesita un final, que es, en palabras de Karl, como un universo en expansión:

The Mega-Novel, then, is incomplete, despite its great length. This means it can be extended indefinitely, or as long as the author's energy holds out. There is little in the Mega-Novel to indicate an ending—it has no sense of closure; It is all middles, often with little or no beginning. Such novels are like an expanding universe. Gaddis's *JR* is all middle constructions—it begins, apparently, only because words appear on the page, and it moves in a seeming arbitrary way, providing the middle of a young boy's experience, but no inside to it. (Karl, 1985, p.254)²²

Los últimos dos elementos constitutivos de la mega-novela, al principio, resultan confusos: el caos, el orden, la tradición y la experimentación. Pares antitéticos. Pero para Karl, la mega-novela es una forma literaria paradójica en sí misma:

The so-called mega-novel is full of paradoxes: it is long but lacks any sense of completion; while it has no boundaries for an ending, of course it does end; it seems to defy clear organization—it seems decentered, unbalanced—yet has intense order; it is located outside traditional forms of narrative, but still employs some conventional modes. Its aim posits disorder, messiness, the

²² La mega-novela, entonces, está incompleta, a pesar de su gran longitud. Esto significa que puede extenderse indefinidamente, o tanto como dure la energía autor. Hay poco en la mega-novela que indique un final—no tiene sentido del cierre; todos son puntos medios, a veces incluso sin inicios. Novelas así son como un universo en expansión. *JR* de Gaddis es todo construcciones en puntos medios—inicia, aparentemente, sólo porque las palabras aparecen en la página, y se mueve en una forma en apariencia arbitraria, y se nos da en medio de la experiencia de un niño, pero nunca desde dentro.

chaos of our existence and by extension of our times; nevertheless, its length, complexity and on-goingness make it a model of order. (Karl, 1983, p.162)²³

El universo contenido dentro de la mega-novela es caótico (precisamente, como consecuencia de su estructura descentralizada), pero adquiere una especie de orden al contenerse dentro de la obra; la novela podría no terminar donde termina, seguir acumulando capítulos, pues su “trama” no se reduce a una historia central y pueden seguirse introduciendo hilos a la madeja, pero invariablemente termina en algún punto, a veces elegido arbitrariamente; acumula mecanismos tradicionales de la narrativa, pero los organiza a través de composiciones y estructuras experimentales.

Muchos de estos conceptos y características de la mega-novela serán retomados por Ercolino. La mega-novela es, por los elementos que la constituyen, el género más parecido a la novela maximalista de todos sus antecedentes, con una pequeña diferencia: el estudio de Karl se concentra en una sola forma de escritura adscrita a una región geográfica específica: las mega-novelas producidas en los Estados Unidos. Para Karl, este modo de escritura era practicado mayoritariamente por hombres blancos protestantes (Karl, 2001, p.162), y llega a esa conclusión al asociar ciertos rasgos estructurales de ciertas obras literarias al entorno socio-racial de sus autores: William Gaddis, Thomas Pynchon y David Foster Wallace. Sin embargo, mientras que para Karl el fenómeno literario que él denominó mega-novela es un fenómeno local, Ercolino lo ve como un fenómeno global, que no está adscrito a las condiciones de privilegio de cierta raza

²³ La llamada mega-novela está llena de paradojas: es larga pero carece de una sensación de completud; aunque no tiene los límites de un final, por supuesto que termina; parece resistirse a una organización clara —parece descentralizada, desbalanceada— pero está intensamente ordenada; se localiza afuera de las formas tradicionales de la narrativa, pero aún utiliza algunos modos convencionales. Su mira está en el desorden, en el caos de nuestra existencia y, por extensión, de nuestros tiempos; a pesar de esto, su longitud, complejidad y continuidad la hacen un modelo de orden.

en cierta sociedad específica, sino que está más asociado a una nueva visión de mundo que puede encontrarse en muchas otras latitudes.

3.1.3. El texto mundo de Franco Moretti

La propuesta de Franco Moretti para analizar lo que él denomina *texto-mundo* tiene su origen en los estudios de Immanuel Wallerstein en las ciencias sociales. Moretti parte, en especial, del concepto de *sistema-mundo* que Wallerstein propone en el primer volumen de su serie “The Modern World-System”:

A friend brought me the first volume of *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century* (Wallerstein, 1974) from the United States in the late 1970's; the book made an enormous impression on me, and I remember wondering how it could affect, and change, the study of literature. But I found an answer only several years later, when I realized that world-systems analysis offered a very good way to account for the mix of “all-inclusiveness” and chaos which had often been noticed in Modernist texts (*Ulysses*, *The Waste Land*, *Cantos*...), but never truly explained. In the light of world-systems analysis, this strange combination could be recognized as an attempt to represent a world which had simultaneously become *one* (whence the all-inclusiveness), but full of disparities and contradictions (whence the chaos). (Moretti, 2005, p.217)²⁴

²⁴ Un amigo me trajo el primer volumen de *El mundo-sistema moderno 1: La agricultura capitalista y los orígenes de la economía mundial europea en el siglo dieciséis* (Wallerstein, 1974) de los Estados Unidos a finales de los setentas; dicho libro hizo una enorme impresión en mí, y recuerdo preguntarme cómo podría afectar, y cambiar, el estudio de la literatura. Pero sólo encontré una respuesta muchos años después, cuando caí en cuenta de que el análisis de los mundos-sistema ofrece una buena forma de considerar la combinación de “inclusividad” y caos encontrados con frecuencia en textos modernistas (*Ulises*, *La tierra baldía*, *Cantos*...), pero que nunca se había logrado explicar. A la luz del análisis de los mundos-sistema, esta extraña combinación podía reconocerse como un intento de representar un mundo que se había convertido en *uno* (de ahí la inclusividad) aunque estuviera lleno de disparidades y contradicciones (de ahí el caos).

El texto-mundo de Franco Moretti puede rastrearse desde el *Fausto* de Goethe, pasa por el *Moby Dick* de Melville y culmina en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Debe notarse que el trabajo de investigación de Moretti comienza en la década de los setentas y sólo ve la luz como una publicación hasta 1996, de ahí la falta de obras más contemporáneas en su corpus (Moretti, 2005, p.217).

Para Moretti, la *opera mondo* es una nueva forma de la narrativa que aparece con la llegada de la revolución industrial y el nacimiento del capitalismo y la modernidad. Esta coyuntura histórica propicia un cambio profundo en la forma de organización de las distintas sociedades del mundo, en la forma en la que las distintas sociedades se relacionan entre sí.

In world-systems analysis the coordinates change, as the onset of capitalism brusquely reduces the many independent spaces needed for the origin of species (or of languages) to just three positions: core, periphery, and semiperiphery. The world becomes *one*, and *unequal*: one, because capitalism constrains production everywhere on the planet; and unequal, because its network of exchanges requires, and reinforces, a marked power unevenness among the three areas. (Moretti, 2005, p.221)²⁵

Moretti se da cuenta de que el nuevo orden de las cosas del capitalismo y la modernidad es paradójico, es decir, está hecho de igualdades y contradicciones. La modernidad capitalista agrupó al mundo en tres grandes formas de relación entre sociedades: el núcleo, la periferia y la semiperiferia. También toma prestada una idea de la teoría de la evolución de Darwin: el *árbol genético*, para explicar la multiplicidad de formas que existen de literatura, así como existen dentro de una especie animal una multiplicidad de sub-especies, y explica esta multiplicidad a

²⁵ En el análisis de mundos-sistema las coordenadas cambian, pues el comienzo del capitalismo reduce bruscamente los muchos espacios independientes necesarios para que las especies (o las lenguas) se originen a solamente tres posiciones: centro, periferia y semiperiferia. El mundo se convierte en *uno*, y es *desigual*: es uno, porque el capitalismo restringe la producción en todas partes del planeta; y desigual, porque su red de intercambios requiere, y refuerza, una marcada desnivelación de poder entre las tres áreas.

través de divergencias históricas y de espacio (Moretti, 2005, p.220-221). Las literaturas del mundo, así como las sociedades, en lugar de ser hasta cierto punto autónomas y desarrollarse en un entorno propio, se convierten de pronto en parte de un panorama internacional. Así, los países hegemónicos (es decir, los que tienen control del capital) se convierten en núcleos, alrededor de los cuales se congregan las otras naciones en periferias y semiperiferias.

Para Moretti, estos núcleos culturales que crea el capitalismo exportan su literatura hacia la periferia y semiperiferia, e interfieren con el desarrollo cultural natural de estas áreas, empujándolas hacia la imitación de sus formas. (Moretti, 2005, p.221). Esto se logra con la creación de un mercado literario internacional (Moretti, 2005, p.224): las sociedades que producen estas obras literarias caen en cuenta de la complejidad de un mundo que comienza a globalizarse. Se mantiene cierto orden alrededor del núcleo, pero hay tantos elementos a su alrededor que la sensación de caos resulta inevitable: como las sociedades que son relegadas a los núcleos culturales viven realidades muy distintas a la realidad del centro, se encuentran con la necesidad de imitar formas canónicas, centralizadas e importadas de las regiones con más estatus político y económico para que sus obras literarias logren mayor aceptación en el mercado literario, a pesar de que dichas formas no estén hechas para describir su realidad inmediata. Esto da pie a variaciones regionales de las formas literarias canónicas, y a que muchas reflejen una conciencia de mundo, de un sistema complejo que va más allá de los confines de una sociedad autónoma y cerrada.

3.2. La novela maximalista: características y corpus

Para Stefano Ercolino, el objeto literario (como él mismo lo llama) llamado “novela maximalista” se define como un subgénero estéticamente híbrido de la novela contemporánea que comenzó a desarrollarse en la segunda mitad del siglo veinte en los Estados Unidos para después “emigrar” a Europa y América Latina a principios del siglo veintiuno. Le llama maximalista por “the multiform maximizing and hypertropic tension of the narrative”²⁶ (Ercolino, 2015, p.xi).

El objeto de su estudio está fundamentado en siete (en apariencia) muy distintas novelas: *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon, *Infinite Jest* (1996) de David Foster Wallace, *Underworld* (1997) de Don DeLillo, *White Teeth* (2000) de Zadie Smith, *The Corrections* (2001) de Jonathan Franzen, *2666* (2004) de Roberto Bolaño y *2005 dopo Cristo* (2005) del colectivo Babette Factory. Conociendo el corpus del estudioso italiano y tomando en cuenta sus referentes teóricos, no nos sorprende que él mismo llame “primacía” a la relación de las letras norteamericanas con respecto al nuevo género que plantea: de las siete novelas de su corpus, cuatro son escritas por norteamericanos (Pynchon, Wallace, DeLillo y Franzen), mientras que entre los autores restantes se encuentran una británica de raíces jamaicanas (Zadie Smith), un chileno de nacimiento pero difícil de catalogar dentro de la literatura de alguna nación específica (Roberto Bolaño) y un colectivo de escritores italianos (Babette Factory). Sin contar además el hecho de que Ercolino excluye de su estudio al estadounidense William Gaddis, cuya obra entera podría considerarse novela maximalista, para mencionarlo con el estatus de antecedente (puesto que su primer novela se publicó en los cincuenta) (Ercolino, 2015, p.xii).

²⁶ La hipertrófica, maximizante y multiforme tensión de la narración.

A pesar de que todas estas novelas puedan parecer muy distintas entre sí, Ercolino encuentra, en la observación detallada de sus procederes narrativos, un decálogo de elementos compartidos de este nuevo tipo de novela:

1. La longitud.
2. El modo enciclopédico.
3. La coralidad disonante.
4. La exuberancia diegética.
5. La “integridad” (completeness).
6. La omnisciencia narratorial.
7. La imaginación paranoide.
8. La intersemioticidad.
9. El compromiso ético.
10. El realismo híbrido.

A lo largo de este capítulo, nos dedicaremos a estudiar cada una de estas características para determinar si es posible, a partir de estos rasgos, formar un género coherente que pueda observarse más allá del corpus establecido por Ercolino.

3.2.1. La longitud

Para Ercolino, la primera característica idiosincrática que debe cumplir una novela para poder ser considerada maximalista es la de alcanzar cierta longitud. Que sea una novela de grandes dimensiones. En su corpus, la novela más larga consta, en su edición original del inglés, de 1079

páginas (*Infinite Jest*), mientras que la más breve (*2005 dopo Cristo*) consta de 401 páginas. Aunque podría parecer, de entrada, una característica superficial, Ercolino llega incluso a aseverar que “It is difficult, if not impossible, to imagine a maximalist novel that is not long”²⁷ (Ercolino, 2015, p.21).

Su argumentación en torno a la importancia de que la novela maximalista cumpla con cierto volumen físico gira en torno a dos ejes: el primero, la idea de que la longitud no es en sí una necesidad prescriptiva sino un rasgo necesario para que la novela maximalista pueda lograr desplegar todos sus procedimientos; la segunda tiene que ver, más que nada, con ciertas condiciones impuestas por el mercado editorial (y del mercado en general, como veremos más adelante) en el que estas novelas fueron publicadas. Sobre este primer eje, Ercolino argumenta:

[...] some of the most important tools the maximalist novel employs to obtain that goal—encyclopedism, chorality, digressions, the polycentric multiplication of narrative threads—would not, in a restricted space, be able to fully express their potential as “world effects”. They require extensive dimensions to insure their full efficacy. (Ercolino, 2015, p.21)²⁸

Para justificar su posición, Ercolino nos recuerda lo sugerido por el teórico ruso Víctor Shklovsky en su ensayo “Material y estilo en la novela *Guerra y paz* de León Tolstoi”: la innovación formal no es más que el fruto de un cambio accidental en los procedimientos establecidos, y cuando los cambios nuevos (que, gradualmente, se van acumulando sobre lo viejo) pasan de ser cuantitativos a cualitativos, es cuando nace una nueva forma (como se cita en Ercolino, 2015, p.20). A esto, Franco Moretti agrega que, si los cambios que llevan a la

²⁷ Es difícil, si no imposible, imaginar una novela maximalista que no sea larga.

²⁸ [...] algunas de las herramientas más importantes empleadas por la novela maximalista para llegar a esa meta —el enciclopedismo, la coralidad, las digresiones, la multiplicación policéntrica de hilos narrativos— no podrían, en un espacio restringido, expresar completamente su potencial como “efectos de mundo”. Requieren dimensiones extensas para asegurar su total eficacia.

innovación en las formas literarias son, en principio, cuantitativos, es probable que una obra de grandes dimensiones sea un campo fértil para la innovación formal (Moretti, 1996, p.19).

En cuanto al segundo eje, el del mercado, Ercolino menciona que, así como lo demostró la estrategia de mercado que llevó a cabo el departamento de marketing de la editorial que publicó *Infinite Jest* de David Foster Wallace, a partir de la fetichización de la novela como objeto de consumo, se intentó vender la novela como un objeto que confería estatus, que fungía como fetiche identitario para aquellos que la compraran y la leyeran, como si se tratara de un culto intelectual al objeto de consumo representado por la novela y sus dimensiones desproporcionadas (estrategia que funcionó con muchas de las novelas del corpus, pues varias de ellas lograron entrar en las listas de *best-sellers*²⁹ de sus respectivos países) (Ercolino, 2015, p.21-24). Para justificar esta idea, Ercolino cita a Walter Benjamin y su “París, la capital del siglo XIX”:

Fashion prescribes the ritual according to which the commodity fetish demands to be worshipped. (...) Fashion stands in opposition to the organic. It couples the living body to the inorganic world. To the living, it defends the rights of the corpse. The fetishism that succumbs to the sex appeal of the inorganic is its vital nerve. The cult of the commodity presses such fetishism into its service. (Benjamin, 1999, p.7-8)³⁰

A pesar de esto, y aunque la observación de Shklovsky me parece pertinente, el segundo eje de su justificación resulta extra-literaria, una consecuencia *a posteriori* de estos proyectos literarios

²⁹ Sobre el término *best-seller*, vale la pena aclarar que, en el mundo editorial anglosajón, hay muchas variables que determinan la condición de *best-seller* de un libro: plataformas, géneros, nichos, temáticas, etc., y que estas listas son determinadas por los editores de los diarios más importantes a través de métodos distintos y a veces secretos (cfr. Maher, 2017), lo cual significa que una novela de cierto género no necesariamente tiene que vender más que libros de otros géneros para alcanzar a aparecer en dichas listas.

³⁰ La moda prescribe el ritual según el cual el fetichismo de la mercancía exige ser adorado. (...) La moda está en oposición con lo orgánico. Acopla al cuerpo vivo al mundo inorgánico. Para los vivos, defiende los derechos del cadáver. El fetichismo que sucumbe a la atracción sexual de lo inorgánico es su nervio vital. El culto a la mercancía obliga a tal fetichismo a su servicio.

sobre la cultura de masas. Además, aunque parte de una observación del fenómeno, el rango de páginas que propone (de cuatrocientas a más de mil) es demasiado amplio como para ser tomado como una constante, y las variables que influyen en este aspecto son demasiado inestables. Por ejemplo, la edición que cita Ercolino de *Infinite Jest*, la novela más larga del corpus, cuenta con 1079 páginas, pero la traducción al español de la misma (publicada por Random House Mondadori en traducción de Marcelo Covián) supera las mil doscientas (Wallace, 2011): el número de páginas representa un rasgo volátil que depende de muchos factores (formato, interlineado, tipografía), factores que no intervienen, en sí, en la construcción formal de la novela. Esto, sin contar la crítica que podría hacerse de este rasgo a partir de la introducción del e-book al mercado editorial internacional, que no utiliza el mismo sistema de paginación del libro impreso.

Todo esto nos hace reflexionar en torno a qué hace que una novela sea “larga” o “voluminosa”. Nos queda claro que una novela de mil páginas ya tiene una longitud considerable, pero, ¿es en verdad un rasgo de complejidad la extensión de una novela? Porque, por ejemplo, *El otoño del patriarca*, novela de Gabriel García Márquez publicada en 1975, me parece un ejercicio muy cercano a esta escritura exuberante que Ercolino propone, aunque sólo cuenta con 297 páginas en mi edición hecha por Diana (García Márquez, 2010).

Este elemento de longitud puede fungir en la práctica del crítico como una primera herramienta superficial de descarte y no como una especie de rito de paso para las obras que haga imposible la evaluación crítica de una obra que pueda llegar a juntar todos los rasgos de la novela maximalista, pero verse más reducida en cuanto a número de páginas.

3.2.2. El modo enciclopédico

Para el estudioso norteamericano Stephen J. Burn, la “novela enciclopédica” es un género de la occidental que comienza *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert a finales del siglo XIX; se desarrolla a mediados del siglo XX con la publicación de *Ulises* de James Joyce y culmina en la década de los noventa con las obras escritas por David Foster Wallace (Burn, 2007, p.46-62). La idea detrás de este género de la novela puede resumirse en un comentario que hizo James Joyce sobre su llamada obra maestra: *Ulises* era un libro que contenía Dublín, y tanto era así que, si la ciudad llegara a desaparecer de un día para otro, los lectores podrían reconstruir la ciudad entera a través de la lectura detallada del mismo (Budgen, 1972, p.69). Es decir, obras que, como una enciclopedia, pretenden contenerlo y sintetizarlo todo.

Sin embargo, apunta Ercolino, a pesar de que comparten, digamos, una estirpe novelística, ni la novela de Flaubert ni la de Joyce son maximalistas. El teórico italiano argumenta que, a pesar de que dichas novelas tienen un sueño enciclopédico (“Durante siete años he trabajado en este libro — ¡maldito sea! También es una especie de enciclopedia” (Joyce, 2004, p.965)) heredado de la Ilustración europea, en el que la vasta recopilación del mundo podría salvarlo de la devastación, al fragmentarse el conocimiento científico y al encontrarse los autores posmodernos frente a una masa de información en apariencia inconexa e ingobernable, decidieron compilar todo lo que podían, aunque en el intento la novela colapsara bajo el peso de su propio afán totalizador: “We are at the antipodes of the Enlightenment encyclopedic dream and

of Ulysses. Encyclopedic fiction collapses: crushed by the ungovernable mass of data it contains, it does not escape catastrophe³¹ (Ercolino, 2015, p.35)

En esencia, Ercolino no nos habla de un género enciclopédico, sino de un modo enciclopédico:

(...) we are dealing with an encyclopedic mode, definable as a particular aesthetic and cognitive attitude, consisting of a more or less heightened and totalizing narrative tension in the synthetic representation of heterogeneous realities and domains of knowledge, ascribable, in essence, to the powerful hybridization of maximalist narratives with the ancient epic. (...) To sum up, encyclopedism is not the goal of maximalist fiction (...) but instead a tool—and not the only one, as we will see—in attempting to satisfy its synthetic ambition. (Ercolino, 2015, pp.39-40)³²

En las novelas que analiza Ercolino, este modo enciclopédico se expresa a través del diálogo constante de la misma ficción que construyen con muchas ramas del conocimiento. En el caso de *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, se logra a través de largos pasajes en los que se describe a detalle algún aspecto de teoría de la estadística que compete a los quehaceres científicos de un personaje, además de capítulos enteros sobre aeronáutica aplicada a la tecnología armamentística, teoría de sistemas y psicología conductista, entre otras disciplinas (Ercolino, 2015, p.45).

Pero no basta con que una novela dialogue con alguna disciplina científica o de otra rama que no sea la de las humanidades para que pueda considerarse maximalista. En *Moby Dick*, de

³¹ Estamos en las antípodas del sueño enciclopédico de la Ilustración y del Ulises. La ficción enciclopédica colapsa: es aplastada por la masa ingobernable de datos que contiene, y no logra escapar de la catástrofe.

³² (...) se trata de un modo enciclopédico, que puede definirse como una estética particular y una actitud cognitiva que consiste en una tensión narrativa relativamente intensificada y totalizadora en la representación sintética de realidades heterogéneas y áreas del conocimiento, atribuibles, en esencia, a la poderosa hibridación de las narrativas maximalistas y la épica antigua. (...) En resumidas cuentas, el enciclopedismo no es la meta de la ficción maximalista (...) sino una herramienta —y no la única, como podremos ver— que sirve para satisfacer su ambición de síntesis.

Herman Melville, por ejemplo, se detallan los procedimientos técnicos para que un barco se mueva por el mar, o sobre cómo destazar una ballena y extraer el aceite de su grasa. En *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne los personajes discuten constantemente sobre zoología. ¿Este rasgo las hace novelas maximalistas?

Ercolino responde que no. De entrada, porque los dos ejemplos carecen de los dos componentes del modo enciclopédico en la ficción: la sinteticidad y la heterogeneidad (Ercolino, 2015, p.42).

En la novela maximalista, el diálogo con diferentes áreas del conocimiento se da a través de la síntesis de temas heterogéneos, como se daría en una enciclopedia: una enciclopedia no intenta agotar el conocimiento específico que hay sobre los infinitos temas específicos dentro de un rango determinado, sino ofrecer al lector un conjunto esencial de síntesis:

From myth to science, from religion to philosophy, to the entire sphere of the arts, it is human learning in its totality which appears to be susceptible to the varying encyclopedic interests of the maximalist authors. There is, in fact, not just one form of encyclopedism, there are instead *multiple* forms (Ercolino, 2015, p.45)³³

La novela maximalista no ofrece, intercaladas con la ficción, una serie de monografías o frescos sobre otras áreas del conocimiento, sino que suscita dentro de ella un espacio en el que dichas áreas del conocimiento conviven; forman un sistema que no puede funcionar sin la ficción que la sustenta y cuya presencia es esencial para la ficción que está siendo contada. La narrativa, el arte,

³³ Desde el mito hasta la ciencia, desde la religión a la filosofía, hasta la esfera entera de las artes, es la totalidad del aprendizaje humano lo que parece ser susceptible a los variados intereses enciclopédicos de los autores maximalistas. Existen, de hecho, no solamente una forma de enciclopedismo, sino *múltiples* formas.

las humanidades y la ciencia forman entre sí una serie de correspondencias que logran un muy frágil equilibrio entre ellas.

3.2.3. La coralidad disonante

Ercolino define el término “coralidad disonante” como una red inextricable compuesta de dos elementos: coralidad y polifonía (Ercolino, 2015, p.48).

Para Ercolino, la coralidad consiste en una abundancia de perspectivas narrativas en una sola novela, sobre las cuales no predomina ninguna: “the narration is advanced by a greater or lesser multiplicity of voices, which does not allow of the affirmation of a dominant narrative locus”³⁴ (Ercolino, 2015, p.48). Esta multiplicidad de perspectivas se denota, típicamente, a través de constantes *cambios de escena*, categoría utilizada por Gerard Genette para estudiar *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust en su libro *El discurso del relato*.

Según el teórico francés, en la ficción occidental tradicional (antes de la publicación de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust) el ritmo narrativo de una novela estaba dictado por una alternancia de escenas dramáticas y no dramáticas, siendo las dramáticas las que contenían puntos álgidos o intensos de la narración en las que predominaba la acción y las no dramáticas las conformadas por resúmenes de secciones de la trama menos importantes, elipsis y digresiones (Genette, 1980, pp.109-112).

Para Ercolino, estos cambios de escena en la novela maximalista se presentan en tres tipologías comunes (tipologías que no son excluyentes, es decir, pueden presentarse varios tipos en cada cambio): variación del punto de vista o focalización, transición de tiempo o de espacio e

³⁴ La narración avanza, en menor o mayor medida, a partir de una multiplicidad de voces, que no permiten la afirmación de un lugar narrativo dominante.

introducción o reanudación de un hilo narrativo (Ercolino, 2015, p.50). Estos cambios suelen darse a través de marcas tipográficas como saltos de página, organizaciones en capítulos, espacios en blanco, símbolos que separan segmentos, etcétera.

La novela maximalista es, por naturaleza, fragmentaria: “The fragmentation of the story into discrete narrative units is systematic in the maximalist novel, the principal organizational criterion of the diegesis”³⁵ (Ercolino, 2015, p.55). La narración contenida en la novela maximalista está dividida en “unidades diegéticas” autoconstitutivas que, al juntarse, a través de una combinación de perspectivas y tiempos distintos, logran un todo no continuo pero cohesionado: en el fragmento anterior citado de Ercolino, la palabra “discrete” en *discrete narrative units* se refiere a separados, individuales. Estas unidades diegéticas son altamente independientes las unas de las otras, y en algunas ocasiones podrían hasta leerse como relatos independientes de un todo narrativo, pero se contextualizan en la obra mayor a través del contexto en el que son articuladas, es decir, en relación a las unidades diegéticas anteriores y posteriores o agrupándose en núcleos narrativos, como veremos a continuación.

La polifonía, por su parte, es la diversidad de tonos, estilos y formatos a través de los cuales estas unidades narrativas se presentan, diversidad que se relaciona también con el modo enciclopédico antes mencionado: “The representation of a wide-ranging gamut of knowledge and languages entails, by necessity, a polyphonic narrative framework, analogous to the large

³⁵ La fragmentación de la historia en unidades narrativas diferenciadas es sistemática en la novela maximalista, su criterio de organización principal de la diégesis.

diversity and multidisciplinary of entries which make up an encyclopedia”³⁶ (Ercolino, 2015, p.60).

Cada elemento que constituye esta enorme enciclopedia de perspectivas llamada novela maximalista requiere de procedimientos narrativos y estilos diferentes para poder presentarse como fragmentos de un todo. Cada una de estas unidades fragmentarias son caras de diferentes tamaños y formas que constituyen un poliedro complejo y total. Por lo tanto, para que el efecto pueda darse, ninguna de estas caras puede predominar sobre la otra, todas apuntan a este objeto complejo del cual forman parte:

The narration is never wholly entrusted to a single character, or linked to a single narrative thread, but is comprised instead of a greater or lesser number of intertwining stories and characters. In this sense, it is interesting to observe how, in relation to the system of characters, polyphony in the maximalist novel always has a certain organization, a certain uniformity of treatment. Within our set of texts under consideration, at least two distinct forms of polyphony seem to take shape, by means of which the numerous voices of the characters either group one or more narrative nucleuses, or are left free.³⁷ (Ercolino, 2015, p.62)

Estas dos formas de polifonía de las que habla Ercolino se refieren a las distintas formas en las que estas unidades diegéticas se organizan. En una de estas formas se agrupan alrededor de núcleos narrativos (por ejemplo, a través de la transversalidad de algunos personajes, familias,

³⁶ La representación de una amplia gama de conocimiento y de lenguajes implica, necesariamente, un marco narrativo polifónico, análogo a la gran diversidad y multidisciplinariedad de entradas que compone una enciclopedia.

³⁷ La narración nunca es confiada completamente a un solo personaje, ni se liga a un solo hilo narrativo, sino que se conforma de un mayor o menor número de historias y personajes interconectados. En este sentido, es interesante observar que, en relación al sistema de personajes, la polifonía en la novela maximalista siempre sigue cierta organización, una cierta uniformidad o tratamiento. Dentro de nuestro conjunto de textos a estudiar, al menos dos formas distintas de polifonía parecen tomar forma, a través de las cuales las numerosas voces de los personajes o bien se agrupan en uno o más núcleos narrativos, o se dejan en libertad.

temporalidades o lugares), y en la otra se mantienen completamente independientes las unas de las otras.

3.2.4. La exuberancia diegética

El siguiente concepto que trata Ercolino es el de la exuberancia diegética: “a discursive excess that causes the maximalist novel to appear to be an overflowing river, the narrative substance of which seems to proliferate almost spontaneously, rather than being the fruit of a well planned creative operation”³⁸ (Ercolino, 2015, p.71). El exceso discursivo de la novela maximalista simula un río que se desborda, dice el italiano. La metáfora utilizada, más que una floritura o una licencia poética del autor, describe un fenómeno puntual y nos acerca al meollo del asunto: así como un río se desborda porque el cauce no logra contener tanta cantidad de agua, la novela maximalista parece no poder ser contenida por un concepto tradicional de trama, el discurso parece trascender el cauce de una novela convencional, parece llevar una especie de camino rizomático que no teme apartarse de temáticas “principales”. De la misma forma en que la novela maximalista no existen personajes principales, el propio discurso de la novela va de una cosa a otra con completa libertad, como sería natural para una obra de ficción descentralizada.

Franco Moretti en *Modern Epic* habla de la importancia de la adición de elementos en la épica, tanto la clásica como la que él llamó moderna. Para Moretti, la épica es una forma en crecimiento constante, que es completa en sí misma pero que también es capaz de expandirse para incluirlo todo (Moretti, 1996, p.96). Estas inclusiones a una “trama principal” de la que trata

³⁸ un exceso discursivo que causa que la novela maximalista se parezca a un río que se desborda, cuya sustancia narrativa parece proliferar espontáneamente, en lugar de ser el fruto de una operación creativa bien planeada.

el discurso, tanto en la épica de Moretti como en la novela maximalista de Ercolino, se logran a través de la digresión: “Digression is the principal means by which the diegetic exuberance of the maximalist novel manifests itself”³⁹ (Ercolino, 2015, p.72). Según Helena Beristáin, la digresión consiste en lo siguiente:

Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una comparación, un personaje, poner un ejemplo, etc., en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando. Cuando se prolonga demasiado, rompe la unidad y puede producir un efecto de incoherencia. (Beristáin, 1985, p. 150).

Esta última aclaración de Beristáin en el *Diccionario de retórica y poética* me parece especialmente ilustrativa de cómo la novela maximalista, en sus procedimientos, se sale de los cánones tradicionales (y a veces prácticos) de la escritura. Beristáin ahonda en este llamado “efecto de incoherencia” a través del ejemplo de las digresiones que incluye Fray Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias*:

Éstas, como otras digresiones del padre Las Casas, rebasan los límites legítimos de esta clase de apartamiento temporal del tema, pues restan unidad a la obra tanto por su excesiva extensión como porque no resultan tan necesarias ni tan oportunas como lo requeriría la preocupación de mantener la máxima unidad y coherencia (Beristáin, 1985, pp. 150-151).

La digresión se ve, desde esta perspectiva, como un recurso secundario, subordinado a la trama principal de lo que se cuenta. Esta misma forma de conceptualizar las técnicas dentro de una narración las convierte en elementos de una especie de escala jerárquica, en la que la acción y el desenvolvimiento de una trama principal están hasta arriba y todo lo demás se subordina a este objetivo.

³⁹ La digresión es el medio principal a través del cual la exuberancia diegética de la novela maximalista se hace presente.

Sin embargo, la novela maximalista no se adhiere a dichas jerarquizaciones. A pesar de que podría parecer difícil pensar en “digresiones” en una novela sin centro, éstas se dan a través de la tensión constante entre el caos y el orden narrativo de la obra:

More than a distancing of the narration from the central focus of the representation, maximalist digression should be understood as an extended and constant turbulence governed by the tension created between the polyphonic openness of the maximalist novel and the necessity, instead, to give form and order to that which otherwise would be an ingovernable narrative chaos.⁴⁰ (Ercolino, 2015, pp.75-76)

La sensación de caos se da a través de la polifonía y la coralidad, y la sensación de orden se da a través de una serie de estrategias narrativas, las cuales Ercolino bautizó en su conjunto como integridad (*completeness*).

3.2.5. La integridad

Para Ercolino, la complejidad de los proyectos maximalistas se encuentra en esta pugna constante entre un aparente caos y un aparente orden. A pesar de que las novelas maximalistas son abundantes en prácticas digresivas y laberínticas, la “integridad” consiste en una serie de prácticas narrativas que le dan a la novela una sensación general de dirección, de que todos los elementos se integran en un todo coherente.

Una de estas prácticas es la “circularidad”, es decir que, en el arranque de la novela, en el primer fragmento que se presenta al lector, se narre algo que cronológicamente iría al final, o bien que haya ciertas similitudes (en la situación o en los lugares en los que se lleva a cabo la

⁴⁰ Más que un distanciamiento del foco central de la representación de parte de la narración, la digresión maximalista debe ser entendida como una turbulencia extendida y constante, gobernada por la tensión creada entre la apertura polifónica de la novela maximalista y, a su vez, la necesidad de darle forma y orden a lo que sería de otra forma un caos narrativo ingobernable.

acción) entre los capítulos iniciales y los finales, lo cual le otorga a la novela una ilusión de cierre y a la vez una ilusión de no terminarse nunca, como si al momento de terminar de leer la novela fuera necesario empezar a leerla de nuevo (Ercolino, 2015, p-79-81).

La siguiente práctica se basa en el uso de arquitecturas narrativas temporales que son fijas pero que al mismo tiempo mantienen márgenes amplios de movimiento entre las partes: para ejemplificar esto, Ercolino cita *Underworld*, la novela de Don DeLillo incluida en el corpus de novelas maximalistas:

we begin in 1951; we then jump forward to 1992, we then move backwards until we return to the fall of 1951 and are subjected once more to a temporal move forward which, at the end, brings us back to 1992. And in this chronological inversion are located the three temporal segments centered on 1951 and Manx Martin's attempt to sell the baseball. The temporal order is contorted but implacably rigid at the same time. As if the only way to cover half a century of American history and to lay bare its contradictions is to do it in reverse, moving back through history against its current⁴¹ (Ercolino, 2015, p.82)

En resumen, para poder abarcar la fase histórica requerida, el norteamericano Don DeLillo organiza las unidades diegéticas de su novela en una arquitectura narrativa temporal específica, mas no lineal: de 1951 en pequeños saltos hasta 1991, para después ir hacia atrás y terminar de nuevo en 1951. Esta estructura, además de alinearse con el criterio de circularidad mencionado anteriormente, también ilustra una forma en la que estas unidades diegéticas pueden organizarse para lograr una integridad temporal entre sí, sin perder heterogeneidad e independencia.

⁴¹ empezamos en 1951; después damos un salto al frente hasta 1992, para ir hacia atrás hasta volver al otoño de 1951 y se nos somete de nuevo a un movimiento temporal hacia el frente que, al final, nos devuelve a 1992. Y en esta inversión cronológica se localizan los tres segmentos temporales centrados en 1951 y en el intento de Manx Martin de vender la bola de béisbol. El orden temporal se contorsiona pero es, a la vez, implacablemente rígido. Como si la única forma de cubrir medio siglo de historia norteamericana y hacer patentes sus contradicciones es haciéndolo en reversa, yendo hacia atrás a través de la historia, nadando en contra de su corriente.

Además, Ercolino menciona otro tipo de estructuras integradoras utilizadas comúnmente en la novela maximalista: las estructuras conceptuales.

La primera de estas estructuras conceptuales es el *leitmotiv*. Desgraciadamente, en su estudio, Ercolino no nos ofrece una definición de *leitmotiv*. Luz Aurora Pimentel⁴² acude a Greimas para definir al motivo como “formes narratives et/ou figuratives autonomes et mobiles, susceptibles de passer d’une culture a l’autre, de s’integrer dans des ensembles plus vastes, en perdant partiellement ou totalement leurs significations anciennes au profit d’investissements sémantiques deviantes ou nouveaux”⁴³ (Greimas como se cita en Pimentel, 1993, p.219-220).

Dichas formas narrativas pueden presentarse de diferentes formas:

- a) una idea o concepto abstracto (‘la rebelión’) (...);
- b) una situación de base (...) que se presenta como un programa narrativo potencial (‘la oposición entre padre e hijo’);
- c) espacios u objetos que se presentan como *programas descriptivos potenciales* (‘la casa embrujada’, ‘el cisne’, ‘el laberinto’);
- d) imagen recurrente (palabra o frase) que puede incluso convertirse en *leit-motiv*; la imagen por asociación conlleva un concepto (...);
- e) topos: cristalización verbal de la idea (locus amoenus, ‘mundo como teatro’, ‘la vida es sueño’) (Pimentel, 1993, p.220)

En la novela maximalista, estas formas se irían repitiendo e hilando a lo largo de toda la novela para hacer relaciones entre segmentos narrativos o para darle una unidad temática a ciertas agrupaciones de unidades diegéticas.

⁴² Antes de proseguir, hay que mencionar que la crítica no ha logrado llegar a un consenso en cuanto a la definición del fenómeno conocido como *motivo* y *leitmotiv*. Incluso críticos como Miguel Ángel Márquez (2002, p.254-255) han reconocido que, en el estudio de la tematología, los conceptos principales que la atañen (el motivo, el tópico y el leitmotiv) suelen confundirse con regularidad, pues son conceptos imbricados, que se complementan entre sí. A pesar de la controversia, el objetivo de esta investigación no es el de problematizar en la terminología de la tematología, sino encontrar una definición funcional que sea compatible con nuestra metodología y que nos permita reconocer el fenómeno en las novelas.

⁴³ formas narrativas y/o figurativas autónomas y móviles, capaces de pasar de una cultura a otra, de integrarse en totalidades más amplias, perdiendo parcial o totalmente sus antiguos significados en favor de inversiones semánticas desviadas o nuevas.

El siguiente elemento integrador se refiere al mito. El uso del mito como elemento ordenador de la realidad moderna no es algo nuevo en la novela maximalista. Ya en 1923, el poeta y crítico anglosajón T.S. Eliot apuntaba al mito como forma organizadora en las obras de James Joyce y de William Butler Yeats: para Eliot, al ver el panorama de futilidad y anarquía de comienzos del siglo veinte, la reconsideración y revisión de los mitos antiguos en un contexto moderno nos daba pautas para controlar, ordenar y darle forma a la realidad (Eliot, 1923, p.483).

En las novelas maximalistas del corpus de Ercolino, las referencias, por ejemplo, a la mitología griega, son abundantes y evidentes; tal es el caso de *Inifinite Jest*, en el que un personaje es comparado constantemente con Heracles y Perseo, o varios sucesos clave ocurren en fechas importantes para el antiguo calendario celta (Ercolino, 2015, p.90-91).

La última estrategia integradora que se menciona en el texto es el de las relaciones intertextuales que hacen las novelas maximalistas con otras obras literarias, por ejemplo, el diálogo que hay entre el teatro de Bertold Brecht y las canciones que se entretajan con la trama en *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon o la constante citación de *Hamlet* o *Los hermanos Karamazov* en *Inifinite Jest* de David Foster Wallace (Ercolino, 2015, p.91-92).

3.2.6. La omnisciencia narratorial

La omnisciencia narratorial, según la define Ercolino, es una de las características estructurales esenciales de la novela maximalista. Sin embargo, los métodos a través de los cuales esta omnisciencia se logra son ligeramente distintos de los de una novela convencional, es decir, el narrador de las novelas maximalistas no es tradicionalmente omnisciente, sino que, utilizando el

término de Ercolino, es de una omnisciencia por vía de recomposición u omnisciencia derivada (Ercolino, 2015, p.97).

Para explicar lo anterior, primero tendremos que definir qué es un narrador omnisciente. Para el crítico búlgaro Tzvetan Todorov (que, a su vez, cita al francés Jean Pouillon), los aspectos de una narración pueden clasificarse en tres grandes apartados, según su tipo de narrador: Narrador > Personaje (en el que el narrador sabe más que el personaje), Narrador = Personaje (en el que el narrador sabe lo mismo que sabría un personaje) y Narrador < Personaje (en el que el narrador sabe menos que los personajes). Esta primera categoría, llamada por Todorov como “visión por detrás”, es la del caso del narrador omnisciente clásico, que lo sabe todo sobre todos los personajes y los lugares, que puede ver a través de las paredes y leer el pensamiento (Todorov, 1972, p.178-179).

Sin embargo, en la novela maximalista no podemos hablar de un narrador unificado y homogéneo a lo largo de toda la obra, dado que las unidades diegéticas que conforman la novela son independientes entre sí y muchas veces tienen narradores con focalizaciones distintas: puede ser que una de estas unidades esté narrada por un narrador omnisciente clásico, y la siguiente esté narrada por un narrador personaje. Por lo tanto, la omnisciencia narratorial que existe en la novela maximalista está en la conjunción de todas estas perspectivas distintas:

narratorial omniscience is the sum of all of the narrative information advanced by each of the focalizations of the different units constituting the narrative. It is an omniscience attained through the recomposition of the single points of view adopted by the narrator at various times at the microstructural level, in a derived zero focalization that is defined, instead, at the macrostructural level⁴⁴ (Ercolino, 2015, p.100-101)

⁴⁴ La omnisciencia narratorial es la suma de toda la información narrativa que se entrega en cada una de las focalizaciones de las diferentes unidades que constituyen la narrativa. Es una omnisciencia obtenida a través de la recomposición de puntos de vista individuales adoptados por el narrador en momentos

La recomposición de los fragmentos observados en el conjunto de unidades diegéticas presentadas en la novela maximalista da pie a una omnisciencia derivada, una “omnisciencia por recomposición”. La superabundancia de focalizaciones individuales crea el efecto de estar viendo las vidas de muchos personajes desde encima, como si el lector fuera ese ser omnisciente que es el único capaz de atar todos los hilos. La integración de innumerables focalizaciones a un nivel microestructural da pie a una percepción macroestructural de omnisciencia narrativa.

3.2.7. La imaginación paranoide

Para Ercolino, la imaginación paranoide es un rasgo tanto temático como estructural que permea la forma de la novela maximalista: en todas las obras de su corpus, siempre existe un elemento que se ve como una amenaza externa y desconocida para los personajes, un elemento que, sin que nadie más lo advierta, intenta controlar el discurso o las decisiones de los personajes. Este elemento, según los ejemplos vistos en las novelas del corpus, pueden presentarse de formas muy variopintas: grandes corporaciones, conspiraciones gubernamentales, organizaciones secretas de muy diversa índole (Ercolino, 2015, p.106).

Esto puede explicarse, debido a la “primacía norteamericana” del corpus, gracias a una ampliamente documentada obsesión de esa cultura hacia la teoría conspirativa: “American postmodern narrative has been so profoundly obsessed with conspiracies and intrigues of every

diferentes al nivel microestructural, en una focalización cero derivada que se define, a su vez, a nivel macroestructural.

kind for such a long time that it has certainly earned the uncontested (and dubiously flattering) prize of the most paranoid fiction in Western literature”⁴⁵ (Ercolino, 2015, p.105).

Es posible que esta obsesión tenga sus raíces históricas en la tradición apocalíptica en la que están imbuidas las ramas del puritanismo cristiano más prominentes en Estados Unidos (no hay que olvidar que Estados Unidos, como nación blanca y cristiana, se fundó gracias al establecimiento de colonias de calvinistas puritanos ingleses que huían de la persecución religiosa en Europa) (Ercolino, 2015, p.108).

Esta relación entre religiosidad apocalíptica y pensamiento conspirativo es explicada por el filósofo y teórico norteamericano John McClure al argumentar que la conspiración es una forma de conocer el mundo análoga a la religiosa, pues permite observar una parte de la realidad a través de fuerzas invisibles que rigen nuestro comportamiento y la forma en la que las cosas se ordenan: “For conspiracy theory explains the world, as religion does, without elucidating it, by positing the existence of hidden forces which permeate and transcend the realm of ordinary life”⁴⁶ (McClure, 1999, p.103)

Samuel Coale, por su parte, explica la relación de tensión que existe entre el orden de la conspiración y el caos del mundo posmoderno: “Conspiracy, whether actual or theoretical, provides an antidote to postmodernism: everything becomes a sign, a clue, a piece of a larger puzzle”⁴⁷ (Coale, 2005 p.4). Después del desmantelamiento de las grandes narrativas que regían

⁴⁵ La narrativa posmoderna norteamericana ha estado tan profundamente obsesionada con las conspiraciones y las intrigas de todo tipo por tanto tiempo que se ha ganado el título invicto (y poco halagador) de la ficción más paranoica de la literatura occidental.

⁴⁶ Puesto que la teoría conspirativa explica el mundo, tal como la religión, sin dilucidarlo, al postular la existencia de fuerzas ocultas que permean y trascienden el mundo de la vida ordinaria.

⁴⁷ La conspiración, ya sea real o teórica, provee un antídoto al posmodernismo: todo se vuelve una señal, una pista, una pieza de un rompecabezas más amplio.

el mundo (concepto del que ya hablamos en capítulos anteriores), la conspiración surgió como una forma de ordenar la realidad que sustituyó a las ideologías impuestas por los gobiernos y a la religión.

Esta tensión entre un mundo caótico y la búsqueda de sentido y orden es uno de los elementos más importantes de la novela maximalista, en el que convergen todas sus características básicas. La paranoia es la misma fuerza que nos permite observar el caos de la novela maximalista, el aparente sinsentido de su orden narrativo y la falta de centro, para después intentar darle sentido nosotros a través de conexiones conspiranoicas, de relaciones sutiles entre capítulos. Es la sensación de que todo lo que tenemos enfrente está conectado de alguna forma, a pesar de que algunas de esas relaciones no sean aparentes e incluso lógicas. Es, en resumidas cuentas, el deseo de unidad en la dispersión:

Everything is linked: this is the unshakeable conviction of the paranoid, a conviction that finds its structural equivalent in the direct or indirect interconnection of all the stories, of all the characters, and of all the events that proliferate in maximalist novels. Such a situation could not be underpinned by a more efficient narratorial procedure than omniscience, in which the hypervigilant gaze of the narrator dominates the narrative material in its entirety. Moreover, the paranoid production of the plot would also seem to imply a certain *holistic* concept of mimesis on the part of maximalist novelists.⁴⁸ (Ercolino, 2015, p.111)

⁴⁸ Todo está conectado: ésta es la convicción inquebrantable del paranoico, una convicción que encuentra su equivalente estructural en la interconexión directa o indirecta de todas las historias, de todos los personajes y de todos los eventos que proliferan en la novela maximalista. Tal situación no puede ser apuntalada por un procedimiento narrativo más eficiente que la omnisciencia, en la cual la mirada hipervigilante del narrador domina el material narrativo en su totalidad. Es más, la producción paranoide de la trama parece también implicar cierto concepto *holístico* de mimesis de parte de los novelistas maximalistas.

3.2.8. La intersemiotividad

Para Ercolino, la intersemiotividad en la novela maximalista consiste en el diálogo constante y deliberado entre el sistema semiótico de la palabra escrita (en el que está codificada la novela) y otros sistemas semióticos visuales como el cine y la pintura:

In the postmodern era, the separation of the languages of the arts has revealed itself to be an obsolete aesthetic myth, glaringly contradicted by numerous artistic practices. And if the influence of the arts, especially cinema, was already crucial in literary modernism in dictating compositional procedures and suggesting subjects matter (...) on various levels the contemporary literary imaginery seems to lean firmly on a semiotic exchange: a polymorphic imagery, oriented toward the overcoming of centuries-old aesthetic taboos⁴⁹ (Ercolino, 2015, p.122).

Ercolino se asegura de poner en claro que este diálogo intersemiótico se da con mayor extensión entre el sistema escrito y los sistemas visuales:

The maximalist novel is literally overrun with images. Cinema, television, video, paintings, comics, pop icons: the visual dimension cloaks and molds the maximalist imagery; a *hybrid* imagery which, at its intersection with other artistic media, acquires powerful expressive tools and obsessive themes⁵⁰ (Ercolino, 2015, p.123).

El diálogo sostenido entre la novela maximalista y el cine tiene dos naturalezas fundamentales: la de la citación directa (es decir, la referencia en la novela a obras cinematográficas) y la de la asimilación en la narrativa de técnicas análogas al lenguaje cinematográfico (por ejemplo, el

⁴⁹ En la era posmoderna, la separación de los lenguajes artísticos se ha revelado como un mito estético obsoleto, contradecido deslumbrantemente por numerosas prácticas artísticas. Y si la influencia de las artes, especialmente del cine, ya era crucial en el modernismo literario para dictar procedimientos de composición y sugerir temáticas (...) en varios niveles el imaginario literario contemporáneo parece apoyarse firmemente en intercambios semióticos: un imaginario polimórfico, orientado hacia la superación de tabúes estéticos centenarios.

⁵⁰ La novela maximalista está literalmente saturada de imágenes. El cine, la televisión, el video, la pintura, los cómicos, los íconos pop: la dimensión visual cubre y moldea el imaginario maximalista; un imaginario híbrido que, en su intersección con otros medios artísticos, adquiere herramientas expresivas poderosas y temáticas obsesivas.

concepto de montaje en el cine, que es bastante parecido a la forma en la que la novela maximalista organiza sus “escenas” y les da sentido a través de la yuxtaposición) (Ercolino, 2015, p.123-126).

La intersemiotividad también puede darse a través de intertextos visuales o écfrasis. Leo Spitzer definió la écfrasis como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (Spitzer como se cita en Pimentel, 2003, p.206), y James Hefferman como “la representación verbal de una representación visual” (Hefferman como se cita en Pimentel, 2003, p.206). Según Pimentel, estas definiciones “insisten en el carácter *relacional* del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual” (Pimentel, 2003, p.206).

Este diálogo intersemiótico con otros sistemas visuales responde no solamente a un deseo totalizador de hibridación, sino también es una respuesta directa a los cambios culturales de nuestro tiempo, al “giro visual” que Giovanni Sartori llamó el nacimiento del *homo videns* por sobre el *homo sapiens*, en el que la palabra es sustituida por la imagen como forma central de comunicación entre los seres humanos (Sartori, 1998, p.11). Para Ercolino, más que una resistencia de la novela maximalista, se observa un deseo de asimilación de estas formas predominantes para que las formas literarias puedan alimentarse de esa supremacía cultural de lo visual:

The sclerosis of literary language, contributed to by aesthetic dogmas such as the one established by Lessing, or by iconophobic attitudes in line with Baudrillard's, could be cured by taking up the

challenges proposed by the “visual turn” we have witnessed in the last few decades⁵¹ (Ercolino, 2015, p.122-123).

3.2.9. El compromiso ético

En su estudio, Ercolino nota que, en su afán de revisiones profundas de las grandes narrativas que rigen al mundo, algunos críticos observan en el posmodernismo una especie de escape cínico de una realidad difícil, un cúmulo de metodologías de análisis que sólo buscan el desmantelamiento y no la construcción: “One of the battle cries of the adversaries of the postmodern is its presumed self-validating frivolousness”⁵² (Ercolino, 2015, p.134). A estas críticas, los estudiosos norteamericanos Davis y Womack responden lo siguiente:

While more obvious forms of an ethical or moral criticism are easily accounted for by the scholarship of such figures as F. R. Leavis and Northrop Frye, many critics during the poststructuralist era have doggedly and determinedly sought to place distance between themselves and any mention of an ethical or moral perspective in their work. Of course, such a response seems only natural when understood in the context of the demise of modern humanism, its failure in the face of two world wars, the proliferation of nuclear weapons, the horror of genocide and holocaust, and the oppression of peoples whose narratives somehow fell outside the bounds of an Anglo-or Eurocentric point of view. Yet to pretend that the ethical or moral dimensions of the human condition were abandoned or obliterated in the shift to postmodernity certainly seems naïve.⁵³ (Davis, Womack, 2001, p.ix)

⁵¹ La esclerosis del lenguaje literario, al que contribuyeron los dogmas estéticos como el establecido por Lessing, o las actitudes iconofóbicas en línea con Baudrillard, puede ser curada al aceptar los desafíos propuestos por el “giro visual” que hemos observado en las últimas décadas.

⁵² Uno de los gritos de batalla de los adversarios de lo posmoderno es su mentada y autovalidante frivolidad.

⁵³ Aunque ciertas formas más obvias de crítica ética o moral son fácilmente representadas por la academia en ciertas figuras como F. R. Leavis y Northrop Frye, muchos críticos durante la era postestructuralista han buscado obstinada y determinadamente hacer distancia entre ellos mismos y cualquier mención de una perspectiva moral o ética en su trabajo. Por supuesto, tal respuesta sólo resulta natural cuando se considera dentro del contexto de la caída del humanismo moderno, su fracaso ante las dos guerras mundiales, la proliferación de las armas nucleares, el horror del genocidio y del holocausto, y la opresión de las personas cuyas narrativas se salen de los límites del punto de vista anglo o eurocéntrico. Aún así, pretender que las dimensiones éticas o morales de la condición humana fueron abandonadas o destruidas en el cambio hacia la posmodernidad resulta ciertamente ingenuo.

A pesar de que se hayan llevado a cabo reestructuraciones profundas a los sistemas de valores de las sociedades que llevaron a cabo la transición de la era moderna al posmodernismo, no significa que este análisis esté completamente falto de una ética central: Ercolino menciona a teóricos de la posmodernidad —autores como Gayatri Spivak o Judith Butler— que se han dado a la tarea de hacer un mapeo de los acercamientos éticos de la crítica posmoderna (Ercolino, 2015, p.135).

Ercolino enumera el compromiso ético como una de las características que conforman a la novela maximalista, pues cree que las obras literarias posmodernas desde sus inicios (y tomando a Pynchon como ejemplo paradigmático de una primera ola de literatura posmoderna) han experimentado con tensiones éticas profundas, que no pueden ser ignoradas a pesar de la supuesta frivolidad en los argumentos y el aparente cinismo de muchas obras posmodernas: “the ethical commitment of the maximalist novel should be situated within a seam of continuity with the best *engagée* literary tradition of the twentieth century, and not under the banner of a rupture with the postmodern literary system”⁵⁴ (Ercolino, 2015, p.136).

Wayne C. Booth en su *Retórica de la ficción* analiza esta relación entre la ética y la obra literaria a través del análisis de unos pasajes de *Viaje al fin de la noche*, del francés Céline.

Cuando el narrador juzga, ¿cómo va a evitar el lector el juzgar también? Argüir que la obra intenta simplemente presentar un retrato vívido es insensato, cuando el vívido retrato se compone de actos y declaraciones que no pueden verse por lo que son excepto en un cuadro de valores (Booth, 1978, p.362).

⁵⁴ El compromiso ético de la novela maximalista debe ser situado dentro de una veta de continuidad con la mejor tradición de la literatura comprometida del siglo veinte, y no bajo una bandera de ruptura con el sistema literario posmoderno.

Para Booth, no basta con decir que la obra literaria está completamente distanciada del análisis ético y moral de lo que dice. La relación entre el sistema de valores del lector, del personaje y del escritor siempre está en una tensión constante. La elección de modalidades y de técnicas narrativas que utiliza el novelista para que sus personajes expresen ciertas ideas y para distanciarse o acercarse a estas ideas siempre es determinante para el lector y cómo este último percibirá la obra. La ficción nos permite participar de la obra a través de estas cuestiones éticas complejas. Para Booth, las ideas de un autor nunca pueden omitirse del todo de la obra que está produciendo, a pesar de que el autor construya una narrativa en apariencia impersonal, en la que todo lo narrado tiene un halo de objetividad total:

Toda la verosimilitud que una obra puede tener se mueve siempre dentro de un artificio mayor; cada obra que triunfa es natural y artificial a su modo. Es fácil para nosotros ver lo que no fue tan claro a principios de siglo: a la voz del autor nunca se la hace callar realmente, tanto si un novelista impersonal esconde tras un único narrador u observador los múltiples puntos de vista (...) o tras las superficies objetivas (...) (Booth, 1978, p.56).

Todas las novelas maximalistas del corpus de Ercolino incluyen entre sus temáticas “themes of great historical, political, and social relevance⁵⁵”, tales como la guerra, la ecología, los efectos del capitalismo, el terrorismo, el consumo de drogas, el avance de la tecnología, la bioética, entre muchos otros (Ercolino, 2015, p.136-137). Para Ercolino, más allá de intentar esconder sus propias ideas políticas, los autores de novelas maximalistas exponen, a través del orden en apariencia caótico de sus personajes y tramas (que a su vez son muchas veces utilizados como argumentos) su propia ideología, y nos obligan a reflexionar en torno a problemáticas reales y actuales, paradójicamente, a través del choque de múltiples puntos de vista sobre un mismo

⁵⁵ Temas de gran relevancia histórica, política o social.

fenómeno: aunque se nos presentan en una novela, por ejemplo, diferentes vivencias de distintos personajes en torno a la guerra, el ordenamiento de estas vivencias nos mostrará una conclusión que, a su vez, está íntimamente relacionada con los compromisos éticos y políticos de su autor.

3.2.10. El realismo híbrido

El realismo híbrido, la última característica de la novela maximalista según Stefano Ercolino, es la combinación de “realismo” y “antirealismo” que se lleva a cabo en sus páginas:

the maximalist novel contemplates the quasi-totality of the configurations assumed by realism in literature over nearly two centuries of history. The intertwining of realism and antirealism gives life to what we could call a hybrid realism, a particular form of representation in which mimesis and antimimesis are inextricably fused⁵⁶ (Ercolino, 2015, p.161)

Pero, ¿a qué se refiere Ercolino con *anti-realismo*? Para saberlo, tenemos que definir primero lo que entenderemos por *realismo*. Para el académico español Darío Villanueva, existen dos modalidades del concepto de realismo en las que pueden agruparse los usos que se le han dado a dicho concepto:

En el realismo genético o “de correspondencia”, todo se fía a la existencia de una realidad unívoca, anterior al texto, ante la que se sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio de la literatura, el lenguaje. (Villanueva, 1990. p.180)

Por el contrario, (...) la segunda manera de entender este fenómeno desplaza el eje central del mismo desde una realidad que precede al texto, concienzudamente observada y reproducida con

⁵⁶ La novela maximalista contempla la cuasi-totalidad de las configuraciones asumidas por el realismo en la literatura en sus cerca de dos siglos de historia. El entrelazamiento de realismo y antirrealismo le da vida a lo que podríamos llamar un realismo híbrido, una forma particular de representación en la cual la mimesis y la antimimesis están inextricablemente fusionadas.

absoluta sinceridad por el autor, a un mundo creado autónomamente dentro de la obra. Este segundo realismo resulta, más que de la imitación o correspondencia, de la creación imaginativa que depura aquellos materiales objetivos que podrían estar en el origen de todo el proceso, y los somete a un principio de coherencia inmanente que les hará significar, más por vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual. (Villanueva, 1990. p.182)

En ambas concepciones, el concepto de mimesis es central: para Aristóteles, el arte es una imitación de la realidad sensible, que todos experimentamos (Villanueva, 1990. p.178). En ese sentido, ambas definiciones de realismo parten de una observación de la realidad: en el primer realismo, lo observado se utiliza como sujeto primordial de lo narrado, y las palabras sólo existen para acercar al lector lo más posible al objeto original; en el segundo, lo observado se utiliza como material para la construcción de un mundo nuevo, análogo al sensible. Sin embargo, estas dos perspectivas implican que el universo “realista” que se crea dentro de la obra literaria debe ser congruente consigo mismo, es decir, que esa “realidad realista” dentro de la obra literaria forma un universo unitario. Para Ercolino, esto no sucede dentro de la novela maximalista. De entrada, porque el “realismo” de la novela maximalista se construye a través de la tensión entre un realismo mimético y un antirrealismo en el que se describen sucesos posibles, mas no del todo creíbles, grotescos:

we are not dealing with impossible stories, stories that is, which could never come true in the real world, because none of them violates any law of physics. What seems to be lacking instead are the “laws of persuasion” (...). To a greater or lesser degree, many of the stories and characters we encounter in maximalist novels are implausible, grotesque, and bordering on the ridiculous.⁵⁷ (Ercolino, 2015, p.159)

⁵⁷ No estamos lidiando con historias imposibles, es decir, historias que no podrían suceder en el mundo real, porque ninguna viola las leyes de la física. Lo que parece que hace falta es una serie de “leyes de persuasión” (...). En mayor o menor medida, muchas de las historias y personajes que encontramos en las novelas maximalistas son implausibles, grotescas, y se acercan a lo ridículo.

Este fenómeno del antirrealismo es muy parecido al utilizado por Alejo Carpentier para construir su real maravilloso, en el que se narra una realidad que es, aunque suene redundante, muy real para los habitantes de América Latina, pero que sería inconcebibles a los ojos de un europeo blanco:

Enfocando otro aspecto de la cuestión, veríamos que, así como en Europa occidental el folklore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciático: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus, que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela (Carpentier, 1967)

Dentro de la novela maximalista conviven diferentes “niveles de realismo”, fenómeno resultado de la conjunción de tantas diferentes perspectivas narrativas.

Underworld’s realism cannot be included within the framework of traditional realist writings. In the maximalist novel, we find ourselves face-to-face with a particular form of realism, one which is heavily conditioned by the powerful antireferential and tautological friction of the artistic act running throughout the entire system of the arts in the twentieth century, which we will call hybrid realism.⁵⁸ (Ercolino, 2015, p.158)

La novela maximalista, al juntar dentro de una sola obra diferentes concepciones de realismo, lo hace con la intención expresa de cuestionar nuestro concepto de realidad y de cómo la perspectiva desde la cual se observa dicha realidad condiciona la forma en la que la construimos.

3.3. El corpus y sus problemáticas

⁵⁸ El realismo de *Underworld* no puede incluirse dentro del marco de la escritura realista tradicional. En la novela maximalista, nos encontramos cara a cara con una forma particular de realismo que está fuertemente condicionado por la poderosa fricción antirreferencial y tautológica del acto artístico que recorre el sistema entero de las artes del siglo veinte y a la que llamamos realismo híbrido.

Aunque la intención de Ercolino con la formación de este corpus es la de evidenciar que la novela maximalista es un fenómeno supranacional, él mismo reconoce que se observa en el fenómeno una “primacía” norteamericana. Sin embargo, me parece que esta decisión se debe a que, como especialista en literatura europea y norteamericana (y además, como ciudadano italiano), las obras que Ercolino puede conocer de otras latitudes son muy pocas y se reducen a lo que el mercado editorial (a través de difusión en medios, y de publicación y financiamiento para traducciones) ofrece para lectores y críticos.

A pesar de mis esfuerzos, no me ha sido posible aún conseguir, ni en formato electrónico ni físico, una copia de *2005 dopo Cristo*, ya que no se consigue fuera de Italia y no existe una traducción ni al inglés ni al español. Aunque no tiene por qué ser un problema la falta de diversidad de nacionalidades en un estudio literario, sí tendrían que tomarse en cuenta problemáticas así a la hora de hablar de fenómenos literarios y procesos culturales globales.

En el caso particular de Hispanoamérica, a pesar de que Ercolino incluye en su corpus una obra de un autor hispanoamericano, es muy aventurado asegurar que *2666* de Bolaño es maximalista gracias a la benéfica influencia de los generosos autores norteamericanos. En rasgos generales, sería posible hacer un rastreo de posibles novelas maximalistas (o antecedentes de maximalismo) en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Tal es el caso, por ejemplo, de *Terra Nostra* (1975), una de las novelas más ambiciosas y complejas de Carlos Fuentes, publicada el mismo año que la primera novela del corpus de Ercolino. Por otra parte, también podemos hablar de otros textos hispanoamericanos que nos conducirían a poner a discusión, no sólo el origen norteamericano sino también la rigidez de ciertas delimitaciones que impone Ercolino a la noción de novela maximalista, como *El libro de Manuel* (1973) de Julio

Cortázar y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez: la primera, aunque cumple con muchos elementos, como la intersemiotividad y la coralidad disonante, presenta una primacía bastante notoria del compromiso ético, puesto que es una novela que se presenta a sí misma como un medio de denuncia política; y la segunda, aunque puede argumentarse que cumple sólidamente con la mayoría de los criterios, apenas alcanza las trescientas páginas y no podría considerarse novela maximalista según los lineamientos originales de Ercolino.

Así, con miras a vislumbrar la posible globalidad de la novela maximalista, o al menos su aparición temprana en Hispanoamérica, en el siguiente capítulo nos encargaremos de analizar a detalle, a partir del decálogo de Ercolino, la novela *Noticias del imperio* (1987), del escritor mexicano Fernando del Paso.

4. *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso como novela maximalista

Ya que establecimos las directrices teóricas y metodológicas para determinar la pertenencia de una novela a este nuevo género conocido por el nombre de “novela maximalista”, podemos comenzar a cotejar estas características esenciales con un caso específico de la literatura mexicana: *Noticias del imperio*, una de las cuatro novelas que el escritor mexicano Fernando del Paso publicó entre 1962 y 1995. Para el crítico Oscar Mata Juárez, las tres primeras novelas de su bibliografía (*José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*) son una especie de trilogía en la que del Paso intenta llegar a la novela total, en la que se diga todo y que lo contenga todo (Mata, 1991, p.12). En este último escalón del gran proyecto narrativo del pasiano, *Noticias del Imperio* ocupa un lugar especial, puesto que obtuvo una inusitada atención de la crítica y de los lectores, como la joya que corona la cabeza de este imperio literario tan vasto y tan lleno de sutilezas y complejidades.

En este capítulo nos dedicaremos a analizar, a la luz de lo anteriormente estipulado por Ercolino, la última gran novela de Fernando del Paso, apoyándonos en una revisión de lo que la crítica académica ha dicho al respecto de su forma, su estructura y su contenido.

4.1. La longitud

Aunque, como se ha señalado previamente, la validez del criterio cuantitativo es cuestionable en cualquier filiación genérica, resulta que *Noticias del Imperio* cumple a la perfección la característica propuesta por Ercolino.

La edición de la novela utilizada para este análisis, la cuarta reimpression de la primera edición hecha por el Fondo de Cultura Económica en 2015, consta de un total de 732 páginas,

contando con índice, cronología histórica y prólogos. Esta edición es, ya por sí misma, voluminosa, a pesar de tener un papel muy delgado y una tipografía bastante pequeña, lo cual la pone casi exactamente a medio camino entre la novela más breve del corpus de Ercolino, que consta de 401 páginas, y la más larga, que consta de 1079⁵⁹.

A pesar de las objeciones que podríamos poner en contra de este criterio, en el capítulo que le dedica Ercolino a la longitud se toca un tema que, aunque es extraliterario, es importante recalcar: el movimiento o el género literario como fenómeno editorial. Ya en estudios como el de José Luis Ruiz Ortega (2014) sobre el boom latinoamericano como fenómeno editorial y de superventas internacional podemos ver cómo las decisiones políticas y de mercado global de la literatura pueden determinar cuáles formas literarias pueden ser publicadas en ciertos lugares y cuáles no: en capítulos anteriores, los antecedentes teóricos de Franco Moretti nos hablaban de las condiciones que impone el mercado internacional capitalista a la novela, y cómo estas mismas formas impuestas condicionan tanto la manera en la que las obras se escriben como en la que se distribuyen, se publican y se venden. De cierta manera, la longitud desmedida de una novela, su ambición inusitada, puede darle un carácter prestigioso, de culto, carácter que fue decisivo, por ejemplo, para el ascenso a la categoría de *best seller* de las novelas de Roberto Bolaño y para su consagración como escritor de culto, en especial gracias a *Los detectives salvajes* y a su obra póstuma, *2666* (Galán, 2009).

⁵⁹ Sin embargo, vale la pena mencionar que el número de páginas de este ejemplar depende de muchos factores: por ejemplo, su tamaño de letra y los márgenes utilizados permiten que la obra se encuentre mucho más compacta que algunas otras ediciones de la novela (por ejemplo, la que imprimió Editorial Planeta en coedición con Conaculta para la colección “Grandes Novelas de la Historia Mexicana”, llamadas grandes no necesariamente por su extensión), en las que se prefirió la comodidad de lectura por sobre la practicidad del ejemplar único y la editaron en dos volúmenes de considerable tamaño; también, por ejemplo, el tamaño del folio de nuestra edición, razonablemente amplio, permitió que el número de páginas no se extendiera tanto como en el caso de la edición de Punto de Lectura, edición de bolsillo en menor formato, que sí rebasa las mil páginas

Ercolino menciona que todas las novelas de su corpus fueron, en cierta medida, éxitos editoriales en sus países. Lo mismo pasó en su tiempo con *Noticias del Imperio*:

La novela fue todo un éxito de ventas —más de cuatro ediciones en seis meses, doce en menos de dos años, lapso de tiempo en el cual vendió más ejemplares de *Noticias...* que los que había vendido de sus libros anteriores en dos décadas— y la crítica, salvo contadas excepciones, la calificó de obra maestra. (Mata, 1991, p.85)

En términos generales, no obstante los juicios emitidos por algunos críticos, la respuesta ha sido en extremo favorable, medida ésta por la cantidad de lectores que ha tenido la novela, así como por las discusiones que ha generado en la crítica. *Noticias del Imperio* es una novela cuya lectura no ha pasado desapercibida. El esfuerzo dedicado durante diez años a su escritura ha sido retribuido con el reconocimiento de los lectores. (León, 1994, p.160)

A pesar de ser una novela que definitivamente no es de lectura ligera —ni conceptual ni físicamente—, *Noticias del Imperio* logró captar la atención de los lectores como ninguna de sus dos novelas previas, a pesar de que las tres forman parte de un proyecto narrativo muy similar.

4.2. El modo enciclopédico

Al principio, podría parecer que la novela de Fernando del Paso no tiene nada de enciclopédico, según lo define Ercolino. ¿Cómo puede ser enciclopédica una novela que trata sobre un solo tema, es decir, el Segundo Imperio? Sin embargo, no debemos caer en la tentación de ver en esta obra un tratado monográfico. En *Noticias del Imperio*, el diálogo entre diferentes ramas del conocimiento del que habla Ercolino se da, principalmente, a través de la constante intervención de narraciones provenientes del discurso histórico. Mata advierte la voz del historiador objetivo en esta observación:

(...) la obra se revela como un producto sintético e híbrido. Cuando un historiador no puede probar algo y recurre a la invención, es tachado de “novelista”; cuando un novelista otorga demasiada importancia a la documentación, es tachado de “historiador”. El “científico” de *Palinuro de México* se concretaba a referir datos superficiales relacionados con la galla ciencia de

la medicina y enriquecía sus relatos; el “historiador” de *Noticias del Imperio* intenta profundizar en el acontecer del pasado y por momentos hunde su empresa novelística (Mata, 1991, p.95-96).

Aunque a Mata pueda parecerle que estos fragmentos históricos en la novela son meras pinceladas de color hibridizante que interrumpen el ritmo de la narración, dichos pasajes son indispensables para la comprensión del proyecto literario que del Paso escribe. La discusión entre la ficción y las fuentes históricas es esencial para lograr este enciclopedismo: a veces incluso uno tiene la sensación de tener en la novela una *summa* de dicho suceso histórico, como si entre las tapas de la novela estuviera, perfectamente documentado, todo lo que se tiene que saber sobre el suceso histórico conocido como Segundo Imperio Mexicano.

En todos los subcapítulos que están escritos a la manera de artículo de divulgación histórica es muy común encontrar fórmulas explicativas sobre la fuente de la información recabada: tal es el caso, por ejemplo, de la “Breve reseña del sitio de Puebla” (Del Paso, 2012, p.128-147), “Los ojos negros de Santa Úrsula” (Del Paso, 2012, p.615-634), “En la ratonera” (Del Paso, 2012, p.520-541) y “El compadre traidor y la princesa arrodillada” (Del Paso, 2012, p.581-604), en los que se hace referencia constante a libros de memorias de personajes de la época, a correspondencias de los protagonistas históricos del momento y a artículos de periódicos y revistas, como se haría en una publicación perteneciente a las disciplinas históricas. Posteriormente hablaremos del papel que juega esta pretendida objetividad científica en la construcción de un juego comparativo de discursos. En esencia, *Noticias del Imperio* se nos presenta como una especie de enciclopedia minuciosamente documentada sobre tal periodo histórico. Del Paso nos ofrece la oportunidad de observar, a través de la intervención francesa y el imperio de Maximiliano, un microcosmos de la historia de nuestro país y de nuestro continente, no solamente a través de la minuciosa revisión de los archivos históricos y de lo ya

escrito por los expertos (que son también minuciosamente citados), sino a través de la exploración de perspectivas más cercanas a lo popular y muy distintas al discurso académico, de las que hablaremos más adelante.

4.3. La coralidad disonante

Noticias del Imperio cumple a la perfección con las dos características que, según Ercolino, conforman la coralidad disonante: coralidad y polifonía.

Coralidad, porque en la novela pueden encontrarse una multiplicidad de perspectivas fragmentadas, que observan lo que los rodea a través de lentes diferentes, a veces contradictorios:

El encuentro de discursos se manifiesta en *Noticias del Imperio* en la coexistencia de voces narrativas. Mientras un narrador omnisciente se encarga de la puesta en escena de las partes que del Paso llama "históricas", una serie de voces alternas se responsabiliza de las secciones que la crítica ha denominado monólogos.' Al alternarse en el texto, ambas voces, la "histórica" y la "oral", contribuyen en la creación de un efecto polifónico organizado en torno a los sucesos ocurridos en México, entre 1862 y 1867, desde la instalación del Segundo Imperio Mexicano, hasta el fusilamiento del Emperador Maximiliano en Querétaro. (Solares-Larrave, 1999, p.14)

Polifonía, porque estas perspectivas se presentan en una multiplicidad de formatos y voces que las hacen distintivas, y que muchas veces utilizan técnicas narrativas muy distintas entre sí:

En contraste con la única voz del monólogo de Carlota, los capítulos dedicados a la recreación histórica cuentan con una rica gama de narradores y técnicas literarias —amén de los segmentos planos y directos, que más bien pertenecen a la historia y a la teoría literaria. (Mata, 1991, p.99).

Las que anteriormente llamamos “unidades diegéticas” que conforman *Noticias del Imperio* están, la gran mayoría, contadas por narradores diferentes: todos los capítulos impares son contados por Carlota que, muchos años después de la muerte de Maximiliano y la derrota del

segundo imperio, cuenta desde su locura su versión de la historia. Los capítulos pares, a su vez, están siempre divididos en tres subcapítulos, cada uno de los cuales está narrado por un personaje o una voz distinta: un par de capítulos interconectados llevan por título “De la correspondencia —incompleta— entre dos hermanos” (del Paso, 2012, pp.101-111, 230-242, 412-424), y en ellos se muestra el intercambio de misivas entre dos personajes ciudadanos franceses: uno en México (embarcado en la aventura imperialista) y el otro en París, con las fórmulas afectivas y el fechado de cualquier carta de la época; en “Así es, señor presidente” (del Paso, 2012, pp.147-166), vemos el diálogo íntimo entre el presidente mexicano Benito Juárez y su secretario; en “Camarón, camarón...” (del Paso, 2012, pp. 221-230) un personaje misterioso nos narra, a través de una retórica popular, su supuesta aventura bélica en la que consigue la supuesta mano de madera del capitán D’Anjou, e intenta vendérsosla; en dos capítulos intitulados “Seduciones” (del Paso, 2012, pp.401-412, 556-564), vemos la confesión secreta de un sacerdote frente al Obispo (acompañado por las interjecciones de este último, del otro lado de la cabina de confesión) y la plática de un hombre que será testigo del juicio último a Maximiliano y debe escribir su dictamen, pero es interrumpido por Esperanza, que se empeña en desnudarlo. Todos, personajes de distintos estratos sociales, experimentando de primera mano los vertiginosos cambios de la época, siendo protagonistas de sus propios fragmentos.

4.4. La exuberancia diegética

Cabe mencionar que, a pesar de que *Noticias del Imperio* cumple con muchas de las características de la novela maximalista, no deja de ser una novela histórica. La misma naturaleza cronológica del discurso histórico no permite que la novela se desvíe totalmente de un orden lineal. El formato de la novela histórica entra en un conflicto metodológico y estructural

con la novela maximalista, puesto que aquella trata de asuntos estrictamente lineales y esta pugna por la descentralización de las formas narrativas: la novela histórica exige que haya un escenario claro y definido para los hechos y una temporalidad específica, mientras que la novela maximalista busca una pluralidad de tiempos y de espacios. Por eso mismo, en *Noticias del Imperio* la llamada exuberancia diegética aparece, pero de una forma más velada que las características anteriores.

En definitiva, esta forma aparentemente lineal de *Noticias del Imperio* no le da una forma clásica: no nos hallamos, como lo explica María Cristina Pons, frente a una novela canónica de una estructura “tradicional”:

La mera presencia de diferentes discursos y voces narrativas, y la consecuente ausencia de un narrador omnisciente y objetivo a cuyo cargo esté todo el recuento del pasado, así como la mezcla de lo fantástico, lo imaginario e incoherente de los monólogos de Carlota, nos dan la pauta que no estamos frente a una novela tradicional (Pons, 1994, p.97-98)

Sin embargo, me parece que en este caso no podríamos decir que todas las historias se presentan, enteramente, en un mismo nivel ni que ninguna sobresale de entre las demás. Resulta claro que, si Carlota no es en cierta medida la protagonista de la novela, su monólogo (que, como describiría Ercolino, *fluye como un río que se desborda*) sí funge como un elemento nodal, alrededor del cual muchas otras historias orbitan y con el que se interrelacionan.

La descentralización de la novela se da no en la falta de una historia vertebral que atraviese toda la obra, sino en esa oscilación constante entre tiempos, lugares y personajes. Aunque los sucesos narrados en los capítulos pares llevan un orden estrictamente cronológico, los capítulos impares suceden en un tiempo extendido y aumentado, en el que el cuerpo de Carlota narra desde el año 1927 pero su locura la hace revivir personajes muertos muchos años antes o referirse a sucesos anteriores como si hubieran sucedido hace poco o estuvieran

sucediendo en ese mismo instante. El tiempo en los monólogos de Carlota se ve imposibilitado de un orden cronológico, puesto que en la mente del personaje todo sucede sincrónicamente. El efecto que causa este oscilar entre un tiempo sincrónico y diacrónico es el de no sentirse en una novela completamente ordenada.

El elemento digresivo del que habla Ercolino también puede encontrarse en los monólogos de Carlota, puesto que no hacen avanzar ninguna trama: “Los monólogos de Carlota mantienen una relación dialéctica entre la desbordante locura de la imaginación, y la imaginación como producto de la innegable locura de Carlota” (Pons, 1994, p.99). Gracias a su exceso discursivo, el proverbial río se desborda.

4.5. La integridad

En *Noticias del Imperio* pueden encontrarse muchos elementos integradores que le dan a la novela una sensación general de dirección y de final. La primera y la más evidente es el principio y el fin: la novela arranca con un monólogo de Carlota y termina con otro. El primero empieza y el último termina utilizando repeticiones de palabras muy similares: “Yo soy María Carlota...” (Del Paso, 2012, p.7, 708):

Según el propio autor, el punto de partida y la terminación de la novela estuvieron marcados por el inicio y el final del monólogo de Carlota, que abre y culmina la obra. De hecho, comenzó la escritura con la presentación y la despedida de la efímera emperatriz que vivió más de medio siglo loca (Mata, 1991, p.90).

Además, la fórmula “Yo soy” seguida por sendos títulos y nombres de Carlota podría verse como un *leitmotiv*, una imagen recurrente que se repite en prácticamente todos los capítulos impares. En específico, el *leitmotiv* es un elemento integral de los monólogos, casi podría asegurarse que los monólogos no son más que una serie de motivos trenzados entre ellos, como si se tratara de

una verdadera sinfonía de palabras. Un estudio más profundo y completo del uso del *leitmotiv* en esta novela es posible y necesario, pero tendría que ser el motivo de una pesquisa más especializada. En este trabajo, nos centraremos en dos muy claros *leitmotivs* de los monólogos de Carlota: el agua y los insectos.

Como ya habíamos mencionado, los monólogos de Carlota podrían considerarse una serie de *leitmotivs* que se repiten obsesivamente y que hacen de los capítulos impares un flujo de palabras ininterrumpido, como si estuvieran suspendidos en el tiempo, como si fueran atemporales. Dos de estos *leitmotivs* son, claramente, la obsesión que tiene Carlota por la sed (una sed aparentemente insaciable, que la lleva a beber todo tipo de líquidos en todo tipo de situaciones) y por el hambre (que suele intentar saciar comiendo insectos, puesto que los ve más difíciles de envenenar). A lo largo de toda la novela se encuentra esta repetición de estos elementos que constituyen la locura de Carlota. Aquí sólo algunos ejemplos (y cabe considerar que sólo algunos, puesto que un mapeo completo de las referencias al agua y la sed de Carlota en esta novela y de la repetición de otros elementos importantes podría dar para una investigación independiente) de la sed de Carlota, desde su propia perspectiva:

Cierre bien la boca, Doña Carlota. Cierre bien las piernas, Señora Emperatriz. ¿Qué quieren entonces? ¿Que además de quieta y callada ni ría ni llore? ¿O sí, que llore yo, que llore a cántaros y que cuente mis lágrimas antes de bebérmelas, o que no me las beba, que me escurran también, como la baba, y las recoja yo en un dedal y con los dedales haga yo una torre más alta que la torre más alta del castillo? ¿O que desbarate yo la torre y derrame los dedales en el agua del foso, uno por uno, y cuente yo las ondas del agua? (Del Paso, 2012, p.63)

y entonces, nada más que de pensar en la fuente, me dio de nuevo una enorme sed: la misma sed, Maximiliano, que he tenido durante todos estos sesenta años, pero no me moví, y ni siquiera mis labios secos temblaron: me quedé así, en medio del Jardín de Laeken, en medio del sombrío Jardín de Enghien, perdida a la mitad del Bosque de Soignies, y de pie en medio del Jardín de Miramar: sólo hasta que comenzó a llover fue cuando pude llorar porque así mis lágrimas se iban

a confundir con las gotas de lluvia y sólo entonces también pude beber de esa misma lluvia y de esas mismas lágrimas que resbalaban por mi cara. (Del Paso, 2012, p.253)

La otra vez me fui a Bruselas a la fuente de las tres ninfas de cuyos pechos desnudos brota el agua, y bebí de cada uno de sus pezones, y después me fui a la fuente del niño que desde hace dos siglos orina agua transparente noche y día, y pegué los labios a su pequeño miembro y supe que ese líquido que me acariciaba la garganta no era el agua del Mosa, ni del Sambre, ni del Escalda, ni de ninguno de los otros ríos de Bélgica: era el néctar dulcísimo que venía de los ríos de leche y miel del Paraíso. Y entonces comencé a temblar, Maximiliano, pero no de frío. (Del Paso, 2012, p.379)

Para hacerlo, Maximiliano, para contarle al mundo quién fuiste, quisiera que fueran de cristal mis venas y mis huesos. Que fuera, mi alma, de pura agua. Que el alma se me escapara, poco a poco, por la boca. Que el mundo, Maximiliano, quisiera beber mi alma. Que tuviera sed, el mundo, de mis palabras. Que mis palabras fueran un río. Que en su camino el río fuera nombrando las cosas al tocarlas. Que llamara piedra a la piedra, arena a la arena, canto al canto de la piedra, espuma a la risa del mar. Que fueran lluvia mis palabras. Lluvia menuda y gentil, y que al caer nombraran lo que de la nube a la tierra, del lomo del arco iris a los cristales ocultos de la sal, lo que de la hoja más alta de la luna a la brizna de yerba, al escarabajo húmedo, fueran tocando. (p.513)

Como podemos ver, la obsesión de Carlota por el agua no es azar. El flujo constante e irrefrenable del agua se equipara con el flujo constante e irrefrenable de las palabras de Carlota, de su monólogo que inunda toda la novela y la ahoga. Se liga, además, al sufrimiento por la carencia y al deseo sexual, dos elementos que son característicos no sólo de Carlota, sino de muchos otros personajes. Los distintos usos y significaciones que adopta este leitmotiv en específico son tan amplios y complejos que darían material para una subsiguiente investigación.

Del mismo modo, hay referencias constantes al consumo de insectos:

El otro día vino el mensajero del Imperio disfrazado de Bilimek, con su delantal lleno de frascos y su gran parasol amarillo, y me trajo cinco arañas viudas que hicieron sus nidos en mi peluca y tejieron sus telarañas en mi cuerpo, y con los hilos de sus babas me cubrieron como una lluvia densa y me envolvieron en una red viscosa que no me deja ver bien, que casi no me deja moverme, porque también estoy tullida. (Del Paso, 2012, p.65)

Y yo me comí a mordiscos las lombrices, me tragué el pez, porque no quería que nadie, Maximiliano, ni el Doctor Licea ni el Barón Lago, ni el Coronel Platón Sánchez, ni Miguel López se llevaran a sus casas los bucles de tu cabello guardados en relicarios, ni los pedazos de tu lengua en frascos de formol como recuerdo de sus infamias y sus traiciones, de su cobardía y sus deslealtades, y porque no sólo tu corazón estaba vivo: en la jaula de tu costillar palpitaba una medusa roja como la púrpura, sino también tu miembro: entre tus piernas se asomaba un anguila luminosa y escurridiza, ardiente, y tu piel también, Maximiliano, la piel de tus huesos, que era como de musgo azul, suave y tembloroso, por eso me desnudé, para hacer el amor contigo, a pesar de que yo sabía que nos estaban viendo, que desde sus órbitas negras como azabache nos contemplaban las vírgenes mayas arrojadas vivas al cenote para conjurar a los dioses de la lluvia. (Del Paso, 2012, p.374)

Una noche me quedé dormida sin quererlo y me desperté hasta ahora, imagínate, con un cosquilleo en toda la piel: había convocado a las moscas, y las moscas habían acudido a mi llamado. Era yo un hervidero de moscas de caparazón azul y violáceo, tornasolado, pero no podía espantarlas porque estaba paralizada. Ni siquiera podía cerrar los párpados a pesar de que las moscas caminaban por los bordes de los ojos y por los orificios de la nariz y se paseaban, las inmundas, por la piel de mis labios y la miel de mi sexo. ¿Te acuerdas, Maximiliano, de los escorpiones y los ciempiés, las lombrices y las polillas que cubrían las esculturas de una mujer en el Palacio de Palagonia camino a Mesina? Así estoy yo cubierta, ahora, de gusanos: antes de irse las moscas llenaron mi piel con sus huevecillos, y de los huevecillos, entre mis piernas y en la boca, en mi vientre, en el ombligo, en mi frente y entre los dedos de los pies, en mis axilas y en las palmas de mis manos, en mis ojos, nacieron los gusanos. Alguna vez soñé que si así, despierta o dormida, daba lo mismo, pero bocarriba y desnuda y con las piernas abiertas estuviera yo tendida de noche en los Jardines Borda y me penetrara una nube de luciérnagas, me iba yo a preñar de luz y en mi vientre, como en la bóveda celeste, las luciérnagas dibujarían las constelaciones. (Del Paso, 2012, p.439-440)

(...) cuando quise mojarme los labios con tu sangre, y me di cuenta, Maximiliano, que esos hilos rojos que bajaban por los escalones de piedra no estaban formados por tu sangre, sino que eran ríos de chinches hinchidas con ella, que eran las chinches que te habían devorado en México y en Querétaro y que te dejaban ahora, desangrado y muerto, inmensamente pálido en la cumbre de la pirámide, solo y con el corazón hueco y vacío, comencé a devorarlas vivas (Del Paso, 2012, p.512)

También hay varias ocasiones en las que estos dos *leitmotifs* se entrelazan y aparecen juntos, como si hicieran contrapunto en una sinfonía:

(...) nadie me embarazó: ése es el ajolote que pescó el Barón de Humboldt en el Lago de Texcoco y que yo me tragué sin querer el otro día que fui al zoológico de París con mi tío el Duque de Montpensier porque tenía yo tanta sed, había yo corrido tanto en los Jardines de Luxemburgo tras el aro amarillo que me regaló abuelita María Amelia, que bebí, con las dos manos, del acuario. (Del Paso, 2012, p.246)

Yo camino desnuda por el mundo, y la lluvia me baña de caricias, y el granizo se vuelve hilos de cera derretida que bajan por mi cuerpo, y lo lamen y lo abrasan. Y para el agua del mar, para el agua del mar nació mi carne, para que sus lenguas azules y tibias, su espuma amarga, beban de mi vientre y de mis muslos. También para tus manos, tus manos blancas y finas y largas, pero ellas nunca lo supieron. Yo vivo desnuda, Maximiliano, y bañada de polen, en una habitación llena de libélulas que cubren a veces toda mi piel hasta transformarme en un hervidero de alas transparentes y babas perfumadas. (p.320)

No es nuestra intención generar un mapeo preciso y total de los *leitmotifs* de la novela, pero sí dar evidencia de que son parte integral (e integralizadora) de la novela, que estas referencias constantes le dan forma a la novela, la vuelven un remolino narrativo cíclico en el que damos vueltas sobre los mismos elementos.

Otro modo de integración que la novela utiliza es el de una estructura simétrica: los capítulos impares son desordenados, densos y continuos, son un sólo bloque de texto, mientras que los pares invariablemente están divididos en tres subcapítulos. La misma estructura de la novela nos da una clave para descifrarla: la exploración de esa constante pugna entre el orden y el caos, entre la locura y la razón.

4.6. La omnisciencia narratorial

La omnisciencia por recomposición de la que habla Ercolino se da en *Noticias del Imperio* a través de, como ya lo habíamos discutido en apartados anteriores, la gran cantidad de narradores que conviven en la novela: Mata encuentra 36 apartados en la novela (Mata, 1991, p.98), de los

cuales doce son monólogos de Carlota (es decir, doce apartados comparten narrador) y dos son cartas escritas por el mismo hermano francés.

Una buena mayoría de los subcapítulos que conforman los capítulos pares está narrada por personajes que no vuelven a aparecer en ninguna otra parte de la novela, y algunos críticos han apuntado que pueden leerse independientes de la obra completa: “No pocos textos de *Noticias del Imperio* son narraciones autónomas, cuentos las más de las veces, que tendrían valor propio si se les separara de la novela” (Mata, 1991, p.99).

Podría considerarse también que los capítulos estrictamente históricos (mencionados en el apartado sobre coralidad disonante) son relatados por una suerte de narrador omnisciente, cuya omnisciencia es adquirida gracias a la visión privilegiada que obtiene el historiador gracias al tiempo y a la abundancia de fuentes. Además, “El último de los mexicanos” (Del Paso, 2012, p.664-684) es un caso interesante pues, más que un artículo histórico, parece una especie de ensayo cuya voz podríamos identificar con la de un crítico literario o un historiador, muy parecido en dicción y en intereses al mismo Fernando del Paso, que se permite opinar directamente sobre lo que escribe: “En mi opinión, Rodolfo Usigli...” (Del Paso, 2012, p.680).

Es difícil hablar de algún narrador en esta novela cuya omnisciencia sea total, pero la suma de todos los narradores logra esa omnisciencia compositiva unitaria que nos permite, como lectores, verlo todo al mismo tiempo. Cabe destacar que muchas secciones de la novela no tienen un solo narrador, sino que son voces intercaladas entre sí, que logran una narración rica en perspectivas y en dicciones distintas. Abundan los diálogos entre dos o varios personajes, como en “El manatí de la Florida” (Del Paso, 2012, p.465-481), o en varios capítulos en los que Benito Juárez conversa sobre temas relevantes a la trama con su secretario (Del Paso, 2012, p.327-343),

o bien “La ciudad y los pregones” (Del Paso, 2012, p.166-181), en el que, simultáneamente, leemos a un narrador que cuenta los quehaceres del mariscal Forey, a un “milusos” extrañado por los constantes cambios que se suscitaron en los últimos años en la ciudad y a los pregoneros en la plaza ofreciendo sus productos. En muchas ocasiones, también, estas voces y narraciones contrastan, se contradicen y se complementan las unas con las otras: por ejemplo, en el subcapítulo “Un pericolo di vita” (Del Paso, 2012, p.481-504), una voz académica de historiador nos habla sobre los registros de la época que hablaban sobre la locura de Carlota, y las conjeturas sobre los posibles orígenes de su enfermedad. Estas conjeturas contrastan y se complementan con los monólogos:

Lo importante es que, detalles más, detalles menos, hubiera bastado que Carlota, por ejemplo, bebiera de una sola fuente, para saber que se había vuelto loca. Carlota, nos dicen, utilizó el vaso del Vaticano para beber de las fuentes de Roma: Roma es una ciudad donde abundan las fuentes y, si tal como afirman varios autores la Emperatriz de México acudió cada día a una distinta, cabe suponer que una mañana bebió de la Fuente de los Ríos de Bernini y otra de la Fuente del Moro, y que una tarde acudió a la Fuente de Neptuno y otra a la Fuente de las Tortugas o a la Fuente de la Barcaza: da lo mismo. Da lo mismo porque bastó con que bebiera de una sola de ellas, bastó con que acudiera a la primera fuente, la de Trevi, la mañana en que, camino del Vaticano y acompañada de la Señora Del Barrio ordenó al conductor que se dirigiera a la Plaza de Trevi y allí, y esa vez no de un vaso, sino del cuenco de sus manos y frente al Palacio de los Duques de Polo, frente al majestuoso dios Océano que surge del mar en un carruaje arrastrado por dos caballos marinos y blancos conducidos por Tritón bebió, muerta de sed, la dulce agua clara y fría que brota de las eternas y pulidas, blancas rocas de mármol, bastó verla una sola vez de rodillas y vestida de negro junto a la fuente más hermosa del mundo, para que se supiera que la Emperatriz de México, Carlota Amelia de Bélgica, había enloquecido en Europa. (Del Paso, 2012, p.494)

Esta repetición de “beber de las fuentes de Roma”, el *leitmotiv* de los monólogos, es también comentada en otros capítulos por otros personajes “¡Qué horror, qué vergüenza! ¡*El Manatí de la Florida!* ¡En camisa de fuerza...! ¡y bebiendo del agua sucia de las fuentes!” (Del Paso, 2012, p.465). La novela es también la repetición obsesiva de ciertos sucesos, ciertas imágenes, vistas

desde una enorme multiplicidad de personajes que viven dichos sucesos y observan dichas imágenes, las experimentan.

4.7. La imaginación paranoide

En *Noticias del Imperio*, la imaginación paranoide puede verse claramente en los doce monólogos de Carlota. En palabras del mismo Fernando del Paso, “la locura de Carlota en realidad será el tema central de la novela. Y para mí la locura, en este caso, representará la lucha de la imaginación por conquistar una realidad que se escapa todos los días” (Mata, 1991, p.90).

La imaginación delirante de Carlota está en un constante estado de paranoia. En varias ocasiones siente que alguien quiere envenenarla, a ella y al ya fallecido Maximiliano: “Porque a ti y a mí nos quieren envenenar como lo han hecho con tantos otros” (Del Paso, 2012, p.315). Esto se relaciona, también, con una de las frases recurrentes de los monólogos: *dicen que estoy loca*. Parece ser que Carlota no es capaz de admitir que ha perdido la razón, pero reconoce que su razonamiento va más allá de las convenciones de los cuerdos: “Dicen que estoy loca porque comencé a limpiar todos los objetos que hay en mi cuarto. Pero es que yo sabía que estaban envenenados” (Del Paso, 2012, p.316); “¿O acaso me quieren ciega para que yo no vea cómo todos ellos, mis doctores y mis damas de compañía, mis parientes más queridos, todos, esperan de mí el menor descuido, un solo pestañeo, para envenenarme?” (Del Paso, 2012, p.66)

Ese “creen” que ella utiliza también es un rasgo paranoide, como si todos a su alrededor conspiraran en su contra para mantenerla encerrada: “¿Loca yo? ¿Baronesa de la Nada, Princesa

de la Espuma, Reina del Olvido? Mentira. Y si me tienen encerrada, si me acusan de loca, es por eso y nada más: por la mentira” (Del Paso, 2012, p.425).

Es tanta la paranoia de Carlota, su delirio de persecución y su miedo a la conspiración, que llega a los extremos de beber agua de las fuentes de Roma y comer insectos para que sea imposible que la envenenen, incluso mientras está en el Vaticano con el mismísimo Papa (de nuevo, con los *leitmotifs* del agua relacionada con la sed y los insectos vinculados con el hambre):

Si hay alguien que tuvo que beber agua de las fuentes de Roma, si hay alguien que tuvo que llevar gallinas al hotel para no comer otra cosa que los huevos que pusieran frente a mis propios ojos y que yo pudiera quebrar y cocer con mis propias manos, fui yo. Si hay alguien que ha tenido que salir a media noche del Castillo de Bouchout a beber agua del foso y comer tréboles y rosas del jardín, soy yo, Maximiliano, yo, Carlota Amelia, que me arrastro por los corredores del castillo para comer arañas y cucarachas, porque estoy muerta de hambre, porque todos quieren envenenarme (Del Paso, 2012, p.256).

En realidad, la locura de Carlota no es más que un sistema paranoide para la ordenación del mundo. Es la locura como sistema organizador en el que los confusos hechos históricos, a veces determinados por fuerzas que no están relacionadas entre sí, se concilian en la mente del que sufre dicho mal:

Que no te cuenten que tu abuelo Napoleón el Grande murió de nostalgia en Santa Elena: lo envenenaron, Maximiliano, por órdenes de Luis Dieciocho, y lo supe yo cuando lavé sus huesos y descubrí, en el mechón de pelo que le quedó en el cráneo, los restos del arsénico. Que no te cuenten, Maximiliano, que tu padre el Duque de Reichstadt murió de tuberculosis: lo asesinó Metternich con un melón envenenado: lo supe porque el aliento de El Aguilucho olía a almendras amargas. Y tampoco Porfirio Díaz murió de tristeza: lo mandó envenenar Venustiano Carranza. Y así ha sido con todos. Envenenaron a Boris Gudonov, a Andrés Hofer, a Guillermo Tell. También a la Princesa Sofia de Sajonia, la tercera esposa de Fernando Séptimo. Y Felipe Segundo mandó envenenar a Guillermo de Orange, la Infanta Isabel a mi sobrina María de las Mercedes, Fernando de Aragón a Felipe el Hermoso. Apréndetelo, Maximiliano, y que no se te olvide: a tu primo Luis de Baviera lo envenenó el Príncipe Luitpold con las aguas del Lago Starnberg. A Enrique de Navarra lo mató Ravailac con una daga envenenada. A Emiliano Zapata, el General Guajardo, con cien balas emponzoñadas. (Del Paso, 2012, p.315-316).

Aunque muchos de estos sucesos no están relacionados entre sí, tienen en común el ser vistos a través de la misma lente conspiranoica que habita en la cabeza de Carlota.

4.8. La intersemiotividad

Según Elizabeth Corral Peña, en su artículo *Pintando a máquina*, la relación entre Fernando del Paso y las artes plásticas (la pintura en específico) no es solamente un elemento que haya utilizado para dar color para sus narraciones, sino que viene de una inquietud personal y profunda que se refleja tanto en su obra narrativa como en sus numerosos artículos y en su obra visual (Corral, 1998, p.419-421). Aunque Corral Peña se centra en su artículo en la relación entre los procedimientos de la pintura surrealista y *Palinuro de México*, nota también cierta influencia surrealista en los monólogos de Carlota: el abordaje constante de las pulsiones sexuales de la emperatriz y sus sueños, profundamente relacionadas con el subconsciente, tema central de las obras surrealistas (Corral, 1998, p.426). Como un ejemplo entre muchos, este fragmento de uno de los monólogos:

Soñé el otro día que estabas tendido en un lecho de césped azul y que tu miembro era un taco de billar largo y barnizado y tus testículos dos bolas de marfil, una blanca y la otra roja, ¿te imaginas, Max, qué risa? y que me dolía tanto hacer el amor contigo: casi me atravieso la matriz, casi me rasgo el útero y me traspaso los intestinos. Por poco me reviento los ojos. Pero fue sólo eso, un sueño (Del Paso, 2012, p.114-115)

Sin embargo, la relación entre *Noticias del Imperio* y la pintura no termina, ni por asomo, en ese afán surrealista. A lo largo de toda la novela se hace mención a muchos artistas y pinturas, pero es probable que el caso más ilustrativo de écfasis en esta novela aparezca en el capítulo VIII, titulado “¿Debo dejar para siempre mi cuna dorada? 1863-1864”, en la que del Paso describe la llamada Sala XIX del Castillo de Miramar; en dicha sala se encuentran tres pinturas del artista

italiano Cesare dell'Acqua: *Castello di Miramare, L'offerta della corona a Massimiliano y La partenza per il Messico* (del Paso, 2012, p.212-217):

La Sala XIX del Castillo de Miramar, situada entre los salones Chino y Japonés y la antigua *Sala del Trono*, tiene el nombre de «*La Sala di Cesare dell'Acqua*» porque en ella se encuentran varios cuadros de ese pintor istrio. Uno de ellos, representa la fundación de Miramar por Maximiliano y en él aparece entre otras cosas una mujer con un tocado de plumas no muy diferente a un penacho azteca, que le ofrece al Archiduque —vestido con una túnica púrpura— una piña: la fruta tropical por excelencia que figuraba en el escudo de Maximiliano coronada por el lema: «Equidad en la Justicia». En otro cuadro, Cesare dell'Acqua ilustró *L'offerta della corona a Massimiliano*. Este ofrecimiento, hecho por la Diputación Mexicana presidida como era de esperarse por el Señor Gutiérrez Estrada, tuvo lugar en Miramar el 3 de octubre de 1863. Carlota no estuvo presente en la ceremonia, y Maximiliano aparece vestido de civil, sin condecoraciones. Formaban también parte de la Diputación José Manuel Hidalgo, Tomás Murphy, el General Adrián Woll d'Obm, Joaquín Velázquez de León, Francisco Javier Miranda y Antonio Escandón, entre otros. (Del Paso, 2012, p.212)

Otro de los cuadros de Cesare dell'Acqua de la Sala XIX del Castillo de Miramar se titula *La partenza per il Messico*. Maximiliano y Carlota están de pie en la barca de ocho remeros que los condujo a la «*Novara*» desde el embarcadero de Miramar. La fragata, allá a lo lejos, en la rada, estaba empavesada con sus oriflamas de gala. En su mástil mayor ondeaba una bandera imperial mexicana. Otra en la propia barcaza, una más en la torre del castillo. Cerca de la «*Novara*», el barco francés «*Thémis*» que los acompañaría hasta México, y el yate imperial «*Fantaisie*», además del cañonero austriaco «*Bellona*» y seis vapores de Lloyd que los escoltarían durante una parte de la primera jornada. Según el historiador belga André Castelot, Carlota señaló el pabellón francés izado en la «*Thémis*» y le dijo a Max: «es la bandera de la civilización la que nos acompaña», y Maximiliano permaneció callado. Todo Trieste había venido a despedirlos, y desde el muelle, cubierto de flores, los triestinos: hombres, mujeres, niños, arrojaban besos a los Príncipes, lanzaban vivas, les deseaban la mejor de las suertes. La banda municipal tocó el himno imperial mexicano y después el *Gott erhalte, Gott beschütze. Unsern Káiser, unser Reich!*... Acompañaban a Maximiliano y Carlota a México, entre otros, el Conde Franz Zichy y su esposa Mélanie; la Condesa Paula von Kollonitz; el Marqués de Corio; el Conde Bombelles hijo del antiguo tutor de Maximiliano; el ingeniero belga Félix Eloin enviado por Leopoldo; Sebastián Schertzenlechner; los señores Ángel Iglesias y Joaquín Velázquez de León; el General Adrián Woll d'Obm y *Herr Jacob von Kuhacsevich*. Desde la «*Novara*», Maximiliano contempló el Castillo de Miramar por última vez. *Comme il pleure, mon pauvre Max!*, le dijo Carlota a la Zichy: ¡Cómo llora, mi pobre Max! (Del Paso, 2012, p.216-217)

Estos intertextos a obras reales hechas en tiempos del Segundo Imperio, comisionadas por el mismo Maximiliano para legitimar su reinado, no son solamente una nota de color o una

curiosidad pictórica. Miguel Ángel Pineda Cristino (2014) hizo ya un análisis profundo en torno al uso de la éfrasis como elemento en la configuración del personaje de Carlota y las relaciones de poder entre ella y los personajes que la rodean en las pinturas descritas, desde una perspectiva crítica y de género: para él, la descripción escueta y rígida de la descripción de la emperatriz austriaca delata la cultura europea “encorsetada”, en la que la mujer se encuentra en una relación de sometimiento tanto sexual como de poder a su marido (Pineda, 2014, p.39). Las obras citadas contextualizan a los personajes y a su tiempo, nos dan mucha información sobre la idiosincrasia y la visión de mundo de algunos personajes pivote de la novela. Esto lo respalda Solares-Larrave, al ver en estos juegos intersemióticos un ejercicio legitimador del poder imperial:

Aparte de los textos, cuya necesidad como registros de esta misión civilizadora se impone, existen otros medios de los cuales se vale del Paso para representar la conciencia histórica que respalda esta hazaña; es por ello que, en momentos significativos del relato, aparecen escenas idealizadas de la intervención traducidas como pinturas. Este uso de la pintura como medio de inmortalización de la intervención retrata, al mismo tiempo que la invasión misma, las convenciones de la historiografía imperial así como el ánimo de legitimizar o ennoblecer la invasión a México al integrarla al programa de dominación que sugería la historiografía decimonónica. (Solares-Larrave, 1999, p.17-18)

Además, aunque Ercolino no lo menciona en su análisis, la intersemioticidad no tendría por qué ser estrictamente un diálogo entre literatura y arte plástico. Vale la pena mencionar que en *Noticias del Imperio* es posible rastrear una considerable cantidad de referencias y descripciones de piezas musicales, tanto cultas como populares: desde Strauss (Del Paso, 2012 p.54) hasta composiciones populares de la época como “Cangrejos para atrás” (Del Paso, 2012, p.167) y “Adiós, mamá Carlota” (Del Paso, p.485-486), e incluso un corrido sobre la muerte de Maximiliano que se intercala con la narración en el subcapítulo “Corrido del tiro de gracia” (del

Paso, 2012, p.604). Estas referencias se utilizan en la novela para denotar la idiosincrasia a la que pertenecen los personajes y sus diferencias tanto ideológicas como políticas y sociales.

Además, no hay que ignorar que un rasgo de intersemiotividad muy marcado en la novela es la relación entre historia y literatura, relación que exploramos en el apartado dedicado al modo enciclopédico.

4.9. El compromiso ético

Como se señaló en el apartado anterior, el compromiso ético descolonizador de Fernando del Paso se hace evidente en muchos pasajes de la novela. Entre ellos, los ejemplos eclécticos en el Castillo de Miramar, en los que Pineda halla, además de una crítica de género, una crítica anti-imperialista a través de la observación de la otredad:

La posición anticolonial de la estética de Fernando del Paso se puede ver en la descripción que hace de los elementos que componen el cuadro, pues manifiesta la contradicción colonialista del Archiduque Maximiliano al aparecer coronado por el lema: “Equidad en la Justicia” y recibir la fruta de un personaje que simboliza al Otro en la inequidad del dominado. La posición crítica al hecho histórico y a la necesidad de describir objetivamente la pintura está en el apego al suceso en sí y en el rompimiento con la limitante que una cultura impone al discurso con el que describe lo percibido por su mirada e imaginación. (Pineda, 2014, p.34-35)

Otra de las técnicas utilizadas por el autor que nos hace llegar a esa conclusión es su constante y premeditada yuxtaposición entre el conocimiento de la tradición oral y el discurso académico histórico. Solares-Larrave propone que, al alternar los tipos de discurso entre objetivos y subjetivos y al integrar en la novela recursos de oralidad de los personajes populares contrapuestos con el estilo árido y científico de los capítulos históricos, del Paso propone un cuestionamiento de la historia oficial y una reivindicación de la oralidad como forma legítima de conocimiento.

Uno de los momentos en los que estos elementos de oralidad se encuentran de forma más explícita es, por ejemplo, en el subcapítulo “La ciudad y los pregones”, en la que se replican las fórmulas con las cuales los vendedores anuncian su mercancía en la Alameda, y en la que el personaje que funge de narrador dice “suidad” por ciudad y cuenta el choque cultural de los mexicanos comunes que se enfrentan a la introducción de elementos franceses a sus costumbres (Del Paso, 2012, p.166-181). Pero tal vez uno de los más interesantes momentos de contraposición entre el conocimiento de la tradición oral y del registro histórico es el capítulo “Corrido del tiro de gracia” (Del Paso, 2012, p.604-614), en el que un personaje que, se asume, estuvo presente durante la ejecución de Maximiliano alterna entre el cantar un corrido sobre el suceso y su narración personal, en la que incluye impresiones y pensamientos propios. Esta sección se contrapone a la inmediatamente anterior, “El compadre traidor y la princesa arrodillada” (Del Paso, 2012, p.581-604), en el que una voz narrativa de una aparente objetividad científica nos narra, utilizando fuentes históricas, las últimas horas de Maximiliano a manera de artículo casi académico.

Dicha oralidad es, en esta novela, muy latinoamericana: la reivindicación de la tradición de la narración oral en la novela es también una reivindicación de las formas de vida latinoamericanas, en contraposición al discurso científico, “civilizador” e imperialista europeo: “El poder de la oralidad y su naturaleza subversiva se enfrentan ante el discurso científico y sus intenciones de dominación” (Solares-Larrave, 1999, p.20). Esto es ratificado por María Cristina Pons: “en *Noticias del Imperio* se cuestiona la Verdad producida desde una posición hegemónica de poder donde la crítica a la historiografía no se traduce tanto en un problema epistemológico como en uno de dominación” (Pons, 1994, p.107).

En esto, Pons coincide enteramente con la retórica de la ficción postulada por Wayne C. Booth, puesto que, a pesar de que la novela no existen maniqueísmos simplones, la estructura y la suma de sus elementos nos convencen de un argumento en contra del imperialismo a través de la descripción de los personajes reales entronizados por la historia como seres ingenuos y enfermos, con una imagen idealizada y colonialista de la vida en el continente americano: para esto, sólo hace falta observar la locura de Carlota en cada capítulo impar, la examinación médica minuciosa de las hemorroides en el recto de Maximiliano (Del Paso, 2012, p.394-401) o, en una dirección contraria, la caracterización de una mujer indígena en la pintura del Castillo de Miramar “con un tocado de plumas no muy diferente a un penacho azteca que le ofrece al archiduque (...) una piña: la fruta tropical por excelencia” (Del Paso, 2012, p.212):

Si bien se podría pensar que ciertamente son varias las opiniones y puntos de vista que confluyen en la novela en la reconstrucción de la intervención francesa y del Imperio, también se puede percibir que entre estos puntos de vista prevalece uno por sobre los demás: lo irracional de la empresa imperial, el descaro de los emperadores franceses, la total ineptitud de Maximiliano y la relativización (si no la reversión) de la visión histórica que Europa construyó de México y de América Latina. Es decir, cuando comparamos las diferentes perspectivas que se van construyendo a través de la narración en tercera persona y de los discursos de los diferentes personajes, resulta evidente cuáles son las interpretaciones o juicios de valor que propone el texto y que comparte su autor. (Pons, 1994, p.104)

4.10. El realismo híbrido

Esta última característica, en la que los autores maximalistas se proponen llevar el concepto de realismo hasta sus últimos límites, se puede observar claramente en la novela, de nuevo, a través de los monólogos. Mata, citando al teórico austriaco Michael Rossner, hace este puente entre realismo, realismo mágico y la obra de Fernando del Paso:

Michael Rossner llama al monólogo de Carlota “realismo loco” y espera que “esta creación... no tendrá tan larga historia como aquella del realismo mágico”. Sin perder de

vista lo real maravilloso, sitúa los antecedentes de este maratónico monólogo en el surrealismo y menciona a aquellos considerados como surrealistas naturales: el hombre primitivo, el niño y el loco. (Mata, 1991, p.92).

En efecto, en su artículo sobre la obra del autor mexicano (Rossner, 1989, 223-229), Rossner justifica el linaje de “surrealista natural” (puesto que encuentra su expresión de sur-realidad bajo la justificación de la locura de su personaje), y lo relaciona no con los grandes exponentes del boom latinoamericano, sino con los referentes que Carpentier tomó para exponer su ya famosa teoría, en especial, Artaud.

Bajo la justificación de la locura de Carlota, Fernando del Paso no se sale demasiado de lo que podríamos llamar “realista”, es decir, el mundo que construye y sus reglas nos resultan familiares aunque en los monólogos se nos presenten imágenes grotescas, puesto que aceptamos estar frente a la voz de un personaje que no tiene uso de razón. De la misma forma, muchos capítulos que se nos presentan nos muestran sucesos bastante grotescos (algunos de ellos ya descritos anteriormente, como la descripción del embalsamamiento de su cadáver o el relato de la mano del capitán D’Anjou, que cambia de dueño y vive aventuras extrañas después de muerto su dueño), y en otros observamos sucesos muy cotidianos (como los ya mencionados cuadros de costumbres insertados en la novela). Esta misma relación turbia entre lo verosímil, la realidad histórica y la ficción es reconocida en el texto por algunos de sus personajes:

Que entonces lo desnudaron y lo colgaron de los pies para que se le escurrieran todos los humores turbios, y que ya inyectado de nuevo y acostado en una mesa vestido de negro sobre cojines de terciopelo negro lo visitó el Presidente Juárez que tras un rato de silencio sólo dijo que el Emperador era muy alto. Inventaría yo todo eso, si tuviera bastante imaginación, si me atreviera. Lo inventaría para volverlo mentira, para que no me crean, para que me digan pero cómo se le ocurren tantas exageraciones, de dónde saca tantas truculencias, esas cosas sólo pasan, cuando pasan, en las novelas y los cuentos. (Del Paso, 2012, p.613)

Como lo puntualiza Pons, estos “niveles de realismo” se interrelacionan y se contraponen a lo largo de toda la novela: lo corriente y lo extraordinario, lo puntual y lo vago, el poder de la imaginación desbordada y la fijeza del dato histórico, lo que le da al realismo de la novela su carácter híbrido:

Sin duda alguna, estos monólogos de Carlota —surcados por la fantasía, la imaginación, los sueños, la incoherencia y el delirio— entran en conflicto con lo que supuestamente se espera de la novela histórica. Toda novela histórica aspira a una fiel representación del pasado y a una verdad de lo sucedido; su eficacia radica en la verosimilitud del discurso, en su capacidad por convencer que su contenido es veraz. Este poder de convencimiento se apoya en la autoridad y credibilidad del narrador omnisciente y en la igualmente convencional correspondencia que se entabla entre la verdad y lo “real”, lo actual o lo factible (Pons, 1994, p.100)

Conclusiones

Como pudimos observar en el análisis de la obra llevado a cabo en el capítulo anterior, *Noticias del Imperio*, tanto en sus procedimientos técnicos como en su contenido y su mensaje, se acerca bastante a lo que Stefano Ercolino llama “novela maximalista”, es decir, puede afiliarse a una categoría que la emparenta con obras escritas por sus contemporáneos de características e inquietudes muy similares y de todo el mundo.

Decir tajantemente que pertenece o no pertenece a cierto género en específico sería ir en contra de lo dicho en capítulos anteriores, en donde se propone que el género literario es una convención crítica, una serie de genericidades agrupadas alrededor de una obra y de las necesidades de sus lectores. Sin embargo, llamarle a *Noticias del Imperio* “novela maximalista” nos sirve, de alguna forma, para poder verla a través de una perspectiva mucho más amplia, que no se restrinja a nacionalidades ni lenguas: nos permite situar a Fernando del Paso no sólo como un escritor virtuoso y relevante en las letras mexicanas y en lengua española, sino como un artista de vanguardia que estaba en la misma sintonía que grandes escritores de los otros continentes. La novela maximalista, género posmoderno, nos sirve como herramienta para desenredar una obra claramente posmoderna: dicha herramienta, al ser declaradamente posmoderna, se abre a la posibilidades totalizadoras de la novela.

Pero *Noticias del Imperio* no está exenta de variaciones a la norma que estipula Ercolino: su simetría estructural contrapuesta al aparente caos temporal de otras novelas maximalistas y su especial atención a la crítica decolonial (además de una marcada influencia de estéticas de escritura latinoamericanas, como el neobarroco de Alejo Carpentier y Lezama Lima), además de su estructura ligada a un sólo suceso histórico concreto y a un personaje concreto que participó

en dicho suceso, hacen que la novela de Fernando del Paso no sea, ni por un momento, producto de una especie de expropiación latinoamericana o copia tercermundista de la novela maximalista anglosajona (como en algún momento quiso sugerirlo Ercolino), sino producto de la conjunción de formas literarias posmodernas e inquietudes políticas y estéticas propias de un artista de Hispanoamérica.

Es necesario aclarar que, debido a las directrices propuestas en este trabajo y los límites que le imponen, muchas preguntas planteadas a lo largo de esta tesis quedarán sin resolver todavía muchos años. Ciertas cuestiones teóricas e históricas sobre el género literario (por ejemplo, el papel de los géneros literarios en una época llena de hibridación genérica), sobre la posmodernidad y lo posmoderno (como, por ejemplo, el poder llegar a una definición concreta y práctica para un análisis efectivo), y sobre los derroteros en los que se embarcará la novela cuando esta época larga y confusa de la humanidad termine, quedarán sin resolverse, puesto que en algunos casos hace falta más discusión y más consenso entre los académicos y pensadores, y en otros casos la distancia temporal que nos separa del fenómeno es todavía demasiado cercana como para ponerle unas bridas definitivas con las que todos, o al menos una comunidad amplia, estemos de acuerdo. Sin embargo, queremos pensar que la importancia de este trabajo radicará en el haber hecho un mapeo de dichas preguntas, porque a veces resulta más valiosa una pregunta bien hecha que una respuesta poco convincente.

Otra cuestión con la que podemos considerar la relevancia de este estudio es que la teoría maximalista de la literatura no había sido discutida anteriormente en nuestra lengua, y la existencia de este análisis puede abrir las puertas a una nueva forma de observar ciertas obras fundamentales de nuestras literaturas, gracias a esta nueva herramienta teórica. Podemos pensar,

incluso, en trabajos futuros en los que se haga una genealogía completa de la literatura maximalista en México o en Hispanoamérica, en la que podamos determinar definitivamente las relaciones entre estas obras y la tradición a la que responden, e incluso un trabajo en el que se cree un corpus tentativo de la literatura maximalista en nuestro continente.

Aunque éste, nuestro primer paso, de una sola novela, resulta humilde en comparación a las posibilidades que se vislumbran en un futuro, las posibilidades se restringen mucho cuando no se ha dado un primer paso, por pequeño que sea. Sirvan estas últimas palabras, pues, para dar rienda suelta a esos nuevos derroteros.

Lista de referencias:

- Amerian, M., Ahmadian, M., Jorfi, L. (2016). "Shifts of Time in James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*: A Narratological Perspective" en *Theory and Practice in Language Studies*, 6(5), pp. 1033-1042.
- Amian, K. (2008). *Rethinking Postmodernism(s): Charles S. Peirce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*. Nueva York: Editions Rodopi B.V.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Nueva York: Oxford University Press.
- Balza, J. (1987). *Este mar narrativo: Ensayos sobre el cuerpo novelesco*. México: FCE.
- Barth, J. (1984A). "The Literature of Exhaustion" en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Reino Unido: The John Hopkins University Press. p.62-76
- Barth, J. (1984B). "The Literature of Replenishment" en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Reino Unido: The John Hopkins University Press. p.62-76
- Benedetti, M. (1968). "Tres géneros narrativos" en *La novela corta: una biblioteca virtual*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas. Recurso electrónico recuperado de: <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/tgnmb.php?fbclid=IwAR1I3E-iLY9EXpVJa-epfltq9N6CZlOm-9td9sNqrw7Flpg4D9NtAYPLiIo>
- Benjamin, W. (1999). "Paris, the Capital of the Nineteenth Century" en *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Booth, W. (1978). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch, editor, S. A.
- Britto García, Luis (2004) "Historia oficial y nueva novela histórica: ". En: *Cuadernos del CILHA*, Año 6, no. 6, pp. 23-37.
- Brushwood, J. (1973). *México en su novela*. México: FCE.

- Budgen, F. (1972). *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Burn, S. (2007). "The Collapse of Everything: William Gaddis and the Encyclopedic Novel" en Tabbi, J., Shavers, R. *Paper Empire: William Gaddis and the World Systems*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Carpentier, A. (1967). "De lo real maravilloso americano" en *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca.
- Coale, S. (2005). *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Corral, E. (1998). "Pintando a máquina. La influencia pictórica en la obra literaria de Fernando del Paso" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46(2), pp. 419-430.
- Davis, T., Womack, K. (2001). "Preface: Reading Literature and the Ethics of Criticism" en *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Del Paso, F. (2012). *Noticias del Imperio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliot, T. (1923). "Ulysses, Order and Myth" en *The Dial*, 75, pp.480-483. Recuperado el 13-Ago-2020 de <http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>
- Ercolino, S. (2015). *The maximalist novel: from Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Trad. Albert Sbragia. Londres: Bloomsbury.
- Felluga, D. (2011). "General Introduction to Postmodernism". *Introductory Guide to Critical Theory*. West Lafayette: Purdue University. Recurso electrónico consultado el 29- Nov-2017. Recuperado de <https://www.cla.purdue.edu/English/theory/postmodernism/modules/introduction.html>
- Forero, G. (2011). La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización. *Acta Literaria* 42, p. 33-44.
- Galán, L. (2009). "El enigma universal de Roberto Bolaño". Artículo publicado en el portal en línea del diario *El País* (Madrid, España). Recuperado de: elpais.com/diario/2009/03/22/cultura/1237676401_850215.html

- Galindo, O. (1999). "Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción" en *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, No. 22 (1999), pp.39-44
- García Márquez, G. (2010). *El otoño del patriarca*. México: Diana.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Estados Unidos: Cornell University Press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Geyh, P., Leebron, F., Levy, A. (1998). "Introduction" en *Postmodern American Fiction: a Norton Anthology*. New York: Norton. p.xi-xxx.
- Grant, I. (2001). "Postmodernism and politics" en *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge. p.28-40.
- Greimas, A., Courtes, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- Hassan, I. (1998). "Toward a Concept of Postmodernism" en *Postmodern American Fiction: a Norton Anthology*. New York: Norton. p. 585-595.
- Hefferman, J. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Joyce, J. (2004). *Ulyses*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Debolsillo.
- Karl, F. (1985). "American Fictions: The Mega-Novel" en *Conjunctions*, (7), 248-260.
Consultado el 11 de febrero de 2020 en www.jstor.org/stable/24514433
- Karl, F. (2001). *American Fictions: 19980-2000: Who's America is it Anyway?* Bloomington: Xlibris.
- Leal Rodríguez, A. (2016). *La novela total contra el totalitarismo: Examen del concepto de novela total en Pour Sganarelle de Romain Gary en el marco de las transformaciones estético-políticas del siglo XX*. México: UNAM [Tesis]
- LeClair, T. (1987). *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: University of Illinois Press.

- LeClair, T. (1989). *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Estados Unidos: University of Illinois Press.
- León, A. (1994). *La poética de Fernando del Paso en Noticias del Imperio* (tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lévrero, M. (2016). *La novela luminosa*. Argentina: Random House Mondadori.
- Lewis, B. (2001). "Postmodernism and Literature" en *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge. p.121-133.
- Lukács, G. (1975). *Obras completas I: El alma y las formas; Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Lyotard, J. (2000). *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- Márquez, M. (2002). "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica" en *Exemplaria*, 6, pp.251-256.
- Mata, O. (1991). *La obra narrativa de Fernando del Paso* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maher, J. (2017). *Does Anybody Know What a Bestseller Is?* Recuperado el 5 de agosto de 2020 de Publishers Weekly. Sitio web: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/bookselling/article/75290-does-anybody-know-what-a-bestseller-is.html>
- McClure, J. (1999). "Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy" en Lentricchia, F. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press.
- Moretti, F. (1996). *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. Londres: Verso.
- Moretti, F. (2005). "World-Systems Analysis, Evolutionary Theory, Weltliteratur" en *Review (Fernand Braudel Center)*, 28(3), 217-228. Consultado el 18 de febrero de 2020: www.jstor.org/stable/40241633
- Ruiz, J. (2014). "El Boom, Barral y Barcelona: gestación editorial de un movimiento transoceánico" en *Mitologías hoy*, 9, pp.168-177

- Palmeri, F. (2001). "Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics" en *Postmodern Culture*, 12(1). Recurso electrónico recuperado de <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1palmeri.html#foot3>
- Pimentel, L. (1993). "Tematología y transtextualidad" *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- Pimentel, L. (2003). "Ecfrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías*, 4, pp.205-215.
- Pineda, M. (2014). *La écfrasis en la imagen de Carlota a partir de la configuración del poder en Noticias del Imperio de Fernando del Paso* (tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pons, M. (1994). "Noticias del Imperio: Entre la imaginación delirante y los desvaríos de la historia" en *Hispanamérica*, 23(69), pp. 97-108
- Pons, M. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: siglo veintiuno editores.
- Ramos, L. (2009). "Notas largas para novelas cortas" en *La novela corta: una biblioteca virtual*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas. Recurso electrónico recuperado de: <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/nlpnclar.php?fbclid=IwAR3pTb18Tnag75WEQ4aeobYfoLpfFzyvvOgWnwesnlevMMpIPgXIEZnDk4>
- Rodríguez, B., Williams, R. (2002). *La narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana.
- Roessner, M. (1989). "Fernando del Paso: Realismo loco o Real maravilloso europeo. Algunas observaciones sobre Noticias del Imperio" en *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la revolución*. Alemania: Vervuert Verlag.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Argentina: Taurus.
- Schaeffer, J. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Serres, M. (1982). *The Parasite*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Spitzer, L. (1962). "The Ode on a Grecian Urn, or Content Vs Metagrammar" en Hatcher, A. *Essays on English and American Literature*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Sim, S. (2001). "Postmodernism and Philosophy" en *The Routledge Companion to Postmodernism*. Londres: Routledge. p.3-14

- Solares-Larrave, F. (1999). “De la ciencia y el relato, rasgos de la postmodernidad en Noticias del Imperio, de Fernando del Paso”. *Revista Iberoamericana* 65.186, p.13-30.
- Todorov, T. (1972). “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T. (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- Villanueva, D. (1990). “El realismo intencional” en *Semiosis*, enero-junio 1990, 24, pp. 177-199.
- Villoria, J. (1999). “La novela decimonónica española por entregas en traducción”. *Livius*, 14, 191-202
- Wallace, D. (2011). *La broma infinita*. Trad. Marcelo Covián. México: Literatura Random House.
- Weisstein, U. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. España: Editorial Planeta.