



MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía y
Letras/13-14

Máster en Literaturas
hispánicas: Arte,
Historia y Sociedad



**El proyecto
narrativo de Álvaro
Enrique. La identidad
y la tradición como ar-
tificios: Integraciones
y desintegraciones**

*Francisca Sánchez
Martínez*



ÍNDICE



1. Introducción.....	1
2. Nubes y dispersiones: la narrativa hispanoamericana contemporánea.....	3
2.1. Álvaro Enrigue: escritura de escrituras	6
3. “Integraciones y desintegraciones”: descentramiento y fragmentariedad.....	10
3.1. La desintegración del espacio textual y geográfico: los relatos integrados y la mirada múltiple. <i>Hipotermia</i>	14
3.1.1. De espejismos y multiplicados: la refracción del mosaico	16
3.1.2. La deconstrucción del estereotipo.....	21
3.1.3. Sujetos y relatos, la soledad de la esquirola. La estela poliédrica de <i>Hipotermia</i> .	
Conclusiones.....	23
3.2. “Yo somos varios”: la experiencia episódica como modo de (des)integración. <i>Vidas perpendiculares</i>	25
3.2.1. La extrañeza de mirar hacia atrás. Jerónimo y la articulación del pasado.....	27
3.2.2. La porosidad de lo identitario. América Latina en el espacio global.	
Descentramientos y ‘mestizajes’	30
3.3. Castillos en el aire: la “salvación” por la ficción	33
4. La verdad de las mentiras: la identidad y la tradición como artificios.....	38
4.1. La parodia y la ironía como recursos de distanciamiento	39

4.2. <i>El cementerio de sillas</i> : de vacíos e invenciones	48
4.2.1. La ambigüedad discursiva como cuestionamiento del relato: velar, develar	51
4.2.2. El desmantelamiento por la parodia: épicas y tópicos bajo el ojo de la mosca	63
4.2.3. Lo oblicuo como medio de conocimiento: Chema, la mirada desde los márgenes	71
4.2.4. El triunfo del simulacro: hacia una lectura quijotesca de <i>El cementerio de sillas</i> .	
Conclusiones	75
5. <i>Muerte súbita</i> y la caricatura de la historia.....	80
5.1. El nuevo rostro de la historia en la ficción hispanoamericana contemporánea. La subversión por el humor	81
5.2. “El pasado como escenografía”: <i>Muerte súbita</i>	83
5.3. Reflejos de un espejo cóncavo: reescrituras, órdenes dispersos, formas cómplices, rastros de lo presente. Conclusiones	90
6. En los pliegues de la escritura, en la escritura de los pliegues. Narrar la ficción, ficcionalizar la narración. La consciencia escritural de Álvaro Enrígue: Conclusiones	94
6.1. Fotograma, autorretratos: hacia el esbozo de una poética.....	95
6.2. Jugar al trazo, trazar el juego. Una lectura metaficcional de <i>Muerte Súbita</i>	99
7. Bibliografía.....	102

1. INTRODUCCIÓN

¡Alas! La forma se convirtió en el contenido.

Álvaro Enrígue, “Elogio del neopreno”

Álvaro Enrígue (1969) desarrolla, en el marco de una literatura hispanoamericana contemporánea polifónica y plural, y cuya multiplicidad dificulta la percepción de constantes, una propuesta escritural que destaca en su especificidad. El camino que transita Enrígue no es ni el de lo virtual, ni el de la des(re)territorialización, ni el de la mirada nostálgica al boom ni el de la cultura pop, la kitsch o la de ecos macondianos; vertebrada por esa premisa con que escogemos abrir el presente estudio y replegada entonces en la escritura, en las posibilidades que el lenguaje tiende, la narrativa de Enrígue articula una reflexión que, si contempla aspectos tales como la identidad latinoamericana, la verdad o el estatuto de la Historia, lo hace desde ese discurso en que se sustentan, en que todo se sustenta. Multiplicidad, humor y metaficción serían las líneas que generarían una imagen fugaz del mapa en que hemos encontrado situada la pluma de Enrígue, relativización, parodia y descentramiento, aquellas otras que añadirían emplazamientos más concretos. Desde estos núcleos que creemos fundamentales en la escritura del autor enfrentaremos el análisis de algunas de sus ficciones; con ello pretendemos alcanzar, si no la delimitación total de un atlas en constante ampliación, el esbozo de una pequeña parte en que, quizá, pueda contemplarse “alguna verdad, algún fragmento de verdad”.

Tras una breve introducción en que daremos cuenta del panorama en que queda enmarcado nuestro autor, nos detendremos en el modo en que se articulan los recursos de la fragmentación y el descentramiento, centrales en su escritura, en dos de sus ficciones, *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares*, conjunto de relatos que pueden leerse como novela y novela desintegrada en relatos, respectivamente. Desde el análisis de estas obras hermanadas por la forma, intentaremos exponer la integración que, creemos,

hace el autor de América Latina en una dinámica global en que la entreteje. Así, defenderemos también la hipótesis de que, mediante estos procedimientos, Enrígue apela a una relativización que niega cualquier verdad única sobreponiendo a ella la multiplicidad de visiones y reinterpretaciones que la fragmentación y el descentramiento posibilitan.

La parte central del trabajo concernirá al estudio de la parodia y la ironía como técnicas de distanciamiento de que se servirá el autor para enfrentar una deconstrucción de esos discursos fundacionales, identitarios o míticos que legitiman determinados hechos y que, como exhibirá, no son más que construcciones tan artificiosas como las ficciones mismas. Para ello, nos serviremos del análisis de *El cementerio de sillas*, primero y de *Muerte súbita* después; si enfrentaremos esta última también desde la consideración de la parodia y la ironía como recursos centrales, orientaremos el estudio hacia la relación que estas determinan con la Historia, sustrato principal de esta novela y blanco de un desmoronamiento que quiere mostrar la invalidez de la verdad histórica como categoría clausurada o dogmática.

Finalmente, como conclusión, además de intentar la construcción de una poética de la escritura del autor algo particular, viraremos nuestro estudio hacia un aspecto que, si latente, se hará ahora más explícito y que no será otro que el de una metaficción que contemplaremos a la luz de *Muerte súbita*, con el fin de desembocar en ese espacio del que partíamos: aquel en que la escritura se vuelve sobre sí misma para contemplarse ante el espejo que la misma ficción le proporciona.

Puesto que centraremos nuestro análisis en varias de las narrativas del autor emplearemos para su referencia, con el fin de facilitar la lectura, las siguientes abreviaturas: H para aludir a *Hipotermia*, VP para *Vidas perpendiculares*, ECS para *El cementerio de sillas* y MS para referir a *Muerte súbita*.

2. NUBES Y DISPERSIONES: LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Al hundirnos en la luz difusa de Lima y verla de día tan parecida a la ciudad de México, tuve el vértigo del que escucha hablar portugués por primera vez: siente que debería entenderlo pero algo no cuadra; es su lengua y no es su lengua, una realidad paralela. Estaba de vuelta en un lugar que parecía casa pero no era casa.

Hipotermia, Álvaro Enrique

La narrativa latinoamericana contemporánea asiste a una reconfiguración de su imaginario con la aparición de unas ficciones que reclaman un espacio propio distinto al que de América Latina y su literatura se había formado en la estela del boom. Los escritores nacidos a partir de los años sesenta presentan unas propuestas escriturales cuya particularidad dificulta cualquier intento homogeneizador o aglutinador bajo etiquetas descriptivas como las de ‘generación’, pero cuya calidad y diversidad de registros han dotado de gran vitalidad al panorama literario actual. Testigos de este tiempo, las obras de estos autores ponen voz a unos procesos contemporáneos desde lentes muy diversas que refieren, sin embargo, a ese proceso de ‘redefinición identitaria’ que, siguiendo a Guerrero (2009), creemos enfrenta esta literatura:

Como buenos hijos de la postmodernidad, nuestros últimos escritores, muchos nacidos después del boom, son los primeros que viven su identidad latinoamericana no como una evidencia indiscutible e intangible, no como una esencia prácticamente sagrada, sino como un objeto histórico sujeto a cambios y variaciones, que puede construirse y reconstruirse, y que no excluye la libertad de elegir entre diversas versiones ni la posibilidad de reinventar versiones más personales o individuales. Dicho en otras palabras: hemos entrado en el tiempo de las identidades post-tradicionales, abiertas y reflexivas, en una dinámica en la que cada cual adapta de distintas formas los rasgos comunes al proceso de crearse un rostro propio y viceversa (Guerrero, 2009:28).

Desde una lógica ahora global, estos autores niegan su adscripción a una única tradición cultural rechazando erigirse en voz de un continente o una tradición y aspirando a configurar una narrativa que sea metonimia del mundo. América Latina se sigue dibujando en sus ficciones, aunque más en clave de “holograma” que como piedra

angular en la configuración de un discurso identitario¹. Con los noventa se inaugura entonces una nueva narrativa cuyo suelo no es ya ni el mítico y terregoso de Macondo ni el popular y enlosado de un McDonald's cualquiera (Montoya y Esteban, 2008), pero cuya reivindicación de un nuevo espacio no responde a un rechazo de lo anterior o a un deseo de “matar al padre” en palabras de Bloom (1977), sino al deseo de “afrontar los problemas e historias de sus respectivos países e incluso los de toda la región, con toda naturalidad, sin el tono salvífico o politizado de algunos de sus predecesores” (Volpi, 2009:170).

La imposibilidad de enfrentar o definir este panorama en los términos anteriores ha llevado a autores como Volpi a proclamar “el fin de la narrativa hispanoamericana” (Volpi, 2004), “pues, ¿qué significa a fin de cuentas ser latinoamericano a principios del siglo XXI? Y ¿qué significa ser un escritor latinoamericano a principios del siglo XXI?” (Ibidem:41). Ante una sentencia como esta que tantos comentarios posteriores ha suscitado, son varios los críticos que han corregido su dirección apuntando hacia un cambio de paradigma que, si perceptible, no posee carácter de irreversibilidad (Fornet, 2007); la denominación de “literatura latinoamericana”, antes que abocada a la desaparición, ha de ser re-orientada hacia un nuevo espacio cuyas coordenadas ya no tienen que coincidir, necesariamente, con las del continente latinoamericano. Si la nueva narrativa se mueve con igual facilidad en contextos hispanoamericanos y en contextos globales es porque, antes que descreer de la nación, apunta hacia nuevos territorios en que la construcción del discurso prima sobre la de la identidad nacional:

Sí hay una literatura latinoamericana, lo que sucede es que ya no tiene los marcadores ideológicos que la hacían parecer clara y distinta (...). Esto ha permitido el surgimiento de narrativas regionales transnacionales tal vez menos espectaculares pero igual de atrevidas y acaso más intensamente literarias en el sentido de que su interés primordial es ser sólo lo que son: relatos líricos, opiniones venales, construcciones peculiares levantadas con escrituras idiosincráticas (Enrigue, 2007).

La narrativa hispanoamericana parece entonces, antes que estar abocada a la desaparición, proclamar la necesidad de unos nuevos parámetros desde los que ejercer

¹ “El paradigma ya no consiste en edificar una nueva torre o una nueva cúpula, sino en trazar un holograma: novelas que sólo de manera oblicua y confusa, fractal, desentrañan el misterio de América Latina” (Volpi, 2009:170).

² En el contexto mexicano, “generación inexistente”, “generación de los enterradores” o “generación de los setenta” son algunos de los términos que autores como Tryno Maldonado, Santajuliana y Castañeda y Boixo, respectivamente, han utilizado para referirse a esta narrativa.

³ Los rasgos que incluimos entrecomillados han sido extraídos de los estudios de González Boixo (2009),

la aproximación a unas obras que no aspiran a la construcción de una tradición sino, únicamente, a “ser lo que son”.

Dejando al margen intento terminológico alguno en el seno de una narrativa cuya naturaleza es ahora la que le otorga el nombre propio², puede reproducirse parte de la nómina que confecciona esta panorama y que, para Becerra, incluye las propuestas escriturales de Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, Mario Bellatín, Álvaro Enrigue, Ronaldo Menéndez, Yuri Herrera, Pedro Mairal, Guadalupe Nettel, Carlos Busqued (2014). Incluyen Santajuliana y Castañeda (2000) en su estudio centrado en México, además, a autores como Mario Gonzáles Suárez, Ana García Bergua, Ricardo Bernal, Jordi Soler, Jorge Volpi, Cristina Rivera, David Toscana, Ignacio Padilla, Mario Bellatín, Álvaro Enrigue, Guillermo Fadanelli, Pablo Soler Frost. Raphael, por su parte, identifica tres momentos de esta “generación” mexicana -a la que advierte nunca volverá a referirse así- que nacería con *La muerte de un instalador* de Álvaro Enrigue, “saldría del centro” con *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza, y se asumiría en el rostro de *Marcos Fashion* de Edgardo Bermejo (2011:54-55).

En el contexto de una narrativa plural, que dificulta la distinción de unas líneas definitorias extensibles al conjunto, puede intentarse sin embargo la composición de una órbita en la que girarían, siempre con ritmos y matices propios, las ficciones de estos autores; en analogía a uno de los ejes estructuradores principales que las atraviesan, enfrentaremos un collage que, con las distintas ‘piezas definitorias’ que los numerosos estudios críticos de este panorama han generado, pretende esbozar el rostro que un posible espejo devolvería de esta narrativa. Cuatro podrían ser las líneas que lo atravesaran. En primer lugar, “reescrituras y variaciones”, porque los discursos o historias oficiales ya no poseen el carácter de lo inamovible o lo intocable, sino que se tornan sustrato sobre el que erigir nuevas visiones, blanco hacia el que dirigir la mirada escrutadora que denuncia el vacío que se esconde tras lo artificial que sin embargo ha sustentado tantas identidades. En segundo lugar, “de la totalidad a la segmentación”, porque la linealidad se fragmenta para ver sus retazos recompuestos en nuevas combinaciones, porque esta narrativa tiende a descomponerse en esquirlas que imitan el caos del presente en un rechazo del universo narrativo completo y acabado y, por ello, “antes el círculo, hoy la línea”. También “hibridación”, porque la voz única se torna

² En el contexto mexicano, “generación inexistente”, “generación de los enterradores” o “generación de los setenta” son algunos de los términos que autores como Tryno Maldonado, Santajuliana y Castañeda y Boixo, respectivamente, han utilizado para referirse a esta narrativa.

múltiple y, la perspectiva, plural, porque se privilegia el eco que dé expresión a la realidad desde nuevos lugares, desde nuevos rincones, desde el intersticio que había sido relegado y desde el que pueden construirse “nuevos realismos”. Finalmente, “un cachito de verdad”, porque esta narrativa apunta, sobre todo, a la relativización, a la imposibilidad de contemplar, en su totalidad, cualquier verdad³.

Quizá, tras todo ello, la mejor imagen para reproducir la dispersión de un contexto que no puede cercarse desde interrogantes pretéritos sino que necesita de unos propios, ‘a estrenar’ sea aquella de las nubes que Raphael propone:

Las nubes son una masa visible, se forman de partículas independientes, las nubes migran, mutan y desaparecen, flotan allá arriba, a veces reflejan al mundo, otras navegan desentendidas de lo que ocasionan en la Tierra y la Tierra gira mientras ellas se deshacen, se juntan. Las nubes tienen una relación directa con lo que sucede abajo pero en apariencia son independientes. Las nubes son tantas que se pierden en la inmensidad, se dispersan en nuestra memoria (Raphael, 2011:68).

Al igual que ellas, las narrativas de estos escritores han hecho del territorio de la literatura hispanoamericana contemporánea, en la plasmación de su reflejo, un caleidoscopio de reflejos múltiples.

2.1. *Álvaro Enrigue: escritura de escrituras*

A veces se nos olvida lo obvio: la narrativa son sólo palabras; las historias sólo existen porque las palabras se pueden acomodar de cierta manera en un día determinado. Es una ventana que se abre cinco, diez, quince veces en tu vida: la conjunción en el lenguaje de una idiosincrasia, un grupo de personajes, una historia resistente, una teoría demostrable sólo narrativamente. Si estás en tu máquina el día en que se abre la ventana, al final va a haber un libro.

Álvaro Enrigue

Álvaro Enrigue es quizá uno de los escritores cuyas ficciones mejor dan cuenta de estos procesos a que venimos refiriendo. Último ganador del premio Herralde de Novela, la suya es una escritura compleja en que géneros, formas y lenguajes se entrecruzan para configurar un espacio híbrido que privilegia el misterio sobre la

³ Los rasgos que incluimos entrecomillados han sido extraídos de los estudios de González Boixo (2009), Noguerol (2008) y Raphael (2004), en cuya relación de características hemos basado nuestra sinopsis.

certeza⁴. Editor, profesor universitario, crítico, investigador y redactor de Letras Libres, escribió *La muerte de un instalador* (1995) -premio Joaquín Mortiz- “justo en la parte aguda de la crisis del 94 (...), gracias a que los presidentes Salinas y Zedillo destruyeron mi vida, acabaron con mi trabajo y mis ahorros”, en ese “año del alzamiento de los zapatistas y el año que todos los mexicanos nos pasamos preguntándonos qué carajos era México, que no era lo que habíamos aprendido en la escuela, ni de mayores en los libros de Historia más severos que fuimos leyendo cada quién por su parte” que le lleva a comenzar también *El cementerio de sillas*, que publicaría en 2002. En 2006 y 2008 aparecerían lo que él concibe como sus “libros siameses”, *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares*, “cuentos que integran una novela” y “novela que se desintegra en cuentos” respectivamente y, en 2011, la “novela que incluso parece una novela”, *Decencia*, “escrita en torno a la posibilidad de que en el año 73 dos guerrilleros y un general que usó sombrero y canas viajaran en un Cadillac por el país más profundo”. Con la idea de “poner luz en la marginalidad de las grandes figuras de la literatura hispana que construyeron Latinoamérica tal como está hecha”, configura *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*, ensayo que publica en 2013, año en que “esa serie de ensayos que lentamente se convierten en una novela” que es *Muerte súbita* recibiría el Premio Herralde, que lo erigiría en protagonista de la escena literaria española e hispanoamericana actual⁵.

Si las propuestas de esta nueva narrativa que describíamos anteriormente se adscriben, en relación a ese *boom* ineludible, bien a la línea rupturista y reivindicativa de la cultura de masas dibujada por la antología McOndo -publicada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996-, bien a la de un Manifiesto del Crack (1996) que antes que renegar de lo anterior lo incluía celebrándolo (Becerra, 2003), la escritura de Enrigue rechaza ambas salidas postulándose particular respecto del resto por lo que de vuelta hacia la propia escritura posee. Desde aquí, desde las posibilidades que el despliegue del lenguaje en el discurso ofrece, desde la exploración del modo en que las ficciones son capaces de articular sistemas identitarios e ideológicos, desde la reflexión de la naturaleza misma de la ficción, construye Enrigue un proyecto escritural cuya

⁴ “Toda la obra pitoliana es el trastorno del centro y su nueva ubicación. La más dura crítica a las cegueras de la épica machista nacional alzada sólo desde la narrativa, pero sobre todo, la puesta en definición de una maquinaria de contar que ya llevaba años funcionando y que tal vez lo siga haciendo por los próximos noventa y tres: *la literatura no como una certeza, sino como un misterio*. El arte de decir una historia sin tocar su corazón pornográfico (...)” (Enrigue, 2012:72).

⁵ Hemos elaborado este ‘panorama’ haciendo uso de afirmaciones del propio Álvaro Enrigue, que han sido extraídas de varias de las entrevistas que ha concedido para hablar de su obra.

especificidad lo convierte en espacio interesante desde el que afrontar el cambio de paradigma de esta literatura.

La narrativa de Enrigue apela a una deconstrucción de aquellos sistemas que se creen portadores de una verdad única y que no son sino construcciones cuya artificialidad queda expuesta en cada una de sus ficciones. La identidad o la tradición sufren una desmitificación que las traslada a la categoría de relato, de invención o producto de un narrador que es, en suma, plenamente consciente de su condición. Enrigue no reniega de las fuentes, antes acude hasta ellas para iniciar una perversión que las extrae de su lugar diseminándolas en nuevos contextos o espacios referenciales cuya significación no es ya unívoca sino tan múltiple como los sujetos que a ella se enfrentan. Su escritura no responde entonces sino al intento de enfrentar una nueva articulación de modelos literarios en que lo oficial, la mirada única, no resultan ya operativos. Valiéndose de recursos como la fragmentariedad, la ironía, la parodia y la metaficción, Enrigue construye un universo de personajes, espacios y temas tan mexicanos como universales que antes que insertar a América Latina en una dialéctica la traslada hasta una red global de significaciones en que sus particularidades se diluyen. Constituye entonces un ejemplo privilegiado de ese cambio de paradigma que, como hemos esbozado, enfrenta la nueva narrativa y que se traduce, siguiendo a Ortiz, en tres aspectos que son los que quizá mejor definan la escritura de Enrigue: “El haber abandonado la falta de fe en ‘una verdad’ histórica, el haber renunciado al reclamo de representatividad en nombre del subalterno y el haber recuperado la pretensión de literariedad” (2012:95).

Así, intentará dilucidarse el modo en que el autor mexicano configura sus ficciones a partir del análisis de los procedimientos que creemos la sustentan: el descentramiento y la fragmentariedad, la parodia y la ironía y, finalmente, la metaficción o la autorreflexividad. Si bien es cierto que, aunque de modo y en grado diversos, todos ellos suelen confluír en cada una de sus obras, referiremos a aquellas que de una forma más clara y directa ejemplifican tales fenómenos. El corpus que conformará nuestro análisis estará compuesto entonces por *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares*, a las que dedicaremos la primera parte de este trabajo, dedicada a los dos recursos primeros que enunciábamos, y por *El cementerio de sillas* y *Muerte súbita*, a las que aludiremos en la segunda parte en relación al uso que de la parodia y la ironía hace el autor con la intención de desmoronar aquellos discursos que, fundacionales, históricos o míticos se creen portadores de una verdad única.

3. “INTEGRACIONES Y DESINTEGRACIONES”: DESCENTRAMIENTO Y FRAGMENTARIEDAD

En la dispersión de sus fragmentos... el poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones?...fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

Si, “en cada siglo, el modo en que se articulan las formas artísticas refleja el modo en que la ciencia o la cultura contemporánea consideran la realidad” (Eco, en Mora, 2000:237)⁶, no es de extrañar que la velocidad de una contemporaneidad que todo lo torna instantáneo y ubicuo apunte hacia una región en que la hibridez gobierna. El fenómeno de la globalización impone un nuevo modo de entender la realidad que insta una lógica del tránsito y la multiplicidad; se asiste a un espectáculo de interconexiones, medios masivos, migraciones, viajes y megalópolis en que lo propio permanece en constante enfrentamiento con lo ajeno. El sujeto se ve diluido en la marea del todo social y la identidad se fragmenta, esparciéndose en una realidad caleidoscópica en que únicamente pueden percibirse partes de una serie a cuya totalidad no puede aspirarse, “una realidad de distintas densidades y superficies, caleidoscópica y desconcertante, abierta a nuevas vías de significación, reclamando una sensibilidad y una atención distinta. Una realidad compleja (como nunca, como casi siempre) y contradictoria” (Andújar, 2011). “Entre el deseo de la totalidad y la certeza de la fragmentación” (Brescia y Romano, 2006:40) el individuo de pertenencia interrogante se lanza a los caminos para explorar nuevas regiones que son también las de lo literario⁷. Así, si en los escritores contemporáneos se instala lo que el escritor hispanoargentino Andrés Neuman denomina una “suerte de desprejuicio territorial” que

⁶ “No sé, creo que el asunto es que una persona da testimonio de su tiempo. Lo mejor que pueda (...)” (Enrique, 2007).

⁷ “El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua. (...) Láncense a los caminos” (Bolaño, 1976).

los conduce a configurar espacios y realidades no exclusivamente deudores del origen y que no pretenden configurarse sino como metonimia del mundo, hasta el ámbito de los géneros literarios se traslada esta extraterritorialidad que clama por la exploración del vínculo, del contacto, de la intersección (Bencomo, 2009).

En una contemporaneidad dominada por una filosofía abierta que, como afirma Pontes Velasco, “desestabiliza las consideraciones al uso y elimina las barreras drásticas entre las distintas expresiones artísticas” (2011:79), el límite se desdibuja en un proceso de deconstrucción de las estructuras culturales; la tensión dialéctica entre centro y periferia desaparece para hacerlos partícipes el uno del otro⁸: “En mi opinión, esta disolución de las fronteras geográficas, económicas, ideológicas, culturales, raciales, etc., encuentra su correlato en el mundo de la ficción donde las formas y los perfiles se han difuminado aparatosamente” (Andrés-Suárez, 1998:11). La identidad textual es, ahora, frontera abierta (Neuman, 2007). Confiesa Álvaro Enrigue:

Tengo la impresión de que lo de los géneros no se me da, se me complica decir que lo que escribo son cuentos, novelas o cuentos que se juntan como novelas. Me interesa lo que en el periodismo se le dice el cerrojo. No dudo que se escriban cuentos con un cerrojo, que todos se mueran, sean muy felices o algo así. Vivimos en un mundo muy pobre en definiciones y valores acordados como para poder escribir cosas así. Es importante decir que no se puede escribir un cuento que no empiece ni termine. Cernuda o Jiménez seguían pensando que Dios escribía por ellos, pero tu periodo escribe por ti, te usa, me parece escribir un cuento que empiece y termine en un punto (Enrigue, 2007).

La escritura de Enrigue se instala así en una frontera genérica en que priman multiplicidad y heterogeneidad; cuento, novela y ensayo se confunden entre sí asumiendo materiales de diversas procedencias y deviniendo una forma híbrida que cuestiona no sólo el género literario sino la autenticidad de cualquier categoría clausurada, estática: “Quería trabajar en el límite de la construcción de una novela, como he hecho siempre. Que la novela esté escrita en el punto en que podría dejar de ser una novela en cualquier momento” (Enrigue, 2013a). Es en este sentido en el que opera una fragmentariedad⁹ que no sólo domina la obra de Enrigue sino la de toda una

⁸ Entendemos “deconstrucción” en el sentido enunciado por Jacques Derrida en *De la gramatología*. Asimismo, la relación centro-periferia referida a lo literario puede entenderse en el seno de la teoría del canon en que el centro se identifica con lo “canónico” siendo desterrado a la periferia aquello que no es considerado como tal por la fuerza superior de la institución, definida por F. Kermode, en “El control de la institución” como aquello que determina todo contexto social generando unas normas tomadas como válidas a partir de las cuales se establece el juicio de comportamientos, pensamientos, etcétera.

⁹ “La lectura de textos fragmentarios (...) pone en evidencia la fragilidad de los géneros tradicionales, pues la experiencia cotidiana es, por definición, una experiencia del fragmento. Las convenciones

narrativa que hace de la poética del fragmento un lenguaje mediante el que materializar el dinamismo de una realidad segmentada que ya no entiende de certezas (Enrigue, 2007):

Dicho en otros términos: mientras que el proyecto de descripción y explicación de la naturaleza, como concatenación de “comportamientos” generados por un pequeño número de reglas repetidas ha fracasado, aparece la idea de un universo fragmentado, compuesto por comportamientos locales diferentes por calidad (Calabresse, 1999:160-161).

El recurso al fragmento no responde, entonces, sino a un deseo de superar la linealidad sostén de una concepción única en pos de una multiplicidad que aboga por lo que Calabresse denomina “pérdida de la totalidad”, derivada del valor propio que adquiere aquel como entidad autónoma, y que “hace literalmente ‘perder de vista’ los grandes cuadros de referencia general” (1999:105). Esto es, la segmentación pone de manifiesto no sólo la determinación significativa que el contexto impone sino, además, la arbitrariedad que rige el vínculo que con él se establece:

En los fragmentos se niegan los esencialismos, se admite que los asuntos de similitud se determinan por medio de los contextos y los intereses creados, y se afirman las funciones personales engendradas socialmente. Se admite, entre otras cosas, que todos los sistemas cerrados no son más que postulados internos del espacio creado por estas categorías (Corral, 1996:463-4).

La ‘poética de la fragmentariedad’ apunta entonces hacia la posibilidad de presentar visiones alternativas, de enfrentar una reconstrucción de los significantes que derive en una apertura de significaciones de la que participen diversos materiales, tiempos, géneros y sujetos.

Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible. El fragmento se torna así en un material, por así decirlo, “desarqueologizado”: conserva la forma fractal debida a la ocasión, pero no se reconduce a su hipotético entero, sino que se mantiene en su forma autónoma (Calabresse, 1999:102).

Si la cultura occidental, como señalan Estévez y Elizande, tiende a proyectar la mirada - entendida como una forma de “construir socialmente la realidad” (2002:3)- desde un

genéricas son puestas en evidencia precisamente cuando su ausencia es más notoria” (Zavala, en Brescia y Romano, 2006:125).

centro que se erige en paradigma ordenador y que determina los valores que a otros espacios se adscriben, aquello a que apela el descentramiento es a la inclusión o consideración de esos espacios que según este sistema han sido relegados a los márgenes. La mirada descentrada aboga entonces por una deconstrucción que altere las jerarquías (Hopenhayn, 2004) privilegiando la integración de centro y periferia, previniendo “contra todo nuevo relato unificante” y renunciando a “la pretensión de construir sistemas filosóficos o interpretaciones totalizadoras del mundo” (Hopenhayn, 2003:2). En la narrativa de Enrigue este descentramiento supone una polifonía, una multiplicidad de voces que, procedentes, de distintos espacios¹⁰, hacen imposible la percepción de un centro ordenador o determinante; las jerarquías se desmoronan destronando toda homogeneidad y haciendo de la diversidad principio dominante. Siguiendo la tipología que Vargas Llosa presenta de textos que desarrollan la multiplicidad, podría afirmarse que aquel del que hace uso Enrigue es “el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo de Mijail Bajtín ha llamado ‘dialógico’ o ‘polifónico’ o ‘carnavalesco’, y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoievsky” (1997:116).

A través del análisis de *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares*, colección de cuentos integrados y novela fragmentaria respectivamente, intentaremos mostrar cómo Álvaro Enrigue se sitúa en una frontera genérica que privilegia la hibridez sobre la unicidad. La poética de la fragmentariedad que rige estas obras junto con la proyección de una mirada descentrada que da voz a numerosos contextos deviene en una polifonía textual en que múltiples espacios y tiempos se integran y desintegran mostrando la complejidad de realidades como la tradición, la imagen nacional o la identidad: “La estética del collage y del pastiche, tan cara a la sensibilidad posmoderna, no es casual: constituye una metáfora de esta condición de continua recomposición de sensibilidades y mensajes culturales” (Hopenhayn, 2004:3). Enrigue presenta así una cosmovisión que postula una reformulación de lo nacional, de lo identitario como categoría compleja carente de centro o eje estructurador unívoco. Así, observaremos cómo en estas novelas el autor orquesta voces mexicanas, gringas y europeas, procedentes del presente y del

¹⁰ Entendemos “espacio” no sólo en su sentido geográfico sino, también, como lugar desde el que se proyecta la mirada en cuanto percepción, ideología o psicología. Como analizaremos más adelante con mayor detenimiento, muchos de los personajes de *Hipotermia* -como algunos de los que pueblan otras obras del autor- podrían definirse como “psicológicamente descentrados” -siguiendo a Quesada (2009)-, esto es, habitantes de un espacio propio e introspectivo que difiere del real en muchos aspectos y que los torna desubicados, descolocados.

pasado, con el fin de proponer “nuevos diagramas interpretativos” (Rama, en Perkowska, 2012:21) que configuren una América Latina plural atravesada por los mismos problemas o interrogantes que atañen al resto de naciones. Enrigue rechaza entonces esa singularización mítica de los discursos fundacionales, esa verdad que sobre ellos descansa para presentar una realidad conformada únicamente por las miradas que un sujeto cualquiera decide proyectar y, quizá, componer para sí mismo como sostén identitario. América Latina no es, aquí y como el resto de naciones, más que el resultado de unos discursos que fueron compuestos para ser leídos, para ser creídos.

3.1. *La desintegración del espacio textual y geográfico: los relatos integrados y la mirada múltiple. Hipotermia*

¿Por qué dices México?, le pregunté, si México es todo el país; ¿por qué no dices el DF, como todos? Porque así nos enseñaron, respondió.

Álvaro Enrigue, “Michoacán”

Si hubiese de elegirse un subtítulo para *Hipotermia* (2006), el plagio resultaría tremendamente efectivo en este caso, pues pocos, quizá, serían tan acertados como “El arte de la fuga”¹¹. Y es que es esta, precisamente, la lógica que rige un libro de relatos poblado de sujetos que, emigrantes, outsiders o descolocados, habitan espacios que no parecen corresponderles, lugares intermedios, periféricos, tan intersticiales como el propio género que para *Hipotermia* construye Enrigue. En la frontera que separa novela y cuento queda situada y de ahí procede la inquietud que palpita en el texto y que no es otra que la de la sospecha de que “las cosas no están ordenadas del todo”¹² pero es posible rastrear un hilo común entre esos relatos que parecen esquirlas esparcidas por una misma explosión. Temas, personajes, espacios y miradas parecen entrecruzarse en un juego de espejos que los confunde y los asemeja conformando un universo polifónico y plural que bien podría ser el reflejo que devolviese la realidad enfrentada a un espejo caleidoscópico.

Dividida en seis secciones -“La pluma de Dumbo”, “Escenas de la vida familiar”, “Salidas decorosas”, “Mugre”, “Grandes finales” y “Dos valsos rumbo a la

¹¹ *El arte de la fuga* (1996), Sergio Pitlor

¹² “Mientras las cosas no están ordenadas/ del todo, se hallan inquietas. Se ordenan y/ descansan” (San Agustín, *Confesiones* XII), es el epígrafe que abre “Meteoros”.

civilización”- en las cuales se agrupan relatos cuyos protagonistas pueden ser o no los mismos¹³, *Hipotermia* exhibe las complejas relaciones que se establecen entre México y EEUU desde una mirada múltiple que incluye tanto las voces de esos mexicanos que emigran al país vecino con la esperanza, después frustrada, de encontrar asilo en ese “american way of life”, como la de esos ‘gringos’ testigos recelosos de la llegada de aquellos. Aparecen esos mexicanos que consiguen una nacionalidad distinta, las vidas de los que deciden regresar o, también, las de aquellos gringos que escapan de un espacio de realidad que les resulta asfixiante para instalarse en la ficción. Insatisfechos todos con el medio que los envuelve, cercados por relaciones amorosas complicadas por motivos que van desde el divorcio a la infidelidad velada, un aspecto más acerca a la mayoría de ellos: el deseo frustrado de convertirse en escritores, de componer esa gran ficción reprimida incesantemente por la mediocridad de una realidad que lo impide. Estas voces que provienen de uno y otro lado se orquestrarán para mostrar que si el fragmento, como el sujeto, poseen autonomía, pueden ser leídos, también, desde su inmersión en un lugar más amplio, pues “lo que está en juego en el estudio de las series de textos breves es el reconocimiento de las posibilidades de lectura que ofrecen las manifestaciones textuales de lo mismo y lo múltiple, en la reformulación de las fronteras entre el todo y las partes” (Zavala, en Brescia y Romano, 2006:117).

La multiplicidad en que se desintegran espacio textual y geográfico produce un mosaico de voces en que la identidad de América Latina queda integrada, como los propios relatos, en una totalidad mayor; la lectura completa, el sentido total sólo será posible entonces si se deshace el zoom que tiende a aplicarse sobre segmentos concretos para abarcar una totalidad de cuya relación se desprenderá una significación mayor. La mirada cruzada y estática, unidireccional, se disuelve aquí en una marea de visiones que configuran una dinámica de dispersión que impide cualquier maniqueísmo reductor. La mitología desde la que se contempla al otro, la determinación que impone ese

¹³ Reproducimos a continuación, en forma esquemática, la estructura del libro, con la intención de que clarifique nuestro discurso:

“La pluma de Dumbo”, que constituye por sí solo una parte.

“Escenas de la vida familiar”, compuesta por los relatos: “Superación personal”, “Gula o la invocación”, “Diario de un día de calma” y “Meteoros”.

“Salidas decorosas”, formada por “Inodoro” y “Ultraje”.

“Mugre”, que incluye “Refrigeración”, “Terapia: China”, “Saliva”, “Terapia: gringos”, “San Bartolomé”, “Terapia: duplicidad”, “Padre”, “Terapia: terapia” y “Blanco”.

“Grandes finales”, que recoge “Extinción del dálmata” y “La muerte del autor”.

“Dos valsos rumbo a la civilización”, constituida por “Salida de la ciudad de los suicidas” y “Retorno a la ciudad del ligue”.

imaginario de cristalizaciones que es el estereotipo, se presenta aquí en la artificialidad que le descubre la ironía y en la inoperatividad que revela un desfile caótico de voces.

El autor mexicano configura un universo que descarta la identidad nacional como realidad unívoca o unidireccional para sugerirla como rompecabezas complejo compuesto de tantas piezas como individuos, de tantas articulaciones como sujetos. Para ello, analizaremos el modo en que el autor confronta el espacio de su México natal con el del país vecino a través de aquellos relatos que ejemplifican lo que identificamos como una relación de reciprocidad para, más tarde, intentar una reflexión sobre la relación que los distintos sujetos establecen con el medio y que consideramos una de las constantes que podría sustentar una interpretación de *Hipotermia* en términos de totalidad. Nos referiremos finalmente al estereotipo y a algunas de sus implicaciones con el fin de clarificar la hipótesis que venimos defendiendo.

3.1.1. De espejismos multiplicados: la refracción del mosaico

El entramado de voces que compone *Hipotermia* se configura mediante lo que podríamos denominar una particular lógica del espejo; situado este ante una problemática relación con el medio destinada a fracasar, ante una desubicación casi congénita, se producen una serie de refracciones en forma de sujetos diversos, pero coincidentes en su desubicación. Mexicanos emigrados al país vecino en su mayoría, gringos signados por la condición de ‘outsiders’, los personajes de *Hipotermia* exhiben una identidad fracturada que, si bien intenta repararse en otro medio, en otro país o en otra realidad, se revela condición inherente. El aquí y el allí, México y EEUU, serán para todos ellos espacios de desintegración.

El desplazamiento que, desde su país natal hasta el país vecino, realizan los personajes mexicanos posee esa trayectoria que Aínsa denominara “movimiento centrífugo” en referencia a aquel que, desde Latinoamérica, se proyecta hacia un afuera que queda identificado con el cosmopolitismo (Aínsa, 1977)¹⁴. Si este viaje que suele

¹⁴ Fernando Aínsa recoge este término en “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”, *Alpha*, Julio 2010, (55-78), y, de forma más detallada en *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio literario*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977. El crítico identifica este proceso como eje recurrente en la narrativa hispanoamericana contemporánea. No se trata sino de, en palabras de Bolaño (1976), lanzarse a los caminos, adoptar una lógica móvil que permita superar la unicidad y que materialice una nueva realidad.

emprenderse “bajo la apariencia de un escapismo, una ‘fuga’ de la propia realidad” -“un buen día decidimos salir de México hacia donde fuera: al menos yo, no podía soportar más la capital” (H:22)- está motivado por la “búsqueda de raíces y modelos culturales que se pretenden prestigiosos” (Aínsa, 1986:370), en esta novela resultará sin embargo en el desasosiego que produce comprobar que ese sistema está tan corrompido como el del origen: “De entonces a la fecha nos la hemos pasado prolongando el desafío: volamos a Tokio, vivimos de noche bebiendo coca de dieta, hacemos niños por capricho” (H:28). Allí donde se esperaría encontrar una especie de sosiego se siente uno, sin embargo, “exiliadillo”, atenazado por “los hartazgos de ser extranjero e insignificante”, pues, “dar clases de letras latinoamericanas en una universidad gringa es dejar caer un árbol al día en un bosque deshabitado” (H:32-36). La mudanza a esa “ciudad novedosa y extranjera” que es Washington D.C. deviene en la negativa a visitar una exhibición de primates porque “los chimpancés y los gorilas encerrados en sus cajas de vidrio, en las que seguramente viven más seguros y mejor alimentados que en las selvas miserables de las que fueron expatriados, me recuerdan demasiado de mí mismo” (H:49).

Otro mexicano al que “la ciudad de México (...) siempre [le] pareció complicada y esnob”, decide partir a esos “Estados Unidos que siempre me fueron un territorio familiar y siempre pensé que eran un lugar parecido a México pero mejor”, porque “nunca padecí la excesiva identificación con el suelo patrio que tienen los capitalinos” (H:4). No obstante, de nuevo sucede que “cuando me instalé ya como adulto en Atlanta con mi flamante empleo en AT&T, tuve la impresión de que me había mudado a China o a Rumanía; así de poco entendía mi nuevo entorno” (H:84). En un nuevo entorno, y con una recién estrenada nacionalidad -“Tú no eres gringo, dijo. Ya soy, respondió. ¿Pediste la nacionalidad? Sí. Y te la dieron. Sí. ¿Juraste la bandera y todo? Entre como cuatrocientos coreanos. Felicidades. Está bien” (H: 81)-, este mexicano se encuentra atenazado por unos “problemas de identidad que le incomodaban sin que los entendiera cabalmente” (H:80) y que ha de resolver asistiendo a terapia, pues en un país como los EEUU, en que los “gringos tienen suficientes problemas con ser gringos como para ponerse a oír a los demás” (H:87), “la única forma de conseguir que alguien te escuche es pagándole por que lo haga” (H:105). Tal conflicto identitario no alude únicamente a

la doble vida que la infidelidad a su esposa le obliga a enfrentar, sino, además, a la asunción que en primera persona hace de las faltas que caracterizan a su nueva nación: “los gringos (...) *somos* la mugre planetaria” (H:90)¹⁵. Todo ello se encuentra subrayado por la intersticialidad del espacio en que se instala y que no es otro que los suburbios de la ciudad:

Lo que no tenía claro es si veía la realidad como un hecho diferido porque tenía una vida doble, o si su diferencia con respecto al mundo en el que vivía desde que se mudó a los suburbios había desembocado naturalmente en ese extraño encierro de cara al sol que representa pasar un porcentaje de cada día en la clandestinidad (H: 79).

Se lo dijo al terapeuta uno de los primeros jueves en que fue a consulta: Los suburbios sirven para proteger al resto del país de las peculiaridades de la ciudad, así que los que vivimos en ellos no podemos escaparnos de la condición de aislantes; somos los mártires de la refrigeración, formamos un cinturón de medianía que al ir y venir diario de la casa a la ciudad y de la ciudad a la casa permite que los valores de todos los demás permanezcan idénticos a como eran cuando los puritanos desembarcaron del Mayflower para fundar la Nación (H: 80).

Y es que la nueva nacionalidad proporciona la óptica capaz de percibir, mediante el distanciamiento, lo que no es apreciable para aquel que forma parte del sistema estadounidense, por tratarse de aquello que, cristalizado, pertenece a una mitología nacional que le otorga el carácter de lo incuestionable:

Los gringos no tenemos ni siquiera eso: somos la mugre planetaria, lo que se le quedó rezagado a los demás países y vino a buscar una segunda oportunidad. No es de risa. Usted ya nació aquí y lo convencieron de que es el mejor país del mundo en la escuela, pero seguro que su padre o su abuelo no pensaban así porque venían de otro lado (H:90).

De nuevo emigrado en Washington DC, un rasgo acerca a otro de los personajes de *Hipotermia* a aquel que describíamos al comienzo, ambos protagonistas de seis de los relatos del libro: escritores fracasados en sus intentos, ambos naufragan en un oficio que sólo proporciona el éxito efímero de un bestseller o la desesperación de no encontrar la forma adecuada que vehicule la significación de esa historia que se persigue con ahínco -“ La versión que escribí por esos días fue la peor de todas porque para entonces estaba cargado de humillaciones y repleto del prurito moral que nos hace rechazar unas formas de la hipocresía por otras” (H:134). Asimismo, el relato que abre

¹⁵ La cursiva es mía. Mientras no se especifique lo contrario, utilizaremos la cursiva para destacar aquellos aspectos sobre los que queremos llamar la atención.

Hipotermia -que como analizaremos más adelante puede leerse en términos de ‘relato-marco’- está protagonizado también por un escritor frustrado que no ha logrado publicar ni un solo libro y que, como aquellos, alude explícitamente a su relación con la escritura. Los individuos que transitan por este libro de relatos parecieran ser, entonces, espejismos unos de otros, reflejos de una misma angustia que no permite la adaptación al medio, versiones de una desubicación que se desplaza de lo geográfico a lo personal.

Alcanza esto también a las dos voces gringas que se distinguen en *Hipotermia*: electricista solitario y desencantado, coleccionista de amoríos que sólo sirven para paliar el lento paso del tiempo, el protagonista de “Inodoro” contempla con recelo la llegada de hispanos -“Había dejado de cruzar la calle de Fuller desde que los hispanos comenzaron a instalarse en la parte septentrional del barrio. (...) También cambió de supermercado: iba a uno distante, en el que la fruta no era monstruosa” (H:60)-, al ver en los mexicanos esa condición de “gemelo siniestro” que pareciera ser la lógica productora de los personajes de *Hipotermia*. El otro gringo del libro, voz narradora de “Ultraje”, adopta una actitud quijotesca: imbuido por las lecturas de libros de piratas que encuentra entre la basura un día de trabajo y ultrajado por una esposa que lo humilla mediante la infidelidad, Drake decide hacer de su camión de basura un barco con el que surcar esa autopista que siempre se le asemejó al mar, iniciando un viaje singular con destino a la ficción.

Los personajes de *Hipotermia* parecen estar condenados a habitar un medio en el que no pueden reconocerse, a poseer ese “sentimiento de no estar del todo” que en palabras de Cortázar parece ser el mejor diagnóstico al mal que atenaza a estos sujetos y que no es otro sino el de la imposibilidad de estar o ser íntegramente en un espacio hostil. Podría considerarse, entonces, que se encuentran en situación de paratopía identitaria en términos de Maingueneau: “The paradoxical relation of inclusión and exclusión in a social space” (Maingueneau, en Nünning, Nünning y Neumann, 2010:260). Su localización es “parasitaria” como resultado de un enfrentamiento entre el lugar y la imposibilidad de establecerse, ubicarse o encontrarse en él. Esta negación al arraigo deriva de la problemática integración de lo propio en una dinámica maniqueísta en que todo se estructura en relación vertical, en ese binomio centro-periferia que imposibilita integración alguna. Es contra él contra el que atenta directamente un descentramiento que “abre las compuertas de abajo hacia arriba (...) impugnando el orden dominante” (Hopenhayn, 2005:253).

Si dos órdenes, el mexicano y el gringo, se dan cita en *Hipotermia*, ninguno de ellos se impone sobre el otro; antes se entrecruzan confundiéndose, primando así la mirada descentrada que deviene en integración de centro y periferia sobre la visión única o procedente de un único lugar o foco. El aquí y el allí se deconstruyen como espacios geográficos, porque “la división del mundo entre ‘el lado de allá’ y ‘el lado de acá’ no puede traducirse en una localización geográfica precisa, sino en un punto de vista desde el cual se contempla el mundo” (Aínsa, 1986:401). Antes que escoger la opción de “ver la suciedad de los vecinos desde un umbral aséptico” (H:62), como hace ese gringo descolocado de “Inodoro”, Enrigue escoge presentar esos dos órdenes entrecruzados, confundidos en un panorama que imposibilita imposición alguna.

Esa percepción de la ciudad de Lima que posee el personaje de “Dos vales rumbo a la civilización”¹⁶, última sección del libro, pareciera encarnar, desde una lectura integral, esa primacía del estar sobre el ser a que apela esta maraña de sujetos que se mueven en una especie de vagabundeo:

Al hundirnos en la luz difusa de Lima y verla de día tan parecida a la ciudad de México, tuve el vértigo del que escucha hablar portugués por primera vez: siente que debería entenderlo pero algo no cuadra; es su lengua y no es su lengua, una realidad paralela. Estaba de vuelta en un lugar que parecía casa pero no era casa (H:149).

Siguiendo a Aínsa, “solamente destruyendo el espacio y las falsas alternativas que conlleva -comprometerse en esta o en la otra orilla-, permite (...), al hombre americano, ‘ser’ realmente (...)” (1986:408); esto es, precisamente lo que impedirá a este personaje regresar reconciliado con la realidad o, acaso, hacerlo reconciliado con las contradicciones de esta.

¹⁶ Relato que dialoga con esa “Huida de Nueva York (Dos vales hacia la civilización)” de Federico García Lorca, novena sección de *Poeta en Nueva York* en que palpitan la inminencia del regreso y la determinación a dejar atrás ese espacio en que no se había encajado.

3.1.2. La deconstrucción del estereotipo

Leersen, partiendo de la concepción que de la imagen nacional como objeto discursivo antes que como resultado de observaciones empíricas defiende E. Lipiansky, identifica ciertos patrones de configuración de lo que él llama “gramática nacional” que, en forma de dualidades, determina la visión y la construcción de la nación. Centro-periferia, norte-sur y fuerte-débil, la posición desde la que se proyecte la mirada determinará los valores que se adscriban al espacio¹⁷. La verdad de estas construcciones sólo puede contemplarse entonces como relativa, vinculada al contexto o lugar en que fue originada:

La conquista de Canarias fue un fenómeno raro por lo que tuvo de interrupción de una calma milenaria. Eyda Merediz, una profesora cubana emigrada como yo a Washington DC, dice en uno de sus libros que los descubridores españoles de las tierras americanas tuvieron un modelo en la incorporación al Imperio de las Islas Afortunadas: las estafalarias descripciones de Colón sobre su primer desembarco vienen de que miraba a la América atlántica a través de la joven mitología de la posesión canaria. Probablemente también venga de ahí la manía de ver en este continente atormentado un territorio edénico (H:28).

La proyección de la mirada unidireccional y productora de visiones sesgadas se encuentra en la base de todas esas “construcciones enquistadas” que resultan en la configuración de los estereotipos nacionales. Es esta realidad, creemos, a la que se alude constantemente en *Hipotermia*, apelando, mediante la exhibición del modo en que operan estas estructuras estáticas, a una deconstrucción que impida la legitimación de aquello que, producto de visiones subjetivas, pretende erigirse en verdades únicas: “Usted ya nació aquí y lo convencieron de que es el mejor país del mundo en la escuela, pero seguro su padre o su abuelo no pensaban así porque venían de otro lado” (H:90). Lo que de vinculación existe entre visión y versión queda aquí develado y la mitología subyacente al discurso nacional, desmantelada.

Enrique hace así uso del estereotipo mostrándolo como tal pero imprimiéndole una fuerte dosis de ironía. Se trata de lo que Dufays denomina “vaivén” y que, de las actitudes que ante estas cristalizaciones pueden adoptarse, es aquella que admite el

¹⁷“Flandes, visto desde una perspectiva holandesa (...) es ‘meridional’ y por consiguiente pleno de cualidades sensuales, de vitalidad: su catolicismo es el de Breughel y Rubens, su cocina y sus fiestas son explosiones colectivas que transmiten la alegría de vivir. La misma región, cuando es vista desde la perspectiva francesa, es ‘septentrional’ y por consiguiente plena de una introspección serena, mística; su catolicismo es el del Jansenismo, de los silenciosos béguinages de Brujas y Gante, de los cuadros meditativos de los hermanos Van Eyck (...)” (Lie, 2012:61).

poder que estas poseen para adoptar ante ellas una posición crítica. Si el estereotipo es el resultado de adscribir a un tema lo que Jean-Louis Dufays llama “estereotipema” o valor determinado (2002), Enrigue exhibe el modo en que estos se adhieren a los temas “mexicano” y “gringo” dependiendo del marco contextual, del espacio, desde el que se enfrente la visión¹⁸. La ‘galería’ de imágenes que se ha construido en México del gringo y que de este se ha conformado en EEUU queda aquí expuesta en su más explícita condición: cuando un gringo va a arreglar una instalación eléctrica a un restaurante mexicano se da cuenta de que “el restorán se parecía a *lo que la televisión decía que era México*: ventanales, colorines, mesas disperejas. La *relativa familiaridad* del ambiente le permitió concentrarse en el trabajo” (H:62). O: “Confirmaba todos sus estereotipos sobre los mexicanos al verme entrar sudoroso y de buenas diez o quince minutos tarde. (H:38)”. En otro cuento, un mexicano emigrado en EEUU afirma que “(...) en un universo como el gringo, en el que tener hijos más que una decisión ya es un capricho, se aprende rápido que si tu niño no te está jodiendo a ti, es porque jode a otro, inocente de paternidad” (H:27)¹⁹.

La determinación y rotundidad con que se realizan algunas de las afirmaciones sobre la imagen nacional no es sino estrategia para mostrar lo que de dogmatismo contienen:

El egoísmo y la mezquindad son los únicos valores que rifan en las sociedades envanecidas de estar compuestas por inmigrantes. De ahí que tarde o temprano todos los gringos terminemos yendo a terapia. En mundos como éste la única forma de conseguir que alguien te escuche es pagándose porque lo haga (H:105).

En *Hipotermia* se habla desde el estereotipo para señalar directamente hacia los cimientos que lo sustentan y apuntar hacia ese poder que, como señalara Foucault, late bajo cada discurso irremediabilmente, convirtiéndolo en una forma de control del saber carente de inocencia.

¹⁸ Recordemos uno de los fragmentos que comentábamos a lo largo del capítulo, que aludía al modo en que Colón miraba a la América Atlántica y a “la manía de ver en este continente atormentado un territorio edénico” (Enrigue, 2006:28) que de ahí parece haberse derivado. Se refiere aquí de forma explícita al modo en que la ‘mitología’ tiende a determinar la mirada que sobre una nación se proyecta y, por tanto, la imagen nacional que de esto se deriva.

¹⁹ Las citas han sido extraídas, respectivamente, de los relatos “Inodoro”, “Aire” (en “Meteoros”) y “Diario de un día de calma”.

3.1.3. Sujetos y relatos, la soledad de la esquirola. La estela poliédrica de *Hipotermia*.

Conclusiones

Mario Vargas Llosa describe, en *Cartas a un joven novelista*, la técnica de los “vasos comunicantes” como aquella que configura unidades que adquieren plena significación en contacto con otras: “Hay vasos comunicantes cuando la unidad es algo más que la suma de las partes integradas” (1997:87). Si estas pueden poseer autonomía o autosuficiencia, sólo muestran la totalidad de sus caras cuando establecen una comunicación con otros niveles de la narración de cuyo contacto se desprenden nuevas dimensiones antes ocultas:

Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya “comunicación” entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo. En algunos casos, la comunicación puede ser mínima, pero si ella no existe no se puede hablar de vasos comunicantes, pues, como hemos dicho, la unidad que esta técnica narrativa establece hace que el episodio así constituido sea siempre algo más que la mera suma de sus partes (Vargas Llosa, 1997:89).

Es esta técnica, creemos, la que subyace en *Hipotermia*, así como en otras muchas de las ficciones del autor, como tendremos ocasión de comprobar. La interconexión que se establece entre los relatos de este libro se desarrolla en varios niveles: si la mayoría de las secciones están compuestas por relatos que comparten personajes y que acentúan la continuidad entre ellos -aunque estos relatos admiten también lectura autónoma-, otras secciones, como “Salidas decorosas” o “Grandes finales”, están formadas por relatos independientes que desarrollan tramas y personajes propios. La complejidad aumenta proporcionalmente a la distancia a que se proyecte la mirada, pues relatos y secciones se interconectan en ese juego de espejos y reflejos a que aludíamos anteriormente y que alcanza a personajes, temas, actitudes y espacios, completándolos en su reciprocidad. Esos puntos de contacto hacen que cada uno de los relatos amplíe un espacio significativo que apunta hacia una estructura mayor, y son los que hacen de *Hipotermia* uno de esos “volúmenes cuyos textos, en principio, presentan diversos paradigmas de relación que contribuyen a que la lectura de todo el volumen

modifique la experiencia de lectura e interpretación de cada narración, y viceversa” (Zavala, en Brescia y Romano, 2006:513).

Si personajes y espacio pueden considerarse recursos de integración, aquellos en cuanto representantes de un mismo tipo de individuo -escritor frustrado, emigrado descolocado, sujeto desengañado-, y este en cuanto generador de unas coordenadas que se extienden desde México a EEUU, lo hacen desde una particular contradicción que atañe la función integradora y desintegradora a la vez que poseen: si bien logran generar un espacio de significación que hace entrever en ellos un sustrato común, el modo en que espacio y sujeto se relacionan deriva en una desintegración de este, es decir, en una imposibilidad del individuo de integrarse totalmente con el medio. La identidad en crisis de ese hombre moderno incapaz de encontrar asilo en lugar alguno se vehiculiza en la estructura fragmentaria; la forma se torna así expresión del contenido, evidenciando el modo en que el autor mexicano recurre a soluciones literarias para enfrentar su particular articulación de América Latina. En lugar de construir una narración lineal que dé expresión al desasosiego de un único personaje, Enrígue opta por una forma que le permite multiplicar a ese sujeto, resultando ello en el trazando no de una subjetividad concreta sino de toda una nación.

Enrígue extrae así a los sujetos del medio originario en que se encontraban para insertarlos en nuevos espacios, paralelamente a lo que hace con unos relatos que arranca de su ‘contexto’ natural para enfrentarlos a la experiencia de la totalidad. A ambos niveles podríamos extender esa condición paratópica que identificábamos y que impide una ubicación total, un perfecto encaje para unas piezas que apelan sin embargo a la configuración de órdenes tan múltiple como sujetos de cuyas combinaciones surjan. Desde la fragmentación y en el descentramiento logra el autor orquestar una imagen de América Latina distinta, inmersa en el devenir de lo global, un rostro de México anodino, cruzado de líneas que atraviesan la ‘mítica’ frontera de cristal para reflejar, precisamente desde ahí, lo que de excluyente posee esa “exitosa utopía de un grupo de criminales” con la que durante años, sin embargo, se ha identificado el continente americano (H:134). Dirigir la mirada hacia ese otro espacio es, también, volverla hacia sí mismo; gringos y mexicanos se contemplan aquí desde distintos lugares componiendo la galería de imágenes nacionales que componen *Hipotermia* y que se estructuran sobre un eje irónico cuya finalidad última no es sino la de traer hasta la superficie lo que de constructo poseen esos estereotipos desde los que se observa cualquier nación.

Ante un universo que prescinde del centro para proyectar miradas desde el aquí o el allí indistintamente, no es entonces de extrañar que se escoja “un género que hace de la fuga permanente su modo de existencia. Contra los encasillamientos literarios, con la nostalgia o la ilusión de la unidad y de la pertenencia, pero sabiendo que todo es fragmentario e itinerancia” (Brescia y Romano, 2006:534). Aquel otro espacio que se contempla no difiere tanto de ese al que uno pertenece; las naciones, como los sujetos, como los discursos, no son más que versiones de aquello que se contempla, retazos o fragmentos de una realidad que, como la verdad, no puede alcanzarse completa. Siguiendo a Brescia en su análisis de las obras de Toscana y Parra, “la mirada del género, el lente de los textos integrados” no sirve sino “para plasmar en su literatura las integraciones y desintegraciones” (Ibídem:535) que en *Hipotermia* son las de la Latinoamérica de hoy.

3.2. “Yo somos varios”: la experiencia episódica como modo de (des)integración.

Vidas perpendiculares

Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible.

Julio Cortázar, “Axolotl”

Vidas perpendiculares es la historia de Jerónimo, un niño jalisciense que posee la capacidad de recordar cada una de sus vidas pasadas o “transmigraciones”. Inmerso en una familia en la que su condición de hijo bastardo le vale la repudia del padre y su “destierro” a la parte de la casa reservada para el servicio, Jerónimo lucha por articular esos recuerdos que lo atenazan como fantasmas con una realidad poco favorable que sólo mejorará con su mudanza a Filadelfia, a casa de una de las tías. Con este hilo argumental principal se entrecruzan diversos relatos con autonomía propia que proceden de diversos tiempos, espacios y sujetos -que incluso se confunden con aquel en un mismo capítulo en varias ocasiones- y cuya relación con la historia de Jerónimo irá desvelándose progresivamente, al mismo tiempo que este toma conciencia de su “facultad” extraordinaria. Los relatos que se entrecruzan con su historia refieren algunas

de sus vidas pasadas y poseen un fuerte sustrato histórico: el Nápoles de un cazamonjes del siglo XVI es el de las tensiones entre España y Roma pero, sobre todo, el de un ebrio Quevedo que conquista a señoritas de la corte; la Grecia de una joven muchacha obligada a casarse para asentar las influencias de su padre pero verdaderamente enamorada de un rabino llamado Pablo, es la que asiste a la crucifixión de Cristo y a la emergencia del cristianismo, o el mundo mítico de fuego y cavernas no es sino esa Prehistoria en que el instinto movía al ser humano.

En la articulación que este sujeto intenta de una memoria que se le derrama a borbotones su aquí se enreda con otros espacios en que la experiencia se diluye; desde el presente hasta el pasado y de vuelta, y desde Jalisco hasta Europa, China y de vuelta, Jerónimo compone una autobiografía particular que rechaza los moldes genéricos tradicionales por resultar inútiles para un individuo que, como él, ha lucido diversos rostros a lo largo de la Historia. Espacios y tiempos se pliegan sobre sí mismos para poner voz a una experiencia identitaria que, algo enferma, como veremos, de ficciones, hace del caleidoscopio su cauce expresivo. La poética de la fragmentación que rige esta novela sirve, además, a una apertura del pasado, que ve anulado su efecto al ser privado de unos segmentos que se introducen en un nuevo contexto interpretativo que es el del presente (Calabrese, 1999:102). Aunque referiremos en apartados posteriores al tratamiento que del pasado hace Enrigue en su narrativa²⁰, ya que se trata de uno de los elementos fundamentales sobre los que esta se funda, analizaremos aquí el modo en que el autor construye una novela en que tiempos y espacios se yuxtaponen sobre un México contemporáneo que, de nuevo, es contemplado desde un descentramiento que permite observarlo integrado en un espacio más amplio.

Intentaremos mostrar, en este caso, cómo la mirada particular que Jerónimo proyecta sobre sí mismo y sobre su pasado se imprime en la forma, desintegrándola y tornándola polifonía de voces, tiempos y sujetos. Así, si definiáramos *Hipotermia* como un conjunto de cuentos que se integran en una novela, *Vidas perpendiculares* encarnaría el proceso contrario, al tratarse de una novela que se desintegra en cuentos; lo que la hermana formalmente a aquella, como ha señalado el propio Enrigue. Observar el modo en que la fragmentariedad constante en la escritura del autor se despliega en dos obras como núcleo estructurador y de recorrido inverso, puede resultar entonces iluminador para referir el proyecto escritural al que nos enfrentamos.

²⁰ Concretamente en *Muerte súbita*, novela de fuerte sustrato histórico que se configura también sobre la hibridación.

3.2.1. La extrañeza de mirar hacia atrás. Jerónimo y la articulación del pasado

Strawson, en su artículo “Against Narrativity”, distingue entre dos modos que posee el sujeto de experimentarse a sí mismo no “as a human being takes as a whole”, sino como ‘self’, esto es, “as an inner mental entity or ‘self’ of some sort” (2004:429); así, si se posee una experiencia diacrónica, el individuo se concibe inmerso en un fluir histórico, consecuencia de un pasado en que se reconoce; si, por el contrario, se percibe como ‘episódico’, sólo se encontrará en el presente, viéndose totalmente desvinculado del pasado que le precede:

If one is Episodic (...) one does not figure oneself, considered as a self, as something that was there in the (further) past and will be there in the (further) future.

One has Little or no sense that the self that one is was there in the (further) past and will be there in the future, although one is perfectly well aware that one has long-term continuity considered as a whole human being. Episodics are likely to have no particular tendency to see their life in Narrative terms (Ibídem:430).

Este reconocerse en un pasado únicamente, mediante una tercera persona que no posee proyección presente, encierra la concepción que de sí mismo posee Jerónimo; atenazado por una serie de relatos que dicen tenerlo por protagonista, no consigue componer esos retazos con lo que de sí concibe:

Para el propio Jerónimo es, además, un ejemplo clásico del recuerdo ajeno: se ha escuchado tanto que se incrusta en la persona del que escucha, pero en una tercera persona. Como sucede ante las fotografías y la muerte, el primero se ve a sí mismo como otro –ver fotos es dar testimonio de nuestro cansancio. La paradoja es esencial porque representa la semilla del drama de Jerónimo: *yo somos varios*. No es una paradoja muy elegante, ni mucho menos matemática, pero vaya que le ha resultado difícil de sobrellevar. Y tiene un airecito satánico difícilmente desdeñable (VP:24).

El pasado de Jerónimo es relatado en una tercera persona desde la que se refiere al modo en que este intenta componer aquello que no recuerda acudiendo a la correspondencia que su madre intercambia con su abuela y con su tía: “al comenzar a registrarlos durante la revisión de los papeles de Mercedes, Jerónimo pensó que (...)” (VP:26); o: “a estas alturas de la historia ya no es tan necesaria la revisión de la correspondencia de Mercedes porque Jerónimo recuerda con suficiente precisión” (VP:72). La primera persona que por el contrario sí da cuenta de los relatos alternativos,

sólo se instalará en el relato principal cuando los hechos referidos vayan a dar a ese presente en que Jerónimo cobra conciencia de sí mismo y posee la capacidad de narrarse desde su misma voz:

Hay aquí un hecho notable y transparente: *Jerónimo tiene* la certeza de que cuando se subió a la escalerilla del pulman iba de la mano de Matilde. Cuatro días después *se bajaron* en Penn Station. *Ella me tendió* la palma para ayudarme a bajar y *yo* la rechacé para tomar con la mano que me quedaba libre su valija. Así pisé Filadelfia, mi nueva ciudad, no sé si siendo yo mismo pero más pleno de mí que nunca (VP:158).

Al contrario de esa “story-telling tendency”, que define Strawson como la tendencia a concebir la vida desde la forma de un género literario concreto²¹, el flujo de la vida de Jerónimo, la experiencia que de sí mismo posee, no puede materializarse en una autobiografía convencional (Andrews, 2008), sino que requiere de otra forma que dé cabida a “esta tumultuosa autobiografía de todos nosotros” (VP:207) que dice ser, explícitamente, *Vidas perpendiculares*. Si en *Hipotermia* la paratopía identitaria determinaba una desintegración que se reflejaba en una multiplicidad de relatos -y que sin embargo funcionaba también como recurso integrador, como sustrato común, como señalábamos- aquí, la experiencia episódica que el sujeto posee de sí mismo resultará en un modo de desintegración que corre paralela a la desintegración de la novela en relatos.

El tiempo está aquí concebido no en sentido lineal sino, siguiendo la estela dejada por Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de Historia*, como una sucesión de recurrencias y recaídas. Si el único modo posible de superar el pasado es mediante la inclusión de la experiencia personal en otras similares de este, la construcción del discurso debe hacerse entonces desde una poética de la fragmentariedad que permita la integración de tiempos y espacios. La experiencia de Jerónimo se ve entonces espejeada en esos relatos ‘perpendiculares’ en que sujetos siempre subordinados a una figura masculina están privados de decisión vital alguna -“Esta vez les había tomado seis días asumir [Jerónimo y Mercedes] que no tenían ningún control sobre sus vidas. Nunca lo habían tenido en realidad, pero de entonces en adelante lo pudieron hablar” (VP:134)-, sometidos a las resoluciones del marido, del amante o del padre: “Y había otro proyecto en el que la pieza clave era yo, que ya estaba en edad de ser traficada. (...) Mi padre pensó que mientras no tuviéramos un escaño en la Boulé de Filadelfia nada estaría

²¹ “To apprehend or think of oneself and one’s life as fitting the form of some recognized narrative genre” (Strawson, 2004:442).

seguro ni sería definitivo, de modo que se dio a la labor de conseguir un caballero que necesitara capital para que se casara conmigo” (VP:107). Al padre, a esa figura dominante, es precisamente al que están condenados a asesinar irremediabilmente estos sujetos -“Mi padre apareció decapitado limpiamente y sin bolso en una zanja del país de los galileos (...) (VP:221)”-, o de manos del que morirán asesinados -“Movié el cuchillo para que entrara el aire en la herida y sentí la sangre tibia descendiendo hacia mi entrepierna. (...) Caí sentado al suelo. (...) Era la voz de mi padre (VP:155-6)”. Desde la Prehistoria, como si de una maldición se tratase, el asesinato se repite vida tras vida: “Bajé de un brinco y le quebré la espina dorsal con la navaja antes de que pudiera morderme. (...) Desde entonces el espíritu de mi padre me persigue” (VP:93). Sólo Jerónimo, finalmente, conseguirá no sin esfuerzo librar esa ira que contra su verdadero padre lo empuja.

Ese “yo es otro” de Rimbaud se convierte, en *Vidas perpendiculares*, en un “yo somos varios” (VP:24) que apela a la deconstrucción de esa dialéctica centro-periferia que ha afectado, desde siempre, a una América Latina que “fue nombrada originariamente desde afuera, vivió un largo mestizaje y una eterna dialéctica del amo y el esclavo, donde la frase de Rimbaud (“yo soy otro”) se impuso y se sigue imponiendo sin nombrarse” (Hopenhayn, 2003:8). Si el pasado se ha transmitido únicamente en construcciones discursivas y sociales de voz única, en Jerónimo se acumulan todas esas otras miradas que fueron descartadas y que sólo pueden descubrirse mediante la adopción de una mirada descentrada, de una experiencia episódica que permita descubrir esos otros actores del pasado distintos a uno mismo. Lo que se plantea no es entonces sino la posibilidad de dar cuenta del pasado no como discurso clausurado sino como realidad incidente sobre el sujeto, es decir, en la experiencia subjetiva que de él este posee (Aguilar, 2008). Si la autobiografía es de todos es precisamente porque refiere a todo aquello que todos emprendemos en realidad, a ese proceso de construimos un rostro actividad central de este género y que sin embargo sólo ‘es’ en el discurso. Jerónimo es poseedor de un pasado que “no puede vivir en el ejercicio de una práctica social, que no tiene donde acumularse” (Andrews, 2008), pues esa mirada sobre el pasado que busca la integración con el presente no encuentra cauce genérico o discursivo alguno tornándose, por ello, en un “atascadero de monstruos” (VP:24).

3.2.2. La porosidad de lo identitario. América Latina en el espacio global. Descentramientos y ‘mestizajes’

En la disolución de la mirada única en una polifonía que otorgue plenitud a cualquier espacio que recorre la narrativa de Enrique, subyace la conformación de una nueva perspectiva desde la que considerar al continente americano, que antes que ser delimitado en su naturaleza propia es integrado en una dinámica global, en la que sitúa los conflictos de aquel. Afirma Aínsa:

La progresiva desaparición de barreras fronterizas en varias regiones del mundo, la generalización de las comunicaciones y los cambios radicales de las formas de producción y circulación de los productos culturales a los que se identificaba como “nacionales”, han conducido a este proceso en que se reconoce una cierta postmodernidad. Todo sistema identitario -es decir el conjunto de tradiciones culturales, sociales o históricas al que una comunidad pertenece y a cuyo destino está uncida para lo mejor y lo peor- ya no puede pretenderse orgánicamente cerrado. Es inevitablemente “poroso” y puede llegar a tener una relación “osmótica” con otros grupos o sistemas que lo impregnan, lo oprimen o lo favorecen (Aínsa, 2010:40).

Esta porosidad se manifiesta, además de en *Vidas perpendiculares*, en *El cementerio de sillas* y en *Muerte súbita*, cuyo análisis enfrentaremos a continuación, de un modo muy particular: transitadas todas ellas tanto por personajes europeos como latinoamericanos, el habla de todos ellos en nada difiere, correspondiéndose con el español estándar. Sin embargo, de pronto, una extrañeza se percibe en el discurso de un sujeto europeo; reproducimos a continuación fragmentos extraídos de la novela cuyo análisis nos ocupa, así como de *El cementerio de sillas* y de *Muerte súbita*, cuyo análisis se enfrentará más adelante. En *VP*, encontramos:

En las pocas ocasiones en que mi superior y yo *platicábamos* me quedaba claro que... (VP:117) (Monje napolitano)²².

Ahorita les mando a Ruphus Filojudíos Alejandritas, dijo, y se volvió a reír. (VP:146) (Tenebras, legionario romano).

Pues vámonos *ahorita*, le dije, tendríamos un día de ventaja. (VP:204) (Muchacha griega).

²² Especificamos entre paréntesis el personaje narrador del que proceden cada una de las sentencias, con el fin de que pueda observarse más claramente el contraste entre el origen de este y el habla mexicana que en estos momentos esporádicos se le adscribe.

En *ECS*, pueden rastrearse los siguientes ejemplos:

¿Me están prohibiendo que hable con él? Sí. ¿Y de cuándo acá les preocupa con quién hablo? De *ahorita*. (ECS:77) (Rey africano).

Lo demás son detalles y lo que conviene ahorita es calmar a los rijosos (ECS:95) (Miembro de la tribu africana).

¿Bajamos?, preguntó el rebelde. Si bajamos *ahorita* menos lo vas a ver, anoté yo. (ECS:107) (Narrador de la tribu).

Junta a tus libios y que un explorador te lleve a todo galope a la ciudad *ahorita* mismo. (ECS:129) (Balbo, general cartaginés).

Los oficiales confirmaron estar preparados para la acción. Si me matan, siguió, no se vuelvan a Leptis sin vengarme, porque mi dignidad es la de Roma. Se arrepentirían, agregó el oficial de infantería. Eso, ¿las mulas están cargadas?, preguntó el superior. Podremos iniciar el sitio *ahorita*, dijo uno de los tribunos. (ECS:130) (General cartaginés).

En *MS* resulta especialmente llamativo el siguiente fragmento:

Cuando se fueron sobre él nuevamente ya tenía daga y espada en la mano y los esperaba, sonriente. ¿Lo arreglamos o no?, dijo el capo; yo prefiero regresarme a casa *ahorita* que pasar el resto de la noche con el alguacil, a ustedes los están esperando en España (MS:228) (El pintor Caravaggio).

Estas voces mexicanas que se integran en el habla europea y africana de un modo casi despreocupado, en perfecta sintonía con el discurso pero produciendo en aquel que lo lee el respingo de lo ajeno, tienden un hilo entre geografías y tiempos, anulándolos como tales y abogando por la primacía del punto de vista, de la mirada particular, sobre la determinación nacional que sobre el sujeto pueda imponerse. Se trata, en palabras de Ludmer, de una de las “reglas de la profanación” de lo nacional que asume alguna de las literaturas de los noventa. En el caso de Enríque, no se trata de arremeter contra el México del que se procede sino contra la noción de la patria como espacio telúrico, como discurso legitimador de una mitología compuesta de cristalizaciones y grandes verdades. Así, siguiendo a Ludmer, se “mira el país desde el primer mundo para decirlo en una voz interior latinoamericana” que implica, en último término, “ver las naciones latinoamericanas desde el primer mundo (desde afuera y desde otro territorio nacional) y decirlo aquí mismo, en la lengua de adentro” (2010:163), no con la intención de subrayar la distancia existente entre ambos mundos, sino en un intento por enfatizar lo que de permeable posee una identidad cuya concepción en términos de aislamiento resulta anacrónica e inoperativa.

Finalmente, volviendo al análisis de la novela que nos ocupa, puede observarse cómo esto que venimos describiendo se despliega en esas ‘transmigraciones’ que ha realizado Jerónimo y que no sólo se realizan en el tiempo sino también en el espacio; si antes nos referíamos al modo en que el autor pone en boca de personajes europeos expresiones mexicanas, hacia el final de la novela esos relatos ‘secundarios’ y la historia de Jerónimo se entrecruzan en un grado máximo llegando a confundirse en el mismo párrafo:

Tienes que pensar, siguió, que no había puesto un pie en México desde que nos fuimos a Chicago en el año cuarenta. Nada puede ser más cualquier cosa que Laredo, pero cuando pasó el pórtel y anunció que era el pueblo que seguía y la parada final antes de la frontera, yo me veía en los bordes de Jerusalén (VP:138).

Hay una transparencia única en el aire palestino y más en las alturas: Jerusalén tal vez le deba su espíritu de promesa al hecho de que se avista desde muy lejos. El Distrito Federal tiene la misma calidad aérea, pero la ciudad está hundida en la cuenca del lago y entre una muralla de volcanes, como si Dios, dijo Mercedes, hubiera decidido privarla sólo para los que la podemos entender (VP:138).

Este enlace brusco no sólo entre historias sino entre espacios y tiempos apunta hacia la analogía existente entre esos ‘problemas’ o situaciones latinoamericanas con aquellos que se dan en otras geografías; antes que contemplar el espacio desde un centro definido, Enrígue entrecruza de nuevo diversas miradas para exhibir lo que de espejismos poseen cuestionando así el eje vertical que posiciona a algunas civilizaciones sobre otras. Implica esto una concepción de la cultura como red no delimitada y fijada irrevocablemente sino como realidad descentrada que posibilita la movilidad y desecha el establecimiento de un paradigma definitivo (Baumgartner, Pfeiffer, 2005). Si en *Hipotermia* asistíamos a la asunción de distintos espacios, aquí, además, se asumen también diversos tiempos; *Vidas perpendiculares* se convierte en conjunción de tiempos diversos que fragmentan su totalidad; la dispersión del tiempo, sin embargo, se conjuga en ese contexto desde el que Jerónimo intenta articular esos fragmentos del pasado que no son sino los de su propia identidad escurridiza.

Frente a las “Vidas paralelas” de Plutarco, Enrígue las propone “Perpendiculares” porque las dirige a la convergencia en un espacio convertido en una mezcla de órdenes, sujetos, visiones o verdades que imposibilita la identificación de un centro. Si *Hipotermia* se configura como la visión del presente desde diversos espacios, *Vidas perpendiculares* es entonces la visión del lugar propio desde diversos tiempos; en ambas el tiempo se espacializa para poner voz a una cosmovisión que descansa sobre la

creencia de una polifonía que no tiene cabida en discurso único. La nación que presenta Enrigue no es producto de un relato lineal y acabado, sino de una conjunción de cada uno de los instantes en los que se reconoce el sujeto y que sólo se hacen visibles en la autonomía que posee el fragmento (Sánchez Rolón, 2005); esto es, la nación no sólo está conformada por aquel discurso del pasado que se ha transmitido, sino por los fragmentos de aquel en que cada uno puede reconocerse. En *Vidas perpendiculares* el México del autor queda, de nuevo, confrontado con múltiples geografías y tiempos que impiden concebirlo como espacio mítico e identitariamente propio y excluyente y que lo presentan como ese lugar en que las verdades sólo poseen líneas de fuga que apuntan a ese contexto global en que se mira constantemente.

3.3. Castillos en el aire: la “salvación” por la ficción.

Tanto ese escritor de “La pluma de Dumbo” -*Hipotermia*- como Jerónimo pueden considerarse, desde otra óptica de lectura, creadores de esas ficciones a que el lector asiste. Desde esta posición intentaremos extraer otra significación de estas obras que traza ya el sendero que transitará toda la narrativa del autor y que no es otro sino el de los pliegues en que la propia ficción se despliega para intentar, desde ahí, contemplarse a sí misma.

“La pluma de Dumbo”, primer relato y único que constituye en sí mismo una de las secciones del libro, podría leerse en clave de ‘relato-marco’ en tanto contenedor de todo aquello que se desarrollará después. Esa pluma no es sino aquella con la que “escribí la primera página de todas las novelas que luego nunca terminé” (H:11), y el protagonista no es sino ese escritor frustrado, “tal vez un mal escritor” (H:9), que reaparecerá encarnado en otros sujetos en relatos sucesivos. Concentra, en todo caso, ese desengaño cargado de resignación que atenazará a todos y cada uno de los personajes de *Hipotermia*²³, de los que, por otro lado, parece ser artífice:

Estoy con mi anís y mi cigarro frente a la computadora, y estoy escribiendo con más soltura que nunca. Tal vez mañana después de la cena se me antoje fumar fuera del baño. Vendré a instalarme aquí y para justificar mi copa escribiré algún cuento; una historia triste y nada literaria a la que le sigan otras parecidas. Serán

²³ “Me volvió a recomendar (...) que dejara el Departamento de Personal para dedicarme al periodismo. Nunca es tarde para empezar, me comentó. Le señalé que esperaría mi jubilación para ponerme a escribir a tiempo completo. Lo dije *por costumbre, sin darme cuenta*” (H:11).

historias sobre personajes sin preguntas difíciles ni sentimientos patéticos; sujetos menores por los que nadie se haya preguntado y nunca hayan visitado París. Gringos, por ejemplo. Gringos comunes y corrientes de los que uno ve por la calle haciendo turismo en sus bermudas. O no. Tal vez done los libros que con tanto trabajo he acumulado. Regalaré la computadora y venderé el escritorio. Entonces me compraré una televisión gigante y un sofá mullido. Haré de este estudio mi obra maestra (H:14).

Esas “historias sobre personajes sin preguntas difíciles ni sentimientos patéticos”, protagonizadas por “sujetos menores” o “gringos comunes y corrientes” son precisamente las que componen este libro. Puede que no sean, entonces, más que invenciones de este escritor por fin inspirado, “o no”.

Retornando sobre la lógica del espejismo que percibíamos en la construcción de los personajes que protagonizan los distintos relatos y sobre su condición de escritores fracasados, es interesante destacar las alusiones que al proceso de escritura cada uno de estos individuos incluyen en el propio relato: “El hecho de que el verbo ser esté en pasado en el arranque de *esta historia que de ninguna manera pretende ser un cuento*, sino una confesión, no es entonces la prueba de que si uno empieza diciendo algo raro, su texto se vuelve automáticamente publicable” (H:17). Como si fuesen trasuntos de ese escritor primero, siguen trenzando la escritura en el acontecer de sus vidas:

Ya que habíamos terminado le pregunté si había algo que sirviera de conjuro. Eres escritor ¿no?, me respondió. Más o menos, le dije. Escríbelo; a veces puede servir como pararrayos. *Recordar, como narrar, es poner orden donde nunca lo hubo* (H:23).

La del último indio en estado de pureza de los Estados Unidos no debería ser una historia difícil de contar, ni parece que albergara ningún tropiezo imposible de ser librado por un aficionado a decir unas cosas mientras cuenta otras. Pero hay algo en el relato –o en mí- que lo transforma en mercurio: he intentado el pastiche, la narración directa, el abominable flujo de la conciencia, las entradas de diario, la narración epistolar y se me sigue escurriendo entre los dedos como un puño de canicas.

Los hechos son simples y transparentes (H:127).

Los cuentos que me gustan, los que me vuelven loco de ganas y envidia de escribir así, tienen la lógica deslumbrante del viejo vasco: les falta un pedazo y esa falta los transforma en una mitología, apelan al mínimo común denominador que nos hace a todos más o menos iguales (H:135).

Desde esta lectura los niveles narrativos se multiplicarán confundiendo: aquel que sostiene la pluma de Dumbo ocuparía una diégesis -que podría confundirse también con el nivel extradiegético desde el que opera Enrigue, en una identificación derivada de la actividad creativa, de la acción de producir ficciones, relatos, que ambos emprenden-

desde la que intervendría, en ocasiones, en ese otro nivel metadieético en que se desarrollarían el resto de relatos, en una transgresión de niveles que puede identificarse con lo que Genette definiese como “metalepsis” y que como señala Quesada (2009) es uno de los principales recursos que sirven a la metaficción, central, como veremos, en la escritura de Enrigue.

Sea como fuere, esas posibles proyecciones del escritor primero parecerían retornar, constantemente, para recordar la imposibilidad de concluir la obra deseada, para comprobar que, tampoco desde ahí, se es capaz de lograr la creación deseada:

Hay cuentos que, al parecer, son imposibles de ser contados. Debe de hacer cuando menos diez años que hice un viaje por California y desde entonces estoy tratando de narrar, sin ningún éxito, la historia de un gran final: el de Ishi, un indio yahi que fue encontrado en estado salvaje en la villa remota y vaquera de Oroville, durante el mes de agosto de 1910 (H:126).

Quizá esta imposibilidad derive del saber que, de lograr escribir ese final, se vería disuelta, también, la figura del que lo está plasmando sobre el papel, sólo corpóreo en la ficción. El punto final implicaría, entonces, el acabamiento de ese escritor personaje que batalla con la narración de un gran final que se convertiría también en el suyo propio. La escritura sería así el engranaje principal que lograría activar la plena significación de *Hipotermia*.

Si en *Hipotermia* el primer relato puede leerse como ‘relato-marco’ y, los relatos que lo suceden como construcciones de ese escritor frustrado que describe aquello que escribirá en los términos en que se desarrolla el libro, Jerónimo, hacia el final de la novela, cuando ya posee voz propia afirma: “La verdad es que hasta ese momento no se me había ocurrido que los recuerdos de mis vidas perpendiculares fueran artificiales, prótesis recogidas entre las bibliotecas que la vida me fue sembrando en el camino” (VP: 205). En ambos libros es posible, entonces, que los relatos que subyacen a la línea argumental principal -esos “deltas” en palabras de Enrigue²⁴- sean artificios, invenciones de un personaje que manifiesta explícitamente la labor escritural que está llevando a cabo: “Como ya conté unas páginas atrás en esta tumultuosa autobiografía de todos nosotros (...)” (VP: 207). O: “Lo que siguió no lo tengo que contar porque está en todos los libros” (VP: 22). La propia condición de aquello que se está leyendo queda aquí explicitada: el ahora de *Vidas perpendiculares* es “este siglo XX tan deshonoroso en

²⁴ “Todos los libros que he escrito son novelas cortas que se separan en deltas distintos y esos a la vez tienen distintos géneros” (Enrigue, 2011).

el que escribo” (VP: 181), el destinatario es ese jesuita que lo tutela en el colegio de Filadelfia -“tampoco se lo conté a usted, padre John” (VP: 194), “¿Le tengo que contar lo demás, padre John?” (VP: 211)- y, la motivación de la escritura, la imposición por parte de este “a manera de imposible penitencia para alguien como yo, con mal de memoria” (VP: 205). La articulación de las vidas pasadas cumple la función de reconstruir la memoria del protagonista; mientras este recompone ese rompecabezas su pasado va cobrando forma. Jerónimo intenta así construir un espacio en que sea posible el arraigo, un lugar alternativo a esa realidad de degradación y barbarie en que hallar esa identidad ahora fragmentada y al que poder pertenecer de algún modo.

Cada uno de los relatos, así como cada una de las vidas que conforman *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares* simbolizan respectivamente fragmentos de la propia identidad del individuo; así, podrían considerarse ‘imágenes-utopías’, “presentaciones directas del tiempo en un espacio, que pierde sus rasgos esencialmente espaciales, imágenes dotadas de esperanza en el autoconocimiento espiritual del ser humano” (Crubellier, 2010: 15). Desarraigados, descolocados, el personaje-escritor y Jerónimo parecen estar condenados a buscarse en espacios alternativos que reconstruyen con leyes propias y que sin embargo nunca coinciden con aquel que se habita en realidad: “Haré de este estudio mi obra maestra” (H:14). O como señala Jerónimo: “A escribir esta autobiografía al mismo tiempo precoz y milenaria que usted me ha impuesto a manera de imposible penitencia para alguien como yo, con mal de memoria” (VP: 205).

Enrrique teje estas obras con el mismo hilo que usara Penélope en espera de Ulises: si “la pluma de Dumbo” o el “travestismo de un cerebro de elefante” dibujan sobre el papel las líneas de aquel mapa con que se pretende conformar un rostro propio, emerge, de pronto, una marca, una señal que recuerda que el referente no existe, que ese perfil que se creía vislumbrar ya no es más que simulacro, que esa plataforma en que esperaban reposar las certezas de una identidad, bien colectiva bien individual, está compuesta con la misma materia que los sueños, con esos cimientos de la ficción que sólo sustentan artificios, invenciones.

Al mismo tiempo que se elabora la ficción se tiene conocimiento de los mecanismos mediante los que se está produciendo, de la articulación que de ellos está realizando el escritor. No se asiste entonces sino al deseo de aquellos que, como Jerónimo o como el escritor de “La pluma de Dumbo”, se afanan en lograr esa creación que es, a un tiempo, objeto literario e identitario y que constituye el núcleo central y el

eje motor de ambas obras, pues, desde esta lectura, ambos personajes se dedican a articular unos fragmentos con el fin de componer ese discurso sobre el que sostendrá su propia identidad. A través del ejercicio de la escritura se construyen espacios alternativos en que se intenta un habitar sólo momentáneo, lugar fronterizo entre realidad y ficción, intersticial, transitorio entre dos realidades. Enrigue dejará así al descubierto los ‘engranajes’ que componen esos relatos que fundan la identidad y la tradición y que no son más que producto de subjetividades concretas.

4. LA VERDAD DE LAS MENTIRAS: LA IDENTIDAD Y LA TRADICIÓN COMO ARTIFICIOS.

El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia.

Carlos Fuentes

Si bien es cierto que la identidad cultural de América Latina es, en el pasado siglo, eje motor de la mayor parte de las ficciones, en la narrativa hispanoamericana de los años noventa se supera la noción de patria como espacio determinante de la identidad y como plataforma desde la que desempeñar el ejercicio de la escritura. Puede vislumbrarse entonces, como señalábamos al comienzo, un cambio de paradigma que determina la reformulación de lo identitario como realidad cambiante deudora de un sujeto que ya no ha de poner voz necesariamente a una nación o tradición. Este rechazo de la idea de identidad colectiva como lugar único desde el que proyectar la mirada sobre la obra literaria es enfrentado en formas diversas que determinan esas tendencias que describíamos al inicio y de las que se aleja Álvaro Enrigue para adoptar soluciones que radican en la escritura misma. Esto es, su preocupación se repliega al ámbito mismo del discurso para poner en tela de juicio los mecanismos de representación; mediante técnicas de distanciamiento como la parodia o la ironía el escritor mexicano exhibe el proceso de legitimación de determinados hechos, los entresijos de esos discursos que constituyen los cimientos sobre los que se sustenta la identidad. Lo que intentará mostrarse a lo largo del presente capítulo es cómo Enrigue hace aflorar esa “verdad de las mentiras” a que alude Carlos Fuentes y que no refiere sino a todo aquello que se esconde tras esos relatos fundacionales que, sin embargo, no dejan de ser ficciones, artificios a los que resulta absurdo adscribir el carácter de verdad única que ostentan.

Este desmantelamiento de los grandes discursos míticos o fundacionales se produce mediante el uso de unos recursos que exponen todo aquello que los compone; Enrigue construye unas ficciones que reproducen de forma paródica la forma de aquellos para señalar su carácter de constructo y en las que reina una ironía con la que

desmitifica a personajes históricos, narradores ancestrales o grandes hazañas. Así, en la primera parte de este capítulo, se analizará el modo en que el autor parodia el afán por la búsqueda de unos orígenes que desvelará vacíos, núcleo central de *El cementerio de sillas*. Novela compleja, nos detendremos especialmente en la figura de uno de los personajes, narrador oral que registra la tradición del pueblo transmitiéndola de generación en generación, voz primera por lo tanto de este tipo de discursos, así como en un entramado textual que Enrique teje con parodias de géneros o relatos centrales en la tradición. En la segunda parte, se enfrentará el análisis de la última novela del autor, *Muerte súbita*, con el fin de ilustrar la mirada particular que este proyecta sobre la Historia y que, de nuevo, se encuentra teñida de una ironía que pretende poner en cuestión la autenticidad de la verdad histórica y de los discursos que la sustentan.

4.1. *La parodia y la ironía como recursos de distanciamiento.*

La complejidad del fenómeno de la parodia ha determinado la proliferación de un gran número de definiciones que la enfrentan, como señalan autores como Lange (2008) o Herrero-Olaizola (2000), bien desde un formalismo en que sobresalen las aportaciones de Bajtin, bien desde el estructuralismo del que es Genette figura principal o bien desde una corriente postmoderna en la que se insertan críticos como Rose, Hutcheon o Patricia Waugh. Si cada una de estas líneas ha trazado semblantes particulares de este fenómeno, nuestro propósito es, antes que dibujar una línea exhaustiva y cronológica de la evolución que el concepto de parodia ha sufrido a lo largo de la historia²⁵, el de enfrentar un acercamiento al mismo desde aquellos aspectos que concentren su núcleo definitorio y que resulten especialmente útiles al análisis que de dos de las ficciones del autor enfrentaremos a continuación.

En la mayoría de definiciones de la parodia resulta central el concepto de ‘reproducción’ de un material literario o artístico que, sin embargo, pretende presentarse no desde el mero mimetismo sino desde la burla o la comicidad. Para Ballart, la parodia es una “*imitación exagerada, con cariz burlón, de una obra artística*” (1994:423); para M. Rose, “parody may be defined in general terms as the *comic refunctioning* of

²⁵ Son numerosos los estudiosos que enfrentan esta delimitación del concepto de parodia desde una diacronía que la recorre desde sus orígenes hasta la actualidad, tales como los desarrollados por Charlotte Lange (2000), Margaret Rose (1993) o Elzbieta Sklodowska (1991).

performed linguistic or artistic material” (1993:52) y, para M. Hannoosh, es “a comical retelling and transformation of another text” (1989:113). Linda Hutcheon, importante referente en la crítica contemporánea en este campo apunta, también, hacia este cariz cómico o burlesco que conduce lo paródico, poniendo el acento, no obstante, sobre lo que de enjuiciamiento posee, como “repetition with critical distance” (1985:6).

La configuración de un material artístico desde un modelo precedente supone, así, la reorganización de éste desde un nuevo contexto que remite a los procedimientos que lo componen, pues, siguiendo a Pauls, “¿y qué es la parodia sino esta prodigiosa facultad de poner al desnudo lo que se roba de otro?” (1980:9). Deriva de aquí la doble función creadora y crítica que, autores como Hannoosh, Waugh o Hutcheon han percibido en la parodia, como modo de producción de nuevos materiales cuya reminiscencia de otros preexistentes implica un juicio de algún tipo: “Parody fuses creation with critique to replace, as one observer has remarked, what had become ‘a matter of course’ with what now becomes a ‘matter of discourse’” (Waugh, 1984:68).

La parodia supone, entonces, una apertura en cuanto reelaboración de aquello que ya había sido ‘clausurado’, es decir, como reactualización de un material que, género, estilo, texto o convención literarios, había cristalizado en productos artísticos concretos. El que alguno de estos elementos sirva como sustrato a una nueva creación que lo toma como referente -dejando por ahora al margen la intención que guíe tal iniciativa- para reelaborarlo desde un nuevo espacio, no sólo lleva hasta un primer plano todo aquello que lo conforma o constituye su naturaleza sino que, además, cuestiona lo que de establecido o inalterable pueda suponerse en ello. En palabras de Michele Hannoosh:

In altering a work according to a different, usually contemporary and/or trivialized code, parody challenges the notion of fixed works altogether, and thus leaves itself open to the same playful or critical treatment. It provides a new version of an old story, but cannot legitimately propose itself as the definitive one, since by its own example it belies the concept of a definitive or authoritative work altogether (Hannoosh, 1989:113-14).

La parodia permite, así, “to show the process of literary creation to be unfinished and open for further development” (Rose, en Hannoosh, 1989:116), rechazando todo aquello

que ha sido convencionalizado²⁶ y privilegiando, sobre la univocidad, “el sentimiento de la relatividad universal” (Bajtín, 1987:128) que la risa impone:

Lo grotesco carnavalesco ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo lejano, ayuda a liberarse de ideas convencionales sobre el mundo, mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (Ibidem:37).

Respuesta al orden imperante, la risa cultiva una concepción otra de lo real, una mirada libre de las constricciones y jerarquías que lo oficial impone, siendo este el blanco hacia el que se dirige. En esta capacidad de postularse contra el poder reside lo que de revolucionario contiene la risa, pues en la imitación burlesca emergen los procedimientos que componen los sistemas oficiales, lo que de automático, de mecánico, poseen, pues “sólo se puede imitar de nuestros gestos lo que contienen de mecánicamente uniforme y, por eso mismo, de ajeno a nuestra personalidad viva. Imitar a alguien es extraer el automatismo que ha dejado que se introduzca en su persona. Es pues, por definición, volverlo cómico, y no resulta extraño que la imitación haga reír” (Bergson, 2011: 26).

Aunque nos referiremos a ello de forma más detenida posteriormente, baste aquí anotar que es esta dirección en la que creemos apunta el ‘humor’ que protagoniza algunas de las novelas de Álvaro Enríque. El uso que de la parodia y la ironía hace el escritor mexicano respondería a un deseo de “eludir categorizaciones o dogmatismos inútiles”, en palabras de Aínsa (2008:38); es decir, de cuestionar aquellos discursos a los que se les ha otorgado un carácter de verdad única y que se encuentran en la base de la fundación de mitos e identidades individuales y nacionales. En la línea dibujada por Bajtín y continuada por autores como Rodríguez Monegal²⁷, el efecto cómico incidiría directamente sobre valores, jerarquías o normas convencionalizadas, sobre toda forma monológica, suponiendo una subversión que encierra la naturaleza de estos entre interrogantes.

²⁶ Señala Patricia Waugh: “Parody, as a literary strategy, deliberately sets itself up to break norms that have become conventionalized” (1984:65). Michele Hannoosh, a lo largo de su estudio “The reflexive function of parody” (1989), fundamental en el análisis de la función autorreflexiva que posee la parodia, a la que nos referiremos a continuación, incide también sobre el cuestionamiento que plantea la parodia de la posibilidad de considerar ciertas obras como ‘cerradas’ o ‘clausuradas’.

²⁷ “La risa está presente en nuestra literatura desde sus orígenes como arma del oprimido para parodiar y destruir la solemnidad de sus opresores” (Monegal, en Sklodowska, 1991:16).

Lo paródico podría ser definido, entonces, de forma muy esquemática, como una mirada -carente de inocencia- que, desde el presente, se proyecta sobre un segmento del pasado para enfrentar una reconfiguración de este desde unos nuevos parámetros, “to ‘refunction’ those forms to their own needs” (Hutcheon, 1985:4). Para Hutcheon, la parodia es, también, “an ironic trans-contextualization” (Ibídem:12), una forma de asimilar los modelos del pasado que va más allá del mero mimetismo. El ejemplo que cita en su estudio *A theory of parody* resulta especialmente esclarecedor a este respecto:

Karlheinz Stockhausen’s Hymnen: Anthems for Electronic and Concrete Sounds uses well-known national anthems because his listeners, familiar with them, will then more easily be able to hear how they are reworked. But he also uses anthems because they are “loaded” with time and history. On the sleeve notes (...) Stockhausen explains his intention to repeat in order to unify and integrate the old and familiar with the new (noises from crowds, shot-wave radios, speeches, and various electronic sounds). Yet the listener, as the composer is aware, is just as struck by the separation, the isolation –the difference, in short- as he or she is by the intermodulation of fragments. In parodic repetition, if not in all repetition (Rimmon-Kenan 1980, 152), difference is a necessary defining characteristic; but sameness is not, for all that, merely obliterated. Parody manages to inscribe continuity while permitting critical distance and change (Hutcheon, 1985:102).

El receptor identifica ese himno como creación deudora de un tiempo y contexto concretos, al mismo tiempo que reconoce las disonancias -la “distancia irónica” que señalaba Hutcheon- que en él se han introducido respecto a su forma convencional; la “lectura” que de él se realiza responde, entonces, a una transcontextualización que contrapone los sistemas de representación de pasado y presente y que obliga al receptor a enfrentar un segmento de aquel desde nuevos principios.

La parodia es, entonces, inherentemente intertextual dada la superposición o dualidad textual que encierra -como “inter-art discourse” (Hutcheon, 1985:2)-, diferenciándose de ella en lo que de consciencia crítica respecto del pretexto posee²⁸. Son muchos los autores que perciben, en las ficciones contemporáneas configuradas a partir de la parodia, cierta predominancia de una reflexión metaficticia que pone en primer plano los procesos de creación y representación en sí mismos. Michael Hannosh, entre muchos otros, ha desarrollado sus teorías sobre la parodia en torno a una metaficción o autorreflexividad que señala inherente a la propia forma que aquella

²⁸ Como señala Lange, “las prácticas paródicas siempre tienen un blanco concreto, es decir, la parodia invariablemente se emplea de manera consciente y activa basándose en un elemento específico de un pretexto (...). Además, la parodia siempre transforma el pretexto con fines concretos, a diferencia de la intertextualidad que generalmente hace referencia a un pretexto en vez de modificarlo. En otras palabras, la intertextualidad tiende a aludir a un pretexto sin la pretensión de cambiarlo” (2008:29).

posee (1989); la naturaleza de la obra paródica como resultado de una distancia irónica establecida con un pretexto sobre el que se ejerce una mirada crítica que deja al descubierto lo que de artificio este posee, la convierte en espacio ideal para el planteamiento de cuestiones escriturales y ficcionales²⁹.

Críticos como Lange, en cuyo estudio *Modos de parodia* (2008) realiza un recorrido exhaustivo por las definiciones que de esta se han aportado desde cada uno de los enfoques principales, destacando las ventajas e inconvenientes de cada una de ellas, abogan por una concepción abierta de la parodia que contemple el gran espectro de posibilidades que en ella percibe, pues, para él, “la parodia contemporánea es fundamentalmente inclusiva: tiene aspectos cómicos esenciales, pero no es necesariamente burlesca y degradante. Puede también tener una intención respetuosa, seria o lúdica. Finalmente, la parodia se puede emplear tanto con fines literarios como extraliterarios, aunque en menor medida” (2008:28). Apenas considerado por la crítica, lo extratextual, defiende, puede convertirse eventualmente en blanco de una parodia que apuntando hacia cuestiones literarias alcance también aspectos o temas externos que, como ejemplificaremos a través del análisis de una de las novelas de Álvaro Enrigue, están profundamente vinculados con aquellas: “La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social” (Hutcheon, 1993:8). A nuestro estudio resultará útil también, aunque más en modo orientativo que determinante, la distinción que Lange propone entre cuatro modos en la parodia moderna: “La burla satírica, la meditación metafictional, la reflexión sobre temas metaliterarios y la crítica literaria con fines elogiosos. (...) Hay que tomar en cuenta que un parodista puede emplear varios modos dentro de un solo texto (Ibídem:221).

En la órbita de las descripciones que fijan su objetivo en las formas más recientes de la parodia, resulta interesante el estudio que realiza Linda Hutcheon sobre “La política de la parodia postmoderna”, en que esta queda definida como “una especie de ‘revisión’ impugnadora (Roberts, 1985:183) o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia” (Hutcheon, 1993:3). El eje que vertebra este estudio es, así, la consideración de que aquello sobre lo que pone

²⁹ Trataremos este aspecto de la parodia con más detenimiento en el último capítulo del presente trabajo, en el marco del análisis de una de las novelas del autor.

el acento la parodia no es sino la naturaleza de unas representaciones que se suceden en el tiempo y que inciden directamente en el marco ideológico y social³⁰:

(La parodia postmodernista) es fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica o semejante a un anticuario. Desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones de ese pasado: “La historia, como la naturaleza, no es ya un valor unidimensional: la historia puede contradecir el presente, puede poner en duda, puede imponer, con su complejidad y su variedad, una elección que ha de ser motivada en cada nueva ocasión” (Tafari, 1980, 20). La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio (Hutcheon, 1993:5-6).

Esta inclinación de la parodia contemporánea es contemplada también por Pozuelo Yvancos quien, en “Parodiar, rev(b)elar” (2000), realiza un recorrido por las fases o momentos que, en relación con determinados momentos históricos, atraviesa la parodia. En un primer momento, correspondiente al carnaval medieval, se desarrolla lo que Yvancos denomina “subversión carnavalesca”: los dos textos, parodia y objeto parodiado, se tornan uno solo en un “triumfo de la vida sobre la textualidad” (2000:5), pues, siguiendo a Bajtin, “los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial” (1987:13). Esta dualidad de vida y texto domina, sin resolverse, la modernidad, siendo ejemplo privilegiado *El Quijote*, paradigma de esa dialéctica entre lo representado y la representación que encarna, como ningún otro, el hidalgo Don Quijote. En la posmodernidad, estadio final, la parodia se desarrolla en modo inverso al carnaval: en la tensión que se establece entre vida y arte logra imponerse este sobre aquella, fundiéndose ambos en un “escenario artístico que suplanta y sustituye al vital” (Ibídem:7), cuestionando la dimensión real de este y reduciéndolo a mero simulacro:

(...) El escenario de la representación ocupa toda referencia, la crea, la suplanta al simularla. Esta fiesta del happening posmoderno ha vuelto a unir la vida y el texto, pero en sentido contrario al del carnaval, no por hipertrofia de la vida, por exaltación de la utopía vital que ocupa y rompe los límites del escenario haciéndolo desaparecer (así ocurría en el carnaval) sino por hipertrofia de la convención, del propio escenario, que se sobredimensiona y subordina a él, suplantándolo, el

³⁰ “La parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (Ibídem:1).

dominio de la referencia. La vida que retrata ha perdido así toda su dimensión autónoma y se convierte en subordinada al arte, al signo. De los dos textos, el vital y el artístico, sólo tenemos el último (...) (Pozuelo, 2000:8).

La parodia se dirige entonces no hacia lo representado sino hacia la representación, pues esta “siempre incide no sobre lo que un signo tiene de verdadero, sino sobre lo que tiene de convencional” (Ibídem:16). El signo queda señalado como tal, expuesto en su esencia de carácter artificioso, producto de una serie de procedimientos o mecanismos que lo tornan artificial, automático:

La parodia antigua carece de negación nihilista. Pues los héroes no son los parodiados; no se parodia la guerra de Troya ni a los participantes en ella, sino su heroización épica; no se parodia a Hércules ni sus hazañas, sino su heroización trágica. El género mismo, el estilo y el lenguaje, están puestos entre comillas burlescas-alegres, sobre el trasfondo de la realidad contradictoria, que no cabe en los límites de estos. La palabra sería directa, que se ha convertido en imagen cómica de la palabra, se revela con todas sus limitaciones e imperfecciones; pero en ningún caso se devalúa (Bajtin, 1989:424).

En la estela de esta idea se inscribe la hipótesis inicial desde la que enfrentaremos el análisis de *El cementerio de sillas*: configurada como un collage de parodias de algunos de los tópicos y relatos sobre los que tienden a fundarse nación e identidad, apunta hacia lo que de constructo, de ficticio, de signo, poseen aquellos discursos que legitiman determinados hechos y sobre los que se construyen los discursos identitarios, culturales y nacionales. Analizaremos, así, el modo en que el autor mexicano emplea la ironía como recurso orientado a dismantelar o desenmascarar estos relatos, a través de la relativización de toda verdad que se pretenda única y objetiva que este recurso impone.

Fenómeno también complejo, la ironía ha suscitado múltiples definiciones que han pretendido cercarla desde diferentes enfoques. Todas ellas coinciden, sin embargo, en el carácter dual o contradictorio que introduce en el texto -“el arte de la ironía es el de decir algo sin realmente decirlo” (Muecke, en DeWeese, 2003:33)- y que ha servido a autores como Ballart, Hutcheon o Pozuelo Yvancos, para delimitarla frente a la parodia. Modalidad esta de la intertextualidad en palabras de Hutcheon (1992), la ironía se caracteriza por ser de carácter intratextual, esto es, por operar a nivel interno del texto o del discurso. Si en ambas se establece una dualidad, bien entre dos textos, bien entre aquello que se dice y aquello otro que se quiere decir, respectivamente, señala Pozuelo Yvancos (2000) que mientras que en la parodia queda explícito el primer término de la

relación, en la ironía, sin embargo, permanece oculto o implícito, dependiente de la lectura o interpretación que el lector desarrolle:

Para mí la ironía es una figura intelectual en el sentido más estricto y etimológico, puesto que resulta de *intus legere*, leer por dentro, leer lo que no está explícito, y que la actividad de lectura construye, por eso la ironía es el lujo de la hermenéutica y su lugar de despliegue, ya que solo vive en el espacio recepcional del intérprete capaz de percibir dos textos donde aparentemente solo hay uno. En eso se diferencia de la parodia, que sostiene el enfrentamiento de dos textos en el que el parodiado es explícito y reconocible (2000:7).

La ironía encierra, siguiendo a Zavala, una contradicción entre aquello que aparece en la proposición y aquello otro a que esta alude en realidad, entre aquello que se dice y aquello que se piensa (1992), situado en un plano al que ha de acceder el lector en clave interpretativa. “Antífrasis semántica” (Fernández Prieto, 2004), la ironía dibuja, bajo el enunciado, una estela de sentido que, implícita, siembra una ambigüedad textual que ha de percibir y descifrar el lector, dependiendo entonces de él el éxito completo del recurso de la ironía, pues “sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobrevive sólo un sentido literal” (Zavala, 1992:62)³¹. El lector, tras reconocer en el texto algunas marcas o signos que le hacen pensar en la posibilidad de un doble sentido³², recorre, según W. Booth (1974), cuatro fases que se extienden desde el abandono del sentido literal del texto hasta la adopción de nuevos significados para este, pasando por la valoración de las interpretaciones posibles en relación, también, con las creencias o posibles pensamientos del autor³³.

La ironía ha sido definida, además, como arma de doble filo por lo que de valorativo o crítico posee eso que podríamos denominar ‘nivel subterráneo’ del texto irónico. Esto es, los presupuestos de aquello que queda explícito, de aquello que pertenece al plano de lo literal, quedan cuestionados, exhibidos o comentados en el plano de lo implícito, “que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada” (Zavala, 1992:64). Es por ello por lo que Linda Hutcheon señala en la ironía, además de la dimensión antifrástica -la que refiere a ese

³¹ Fernández Prieto incluye en su definición de la ironía a autor y lector, matizando que se trata de una “estrategia textual del autor y una clave interpretativa del lector” (2004:101).

³² DeWeese señala, entre ellos, “el uso de la exageración; la hipérbole; el uso de un narrador nada digno de confianza; diferentes registros de nivel de lengua de los anticipados por el contexto; diferentes resultados de los anticipados en la trama que dan un giro inesperado a la expectativa que íbamos formulando durante la lectura” (2003:36).

³³ Para Turpin la ironía es comparable a la música en cuanto percepción de algo cuya reagrupación depende de aquel que al texto se enfrenta en términos de diálogo con él (2004).

rasgo de “decir” lo contrario de lo que en verdad “se dice”-, la evaluativa, pues antes que encerrar inocencia alguna, su uso está motivado por el deseo de emitir un juicio que, por lo general negativo, pretende realizarse desde la “distancia” que la inversión semántica de la ironía pone al servicio del autor. No obstante, como señala Wilk-Racieska, ello no la exime de un carácter ofensivo que viene motivado por la desautorización que de aquello a que se dirige se produce (2006); la ironía, mediante la alusión a otro plano de significado existente que contiene una interpretación distinta a la que el enunciado presenta, desestabiliza la propia naturaleza de este al mostrar que no posee la univocidad o carácter único que en él se suponía.

En este punto reside el aspecto que creemos más interesante en este recurso: el de la relativización que impone esa duda, esa ambigüedad que la ironía siembra, “trasunto verbal de aquella máxima según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta” (Ballart, 1994:23). La existencia de un sentido subyacente al texto, de una realidad diferente a la que este muestra, pone en cuestión la univocidad y apunta hacia la posibilidad de que, bajo aquello que percibimos, lata un sentido diferente. La ironía, así, dibuja una grieta no sólo a nivel textual sino, sobre todo, a nivel ontológico, señalando la imposibilidad de alcanzar un conocimiento completo, una única y total verdad, un único y solo sentido: “Su recurso es, por tanto, desautomatizar los clichés, obligando al lector a cuestionarse, como si fuera la primera vez que los examinase, sus juicios y asunciones, y reclamando así una atención renovada para las ideas con que el texto se ha puesto a jugar” (Ibídem:451). Se trata, como señala Silva Echeto, de introducir el caos allí donde se creía presente el orden, de dinamitar cualquier sistema, orden o jerarquía (2003:256), de abandonar el camino único de la literalidad para escoger el múltiple y ambiguo de la ironía.

En esta estela inscribimos la segunda de las hipótesis desde la que enfrentamos el análisis de *El cementerio de sillas*: Enigma, a través del uso de la ironía, el desmoronamiento de esos tics, tópicos o personajes arquetípicos que pueblan esos discursos o relatos fundacionales a los que venimos aludiendo. Siguiendo a Aínsa (2008) creemos que aquello que pretende el autor mexicano es desplazar los enfrentamientos maniqueos y eludir las categorizaciones o dogmatismos inútiles, instalando, por contraposición, una lógica múltiple que de cabida a diferentes verdades, pensamientos, interpretaciones, visiones. Intentaremos mostrar, asimismo, los recursos de que hace uso el autor para construir esta ironía con la que inserta una ambigüedad que recorre toda la novela y que impide la interpretación única.

Concluimos con la definición de parodia que el propio Enrigue establece a modo de engarce con lo que seguirá a continuación: “Parodiar es poner a la lengua en primer término, obligarla a verse a sí misma y asumir al mundo sólo como paisaje; las probabilidades de hacer un hallazgo son estadísticamente mayores porque la circunstancia está acotada” (2006:124).

4.2. *El cementerio de sillas: de vacíos e invenciones*

Pero es tan poco lo que necesitamos para sostener las ilusiones de las que estamos hechos...

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

La búsqueda del origen y la construcción de una identidad individual, colectiva o nacional, a través de los relatos fundacionales que las sustentan, constituyen el núcleo central en el que confluyen las múltiples líneas argumentales que componen *El cementerio de sillas* (2002). Ubicadas en tiempos y espacios diversos e intercaladas en capítulos sin título o numeración, estas historias comparten la voz de una misma estirpe, la de los garamantes, tribu de origen mítico descendientes del gigante y la diosa Tierra y perseguidos por los cíclopes y más tarde por los romanos -“que ahora andan disfrazados de jesuitas”-.

La primera de las partes de la novela, “Padre”, contiene, en forma de diario, la historia de Chema, quien, instalado en el México del presente y subyugado al sedentarismo de la vida posmoderna, registrará sus experiencias en su departamento de la Ciudad de México al que se ha recluido con el único fin de “abandonar el Siglo”, en espera de una iluminación que le revele el gran misterio de su estirpe mítica. La carta que su padre, Nicolás Garamántez, redacta en su lecho de muerte, fechada en “Nautla, Puebla. Septiembre de 1971”, y que contiene el relato acerca de la peregrinación que decidió realizar al África de sus antepasados para encontrarse con sus orígenes, precede a esta primera parte. “Espíritu Santo”, segunda y parte central de la novela, está compuesta por dos líneas argumentales que se intercalan de forma alterna: por un lado, desde el pasado más remoto de tiempos del Imperio Romano, llega la historia de esa tribu africana originaria de los garamantes que, movida por la esperanza lanzada por un

sustrato sobre el que se construye una nación imagen y semejanza de un esbozo realizado por la ideología dominante:

La identidad nacional no se constituye como un objeto de conocimiento unificado proveniente de un presunto sustrato nacional popular, preservado por una memoria colectiva o cristalizado en objetos tradicionales y legitimados tales como la Tradición, el Pueblo, la Razón, la Alta o Baja Cultura. Tampoco proviene, únicamente, del mundo de la historia, de la ideología, de la política o de la psicología colectiva de los pueblos. En realidad, todos coinciden en que la identidad nacional se forma *a posteriori*, a la manera de un mosaico expositivo retroalimentado por la historia (Hozven, 1998:68).

Escritura y nación se tornan, siguiendo a Moyano, dos caras de una misma moneda, la de esa identidad nacional cuya legitimación vendrá otorgada por el poder que ostenta la voz emisora de un discurso fundacional creador del imaginario necesario para la consecución de un programa político, pues la ficción, como señala Sommer, no queda exenta del aliento político que guía de forma inevitable el rumbo de la construcción de la nación (2004)³⁴. Es contra el carácter de presunta objetividad que estos discursos exhiben contra el que se alza el autor mexicano en *El cementerio de sillas*, novela que arranca, en clave paródica, la máscara significativa que los recubre y que los descubre como lo que son: discursos, ficciones, productos de subjetividades amparadas por una posición privilegiada y que apelan, en última instancia, a lo anacrónico de una literatura subyugada a un proyecto nacional y anclada en la búsqueda de unos orígenes que, además, resultan absurdos cuando no inexistentes³⁵. Autores como Pellejero (2013) han señalado lo que de invención posee la identidad de una América Latina poseedora de algunos rasgos que más deben a la ficción que a la realidad y cuyos trazos desdibujará nuestro autor sirviéndose de la estela crítica que dejan parodia e ironía.

Así, enfrentaremos el análisis de *El cementerio de sillas* sobre la hipótesis de que uno de los motores escriturales de la narrativa de Enrigue es la de desarticular la lógica de esos discursos fundacionales con el fin de aludir al agotamiento de esas ficciones puestas al servicio de la construcción de una imagen o épica nacionales y, por

³⁴ En su estudio, Sommer recoge algunos ejemplos concretos de novelas decimonónicas -época que asiste al nacimiento de las conciencias nacionales- cuya configuración -argumento, trama, personajes, espacios, etc.- está profundamente determinada por un determinado proyecto político o ideológico al cual se alude en la novela de forma metafórica.

³⁵ En su estudio "Viaje místico, viaje ascético, viaje turístico" (2006), Eduardo Becerra analiza el modo en que Enrigue articula estas búsquedas que devienen en la contemplación del vacío partiendo de la estructura mítica que, característica de novelas como *Cien años de soledad*, sufre aquí una parodización.

tanto, a lo absurdo de la obstinación de la búsqueda del origen. Lo estructuraremos en torno a dos ejes constitutivos que consideramos fundamentales y en cuya órbita girarán el resto de aspectos a que aludiremos: la dialéctica veracidad-falseabilidad, que creemos vertebral en la constitución de esa línea argumental que corresponde a la tribu africana, y, por otro lado, la de la deconstrucción de algunos de esos episodios, tópicos o épicas que pueblan el inventario de los discursos identitarios que Enrigue enfrentará desde el distanciamiento discursivo que le proporcionan recursos como la parodia o la ironía. Una vez analizados estos elementos se intentará, finalmente, engarzar cada uno de los engranajes que ponen en funcionamiento la novela para observar cómo el autor, en la estela de los fundamentos que venimos observando en su proyecto escritural, apela aquí también a la relativización mediante una multiplicidad que cree más en la “versión” que en la “visión”.

4.2.1. *La ambigüedad discursiva como cuestionamiento del relato: velar, develar.*

El recurso a la parodia y la ironía es quizá uno de los aspectos más definitorios de la escritura de Álvaro Enrigue: atravesadas por un hilo cómico que se extiende en múltiples direcciones que incluyen segmentos de lo extratextual -como apuntaremos-, sus ficciones tienden sin embargo a desintegrarse en piezas de un puzzle que contemplará tantas variaciones como lectores a él se enfrenten. Si más adelante nos detendremos en el modo en que el autor se sirve de la parodia para sembrar la semilla de una reflexión nada inocente en el centro mismo de aquellos discursos que durante siglos se han puesto al servicio de la articulación de proyectos identitarios o nacionales, dirigiremos ahora nuestra óptica hacia una de las líneas argumentales que atraviesan la novela con el fin de observar cómo la ambigüedad que en ella se construye hace tambalear los supuestos de los mitos nacionales.

En tiempos del Imperio romano, la tribu de los Garamantes -descendientes del gigante que nació de la unión de la Tierra, la diosa Q're, con Urano- inicia el peregrinaje desde la nueva Garama hasta Djerma la Vieja, escenario de un pasado esplendor desaparecido entre una sucesión de penosos infortunios y que pretende ahora recuperarse bajo el amparo de una profecía que anuncia la llegada de la gloria de manos de un salvador del que nacerá un nuevo imperio. Escéptico ante cualquier hecho que no posea existencia palpable, el narrador de la tribu es el encargado de dirigir la caravana,

junto al rey, hasta ese espacio originario cuya ruta rescata de la memoria del pueblo que él mismo encarna y a la que sólo él posee pleno acceso. Junto a los relatos que a la tribu transmite sobre su pasado originario o sobre las andanzas que precedieron a ese “Día Más Importante de Nuestras Vidas” -ese para el que está prevista la llegada del salvador- en que se encuentran, este narrador refiere también, sin tapujos, el modo en que durante todo este tiempo ha engañado y manipulado a ese grupo que lo escucha con el ardor del que sólo posee una vía de acceso a los hechos que lo precedieron, haciendo gala del oficio de narrador que heredó de sus antepasados.

El estatuto de narrador que posee este personaje, junto con la multiplicidad de registros que éste intercala en sus discursos y la alternancia entre relato homodiegético y heterodiegético que, siguiendo a Genette, introduce el autor, dan como resultado un discurso ambiguo que combina veracidad y falseabilidad con el fin de cuestionar la objetividad y el carácter legítimo que poseen aquellos discursos fundacionales sobre los que se erige el proyecto nacional. Tomando como eje central la figura de este Narrador de la tribu de los garamantes -al que referiremos en mayúscula para diferenciarlo del narrador como “sujeto de la enunciación narrativa cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones” (Villanueva, 1995:201)- analizaremos el modo en que, desde su oficio, elabora una ficción cuyos mecanismos exhibe de forma cómplice al lector. Asimismo, nos detendremos en una serie de capítulos que adquieren una forma distinta, pues versando sobre el pasado de la tribu, son referidos por una tercera persona que difiere de la primera que venía presentándolos y que reproducen esa ilusión de veracidad que caracteriza a los episodios nacionales. Intentaremos mostrar por tanto como el autor enfrenta al lector a la develación de un tipo de discurso que después le mostrará desde el halo ilusorio que produce, haciendo oscilar la narración entre la ilusión de veracidad que estos discursos producen y la realidad del carácter mentiroso que poseen los hechos que los conforman.

La línea argumental que traza la historia de esta tribu emigrante se manifiesta en la voz de un narrador homodiegético que no es otro que el Narrador miembro de esa colectividad; antes que mimética, la mirada que este proyecta sobre lo real, sobre los acontecimientos, está cargada de juicios y valoraciones que proporcionan al lector una lente teñida de esa “miradilla triunfal” que caracteriza a este personaje y que se deriva de la superioridad que otorga el saberse testigo único de una “verdad” de cuya administración se encarga. Aunque trataremos el tema del saber al final del presente

análisis, ya que deviene central en la novela, baste aquí señalar la importancia de este aspecto para la estructuración del discurso que se desarrollará: el escepticismo que caracteriza a este personaje deriva de su condición de heredero de una leyenda nacional que sólo a él se le presenta en todas sus caras por pertenecer a la estirpe de los narradores para la que únicamente ha sido reservado este derecho. Testigo entonces del inventario de mentiras que conforma aquello que al pueblo él transmite como parte de un legendario pasado que no existe ni nunca existió, se ve alcanzado por una incredulidad y una apatía que, frente a la convicción que mostrará ante el auditorio, conforman los dos polos de un discurso que, siguiendo a Bajtin, calificaremos de “dialógico”.

Si “la debilidad o destrucción de un contexto monológico tiene lugar sólo en el caso de que se enfrenten dos enunciados dirigidos, equitativa y directamente, hacia un mismo objeto” (Bajtin, 1988:264), el discurso que elabora este Narrador podría denominarse “dialógico” en cuanto puede diferenciarse en él una doble voz que se materializa en una dualidad de registros y miradas. Siendo tal objeto, en este caso, la leyenda o el pasado nacional de la tribu de los garamantes, pueden observarse, así, dos tipos de discurso que, en términos de Bajtin, se “entrecruzan dialógicamente”:

Hubo un tiempo -seguí adelante encadenando la historia del día con alguno de los relatos gloriosos que uso frecuentemente para aderezar mis discursos- en que la sal que hoy probó nuestro rey fue lo que las canteras de mármol a los romanos: la sustancia alba de un imperio. Fue para defenderla que inventamos el carro de batalla del que tanto medraron los egipcios, y fue gracias a la urgencia que de ella tenían los negros de Etiopía y el Sudán que abrimos los caminos del desierto. Cuando a la salida del sol del día de hoy el rey se agachó para probar la sal que dejó el río hace quién sabe cuánto tiempo, lo que entró en su boca no fue un puñito de cristales acrimosos, sino el alma de nuestro pasado esplendor.

Mi experiencia de narrador me permitió librar con soltura el primer escollo de mi cuento: pude ver cómo el rey se inflaba de orgullo mientras, gracias a la digresión sobre la sal, olvidaba que el relato del Día Más Importante de Nuestras Vidas comenzaría para siempre diciendo que él se agachó a favor de quién sabe qué desconocido que vendría en caso de que viniera, a salvarnos, nunca me ha quedado claro de qué (ECS: 73).

El discurso “oficial” se ve, de pronto, interrumpido por ese otro que podríamos denominar “extraoficial” y que, a diferencia del primero, no tiene como receptor al público oyente, a los miembros de la tribu, sino a un lector al que el Narrador se va a dirigir continuamente en clave cómplice, siendo este el nivel, por tanto, en el que quedarán expuestos los mecanismos o procedimientos compositivos de la leyenda nacional. Dos son las concepciones que se oponen, dos así los registros lingüísticos que

se enfrentan, el oral y el escrito respectivamente; doble es también la mirada con que se acerca el segmento de lo real que se transmite, mítica en el primer caso, realista y paródica en el segundo:

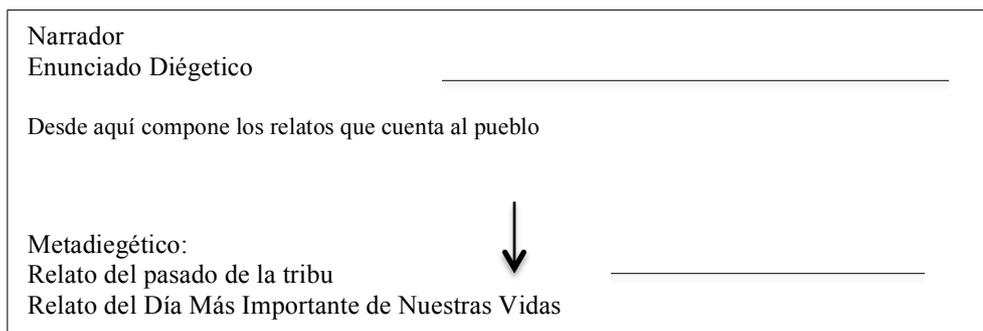
Entonces -dije a voz en cuello y mirando al pueblo que ya se nos acercaba- Djerma la Vieja fue refundada desde sus cimientos, siguiendo el patrón atisbado por uno de los nuestros en ni más ni menos que Roma, la ciudad eterna (ECS :212).

El último nombre de la ciudad y sus restos -Djerma la Vieja-, se lo pusieron los nómadas una vez que la despoblamos; supongo que para conservar el prestigio de su mercado de esclavos. Hoy la llamamos así porque ya a nadie le importa nada y porque estamos acostumbrados (ECS :223).

Si este discurso dirigido al pueblo será modelado por el Narrador desde la grandilocuencia y la perspectiva mítica que el marco genérico de la epopeya nacional exige, aquel otro destinado a la expresión de los verdaderos sentimientos, juicios o pensamientos que el pasado nacional a él le merecen, se materializarán en una sinceridad pedestre no exenta de una ironía que apunta hacia el escepticismo que caracteriza al que debiera ser fiel guardián de una tradición que se supone mítica. La carga dramática que posee ese momento en que el Narrador transmite un hito en la historia nacional, se transforma, al saberse únicamente escuchado por un lector al que supone cómplice de la labor que desarrolla, en mera descripción desnuda de retórica alguna. Lo que en otro tipo de discurso habría adquirido una magnificencia derivada de su carácter de hecho o acontecimiento fundacional, posee, en el discurso mimético la simplicidad o practicidad de un hecho regido por una causalidad de lo ordinario que imposibilita mitificación alguna.

La ironía que domina el discurso “extraoficial” del Narrador, deviene, en suma, en lo que Fernández Prieto denomina eliminación de la “distancia ontológica” (2004), que sería consecuencia de esa “metalepsis” a que referíamos en la primera parte de este trabajo y que aludiría, según la definición de Genette, a la transgresión de niveles enunciativos por parte del narrador. Reproducimos a continuación un esquema que puede resultar clarificador para nuestro discurso³⁶:

³⁶ Como podrá comprobarse al final del presente capítulo, estos niveles enunciativos, en realidad, deberían desplazarse un nivel más abajo.



El enunciado de carácter legendario que el Narrador construye para el pueblo se ve, constantemente, interrumpido por aclaraciones, juicios o matizaciones procedentes del espacio diegético del Narrador y que recuerdan al lector el carácter ficticio de aquel, rompiendo, por tanto, el halo ilusorio o el carácter de veracidad de este relato metadieético.

El Narrador destapa también, frente al lector, los entresijos de su profesión: “No consiste el oficio de narrador en mucho más que eso: colar odios y lealtades en una insegura eternidad gracias al buen uso de unos cuantos atributos verbales y una buena reserva de tonterías más o menos conmovedoras” (ECS :74). “Cocinar con mesura y maña cada una de mis frases (...) consciente de que la historia que debía contar no tenía precedentes” (ECS :73). O: “Hacer constar que la diferencia entre el mundo difuso de los cíclopes y el nuestro estriba en que, para nosotros, todo responde a una maquinaria secreta, antigua y emparentada con el destino, en la que el orden de los hechos siempre tiene correspondencia” (ECS :106). Son algunas de las competencias que este Narrador describe como parte de su oficio. El Narrador transita así un doble espacio que oscila entre lo real y lo ficticio, entre ese plano desde el que guiña un ojo al lector y aquel otro en el que se pone una máscara para recitar, ante una escenografía de cartón piedra que representa glorias y desdichas míticas, esa sucesión de imágenes vestidas de retórica. El lector, antes que mezclarse entre los garramantes incrédulos, es emplazado en un palco que ha sido reservado para él y desde el que contempla no sólo el escenario sino el patio de butacas.

La autoría y naturaleza de este tipo de discurso mítico y fundacional quedan cuestionadas al exhibirse sus mecanismos de producción; se señala hacia la máscara como tal, hacia ese disfraz o significante que recubre el contenido para presentarlo no como es sino como conviene que sea:

Una vez establecidos los datos que yo había querido asegurar en la memoria del pueblo, procedí a aderezar con algunos tonos épicos los hechos del día para recuperar la atención que ya estaba perdiendo. Lo importante era la sensación de que habían participado en algo que algún día tendrá estatura mitológica. Así ablandarían las defensas de su memoria y me dejarían elaborar en paz diciendo sólo lo conveniente a mis causas. Conté entonces que en el día septuagésimo noveno de nuestra marcha nos separamos de la caravana (ECS:106).

La lógica que rige este discurso no es entonces la de la razón o la verdad, sino la de unas apariencias y conveniencias orientadas a la consecución de unos objetivos determinados configurados por las esferas que ostentan el poder; el ‘esqueleto’ que lo sostiene no es más que retórica:

Me extendería en la historia terrible de la invasión de Séptimo Flacco hasta el momento justo en que nos detuviéramos a descansar, le daría los últimos toques mientras encendiéramos el fuego ante el que compartiríamos la cena última antes del amanecer en Djerma. Entonces, cuando la multitud comenzara a mezclarse entre nosotros, seguiría adelante, sin haber hecho una pausa, con el relato de nuestro viaje a Roma, que es el *falsario cuento* obligado antes de la fundación de cualquiera de las villas en que hemos proliferado (ECS:206).

No pude dormir pensando en la complejidad del relato que contaría esa noche en el sitio en que mis antecesores habían hechizado a Garama completa siglos atrás. Tenía que narrar de un tirón los hechos del Día Más Importante de Nuestras Vidas y las historias del oráculo de Júpiter-Ammón en Siwa. Lo medité largo rato y al final concluí que debería seguir siendo sarcástico con las ambiciones del rey y sus secuaces, y noble y generoso con la reconfortante historia de la profecía (ECS:303).

El discurso fundacional, mítico, queda así señalado como constructo formal en que el significante envuelve un significado que carece de referente real, quedando patente que “la epopeya convierte la historia en un mito que sirve a intereses claramente patrióticos y políticos” (Vilà, 2006:100). Si en el marco de aquella la estirpe procede de una Tin Hinan “reina del desierto” que defendió la nación a la cabeza de un ejército, en su desnudez retórica la historia presenta a una Tin Hinan que “llegó de las montañas del Atlas prófuga, y una banda de desertores hartos de las guerras perpetuas la adoptó como reina vete tú a saber en qué condiciones; cuando se retiraron los levantinos, sus descendientes pactaron con los invasores árabes y fundaron tu estirpe” (ECS:76).

El lector no sólo es testigo indirecto de esos mecanismos de composición sino que, además, se convierte en cómplice de un Narrador que se excusa ante él dando por asumido un conocimiento compartido que lo excluye de la ingenuidad del grupo al que

dirige sus historias -a ese otro receptor- y lo eleva hasta la misma categoría de conocimiento que él:

Nunca, *por supuesto*, llevé la cuenta de los amaneceres que alumbraron nuestra caravana desde la salida del Tibetsi al arribo de Djerma la Vieja. Desde que fue evidente que el viaje se concretaría, supe que iban a ser ochenta. Elegí ese número por ser el de la destrucción, aunque lo más probable es que hayamos andado más cerca de los ciento sesenta, que son los de las empresas gloriosas (ECS:106).

Nada de esto lo incluí, *naturalmente*, en el relato del día más importante de nuestras vidas (ECS:206).

Por supuesto que ni él ni nadie en el pueblo sabía que la sal fue la base de nuestra grandeza hace algunos milenios (ECS:74).

Todo ello deriva en una paradoja que contribuye a la ambigüedad textual a que referíamos antes: el narrador encargado de vehicular el relato de la tribu se reconoce, a sí mismo, “no fiable”³⁷, esto es, transmisor de una realidad tergiversada y manipulada por unos procedimientos que, aunque expone como tales ante el lector, arrojan desconfianza sobre el relato que él refiere de sus propias andanzas en la tribu. Así, lo que de falacia, de convencionalidad, de artificioso se exhibía en el relato fruto de su voz se entiende, de forma rizomática, hasta todos y cada uno de los niveles, instalando la ambigüedad en el centro mismo³⁸.

Finalmente, si bien es cierto que, como venimos comprobando, la ironía se dirige principalmente hacia el propio discurso y su estatuto en el contexto sociocultural, pueden percibirse también ciertos usos de este recurso orientados a la crítica de ciertos aspectos extratextuales:

Es por los esclavos que se quedaron entre nosotros que tenemos la piel más oscura entre todos los habitantes originales del desierto, dije para que quedara claro que alguno de nuestros abuelos había llegado a Djerma en cadenas (ECS:109).

Se quedaron los dromedarios: el templo -nos explicaron- tenía que vivir de algo, más en tiempos tan salvajes (ECS:307).

En el primero de los ejemplos puede identificarse, además, lo que Bajtin denomina “hibridismo”, “mezcla, dentro de los límites de una frase, de dos conciencias lingüísticas separadas por el tiempo o la diferenciación social” (Rodero, 1995) que, en

³⁷ Según la distinción de W. Booth (1974) entre narrador fiable y narrador no fiable.

³⁸ Observábamos también en *Hipotermia* la introducción en el relato de un personaje productor de ficciones. Mostraremos a lo largo del estudio cómo este aspecto se erige en tendencia o constante en la escritura de Enrigue.

este caso, referirían a esos dos registros que como apuntábamos antes alterna el Narrador. En el segundo de los textos, puede leerse en el reverso semántico a que apunta la ironía una crítica a ese sector eclesiástico que, pese a la visible pobreza del necesitado al que presta cierta ayuda, no se resiste a ver aumentada su riqueza³⁹.

La imagen que del monarca proyecta este Narrador al que la recurrencia de la mentira ha convertido en incrédulo -“Me di cuenta, al contemplar las losas, de que para tensar mis historias había abusado tanto toda mi vida del terror a la legión, que ya descreía un poco de ella” (ECS:270)- es, antes que la de una figura de autoridad y veneración, la de un individuo interesado en protagonizar alguna de las páginas de la Historia: “La pura idea de aparecer en un cuento como portador de algo que tenga que ver con los garamantes que algún día señorearon al África en sus poderosos carros de batalla basta para contentarlo” (ECS:74). O: “El rey, que se veía más fuerte y más maduro transido de origen como estaba” (ECS:269). Para el Narrador, “el soberano, más que un rebelde, es el promotor de las belicosidades y majaderías del grupo de nobles que ha alcanzado la edad adulta bajo su reinado y que no puede haber sacado tantas ambiciones más que de su ignorancia” (ECS:90). Bajo todo aquello que expresan estos enunciados puede percibirse el latir de un sentido otro que Bajtin refiere en términos de “refracción de la concepción del autor en la palabra del narrador” (1988:267); es decir, tras estas sentencias puede adivinarse el cuestionamiento que de los núcleos de poder o de gobierno parece plantear el texto.

El Narrador dará cuenta de cómo una historia situada en un pasado lejano se rinde mejor a la maleabilidad o a la manipulación, dada la verdad que en ella se supone como consecuencia de su distancia, que aquella que forma parte de un tiempo más cercano al presente desde de la enunciación:

Mi trabajo no es fácil, no en ocasiones como esta: contar la historia del Día Más Importante de Nuestras Vidas con todas las agravantes posibles. Por un lado estaba relatando los hechos sucedidos esa misma mañana; hechos que parte de mi público

³⁹ Respecto a esta crítica orientada hacia puntos extratextuales resulta también significativo el siguiente fragmento: “El consejero siguió el camino de la esclava, no sin antes dejar a su colono estacionado en un punto estratégico en que no estorbara el paso, pero todos lo vieran” (ECS:181). El consejero, tras observar el trato que por parte del rey está teniendo una de las esclavas capturadas como botín en la toma de una ciudad, va tras ella para advertir al rey sobre la repercusión que puede tener su comportamiento; sin embargo, la segunda parte de la oración añade un ‘pero’ que esconde una crítica desprendida de la ironía que la atraviesa: el consejero posee un esclavo que recibe la misma consideración que si de un automóvil se tratase, sirviendo no sólo al transporte de mercancías sino, además, a contribuir a la apariencia o ‘caché’ social de su ‘dueño’.

había presenciado, así que no podía utilizar mis mejores herramientas: el aderezo y la improvisación (ECS:71).

Como hemos señalado, la mayor parte de esta línea argumental de la tribu posee la forma de narración homodiegética -de la cual se encarga el Narrador que venimos caracterizando-; sin embargo, el autor introduce un par de capítulos cuya forma es radicalmente diferente: la narración se torna heterodiegética, a cargo de un narrador ajeno a la historia que relata, además, episodios del pasado de la tribu que conoceremos también por boca de nuestro Narrador. Esto es, mientras que la forma que adquieren estos hechos cuando son introducidos en un capítulo ‘a cargo’ de nuestro Narrador es la de cualquier hecho que este transmite -narradas en pretérito perfecto y primera persona del plural e interrumpidas por las usuales ‘acotaciones’ y develaciones del Narrador-, cuando ocupan un capítulo por sí solas en forma de narración heterodiegética, el Narrador y sus aclaraciones o juicios desaparecen y los sucesos se relatan en tercera persona. Dado que estos capítulos aparecen además a continuación uno del otro - recordemos que entre los capítulos de esta trama se intercalan los que refieren las andanzas del holandés- reproduciremos el final de uno de ellos y el principio del siguiente, con el fin de que pueda observarse mejor cómo se despliega este recurso:

Se talló la cara con la mano izquierda [el Rey Balbo], se puso el casco y le ordenó al prefecto de caballería: No tomen prisioneros. Luego le arrebató los pendones al pretor encargado de cuidarlos y con ellos hizo hacia el fuerte una señal no convenida que no podía ser más que de carga. Devolvió el poste con los banderines, alzó la espada, dio media vuelta, escupió al suelo y se hundió en la masacre (ECS:133).

Aunque Balbo ha estado entre los personajes más recurrentes del repertorio, siempre había narrado su historia de manera parcial porque se relacionaba con algún otro hecho al que yo estaba aludiendo. Hubo romanos más influyentes y otros que diezmaron con saña mucho mayor nuestro país, pero Balbo, porque su aparición marcó la vuelta de los cíclopes y con ella el comienzo de una larga y triste decadencia, se quedó grabado en nuestra memoria (ECS:150).

En los siguientes fragmentos resulta especialmente visible además el cambio que se produce desde una tercera persona que torna ajenos a personajes y sucesos, a una primera persona de un plural inclusivo que relata los hechos de los garmantes desde dentro:

El narrador *se quedaría* en la ciudad para atestiguar el combate y guiar a los supervivientes (ECS:184).

Bien pronto *se dieron cuenta los garmantes* de que la batalla era una puesta en escena y el único público eran ellos mismos (ECS:189).

El pueblo ya tenía bastante con el entorno, de modo que la historia del asalto de Séptimo Flacco no *la conté* de manera oficial, sino al oído del rey y los lambiscones que podían escucharla (ECS:205).

Conté entonces que (...). El comandante y el narrador *vieron* depurar en unos días todo lo que *habíamos producido* desde el principio de los tiempos (ECS:207).

Estos capítulos heterodiegéticos sin embargo no están exentos de esa ironía desmitificadora que señalábamos y que ahora incide sobre lo absurdo de ese patetismo con que suelen recordarse algunos capítulos de la historia. Las sentencias que, por ejemplo, emite el monarca en momentos decisivos para la historia del pueblo no poseen la forma que cabría esperar: así, decide el pacto con Roma, eterna enemiga, alegando que “no estaría mal que se acabaran los crucificados” (ECS:229), o, resignado, se le oye decir “me gustaría que ganáramos aunque sea una vez”, frase que no encaja muy bien con los ideales que una epopeya nacional pretende transmitir. Esta ironía planea también sobre la “frase de compromiso que resolvería con dignidad la entrega de la capital” a los romanos, que ha de componer el que fuese narrador en aquel momento y que no es más que una sentencia descriptiva que nada posee de grandilocuente: “Si nosotros hubiéramos tenido máquinas de guerra, usted ya no estaría aquí” (ECS: 187)⁴⁰.

En definitiva, la trama que concierne a la tribu africana está orientada, en la novela, a la desmitificación y cuestionamiento de una épica nacional que, producto de un proyecto ideológico ideado por unos pocos que ostentan un poder que garantiza la legitimación, es de naturaleza ficticia. Para ello, el autor desmonta al mostrarlos cada uno de los engranajes que garantizan su funcionamiento; así, tras hacer al lector cómplice de un narrador que refiere a su oficio como el arte de mentir y manipular en pos de sus intenciones y beneficios y que describe minuciosamente los procedimientos de que se sirve, el autor lo deja solo frente a aquello que resulta de estas operaciones: los episodios de la tradición nacional en la forma ‘natural’ que poseen, esto es, exentos de develación alguna. En ellos diluye la figura de ese personaje encargado de mostrar la tramoya del discurso para dejar al lector atrapado en las redes de la épica; inmediatamente después, la falseabilidad de esta será desvelada ante la mirada atenta de un lector que asiste a lo absurdo del espectáculo del que ha sido partícipe, viéndose cercado por una sospecha que se extenderá a cualquier discurso que se mueva en esta órbita.

⁴⁰ Esta frase es, además, producto de una traducción al latín que hace el intérprete de la tribu para hacerla comprensible a los romanos y que hace sospechar al lector, pues en la novela son varios los episodios que se relatan sobre una traducción errónea intencionada en momentos históricos determinantes en los que estas inciden y que son producto, de nuevo, de esa mirada desmitificadora que recorre la novela.

Esa distancia que separa los hechos relatados del tiempo de la enunciación se torna además épica; frontera de un universo de fundadores, padres y héroes que se presenta en su completitud, adquiere expresión en esa tradición nacional que, sustrato principal de la epopeya, posee el halo legendario y universal que le otorga la distancia que lo separa del presente del autor o rapsoda (Bajtín, 1989:460). Sin embargo, ese espacio de lo épico queda sometido, en la novela, a un agrietamiento consecuencia de la ironía con que lo enfrenta el Narrador; ese mundo de lo heroico se ve cercado por unas fisuras que proceden del escepticismo de un sujeto que, en lugar de contemplarlo desde el peldaño elevado de lo mítico, lo hace con los pies sobre el mismo suelo que algún día pisó el héroe, convirtiendo la distancia que descartaría el juicio o la valoración en una cercanía irreverente:

Reconoció en mi tono de voz el antiguo escepticismo (...) Tú no crees en la profecía, me dijo. Eso no importa, le respondí, pero si va a suceder hay que propiciarla. Y si llega el salvador antes del crepúsculo qué vamos a hacer, me dijo. Los salvadores no existen, le dije, y si llega, que oiga las historias; así se va enterando de todo lo que pasamos para encontrarlo (ECS:272).

Que sea eso [un mausoleo], algo romano y sepulcral, lo único que queda de nuestra antigua gloria, es triste hasta para mí, que soy el enemigo jurado de nuestra gloria antigua (ECS:232).

Resulta significativo a este respecto el modo en que el Narrador refiere al día para el que está prevista la llegada del Salvador y para el que todo el pueblo se ha preparado marchando a los restos de la antigua ciudad sobre cuyos restos habrá de formarse el imperio venidero: el “Día Más Importante de Nuestras Vidas”. Si el uso de las mayúsculas pareciera denotar respeto y veneración, conciencia de referir a un hecho histórico de gran trascendencia, resulta ser, sin embargo, otra ironía más de un personaje que no cree en aquello que predica, pues “¿de cuándo acá los salvadores llegan!” (ECS:72).

La desmitificación y desacralización que planea sobre la novela es consecuencia de la ruptura de esa frontera que separa lo mítico de lo mimético, el pasado heroico de un presente de causalidad que provoca lo cómico como mecanismo de destrucción de jerarquías y sistemas:

En este proceso de destrucción de distancias, tiene especial importancia el elemento cómico de los respectivos géneros, el elemento extraído del folclore (de la risa popular). La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). En la imagen distanciada el

objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano; toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento (Bajtín, 1989:467).

El lugar desde el que el Narrador observa el pasado de la nación no es otro que el de un plano aéreo que iguala a héroes e individuos comunes, hechos míticos y acciones cotidianas, pero que únicamente está reservado para aquel que, como él, posee acceso a la verdad:

Comenzaré por decirle a Usted que creo que hay tres maneras de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas -y esta es la posición más antigua en la literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. (...) Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fueran, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. (...) Y hay otra manera, que es mirar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. (...) Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos (Valle-Inclán, en Martínez Thomas, 1997:67).

Es esta última posición que define Valle-Inclán la que adopta nuestro Narrador para cruzar de juicios y valoraciones a unos personajes que si se suponían míticos o heroicos son aquí caricatura, sombra alargada, reflejos de espejo cóncavo.

El poder que el Narrador posee y que es mayor que el de un monarca cuya superioridad es sólo aparente -“él organiza como puede sus fuerzas para conseguir algún objetivo y yo, sin pensármelo mucho, manipulo al pueblo y el Senado para impedirselo” (ECS:154)-, procede del acceso a la verdad que este posee como único registro del pasado carente de adornos retóricos: “recordé lo que nadie más puede ver porque yo nunca lo cuento: la esclavitud, las crucifixiones, los ahorcamientos, los apedreos, las derrotas que se siguieron una tras otra, cada vez más crueles y humillantes, la arrasadora aparición de los levantinos (ECS:73). Consciente de aquello que lo diferencia del resto del pueblo -“Por supuesto que ni él [el rey] ni nadie en el pueblo sabía que la sal fue la base de nuestra grandeza hace algunos milenios De hecho ni él ni nadie sabe de nosotros nada más de lo que he querido que sepan, que es poco” (ECS:74)-, así como del impacto que en el pueblo es capaz de causar -“El rey escuchaba

el relato con gesto meditabundo. Sus secuaces, al verme mentirle al pueblo con tanto lujo, temblaban de miedo al entender por primera vez el alcance de mi poder” (ECS:213)-, este Narrador pone voz a esa subjetividad que se esconde tras todo discurso -“dijera lo que yo dijera en ese momento, sería tenido para siempre por la verdad” (ECS: 73)- y que torna entonces absurda la naturaleza de verdad absoluta que tiende a suponerse en ellos.

El saber y la verdad se construyen, en este relato, en un doble plano que podría quedar representado en la figura del ‘iceberg’ de Hemingway; sin embargo, el pueblo que escucha al Narrador no percibe la presencia de lo no dicho o decide no percibirla instalándose plenamente en el terreno de lo narrado. Otorgan así el carácter del conocimiento a una mirada que pese a develarse sesgada ofrece ese consuelo del orden que todo hombre necesita ante lo desconocido; “confiados como viven todos en que mis sumas van a dar siempre la cifra conveniente” (ECS:106), se rechaza la actividad de la suma ante el temor, en el fondo, de contemplar un resultado que no coincida y que haga tambalear todo aquello en que se cree. Se escoge así la versión que llega, siempre satisfecho si esta tiende un hilo hacia la trascendencia o hacia un destino cuya determinación sirve de manto protector a las arideces del desierto⁴¹.

4.2.2. El desmantelamiento por la parodia: épicas y tópicos bajo el ojo de la mosca.

En *El cementerio de sillas* domina la lógica de un puzle o collage cuyas piezas resultan familiares a un lector que reconoce en su distorsión ecos de géneros o esquemas literarios que poseen como punto común el servir a aquellas novelas que tienen por motor la búsqueda identitaria, el trazado de un retrato colectivo. Con el fin de reivindicar el agotamiento de este tipo de ficciones que dominaron el panorama literario hispanoamericano del pasado siglo, Enrígue va a elaborar una parodia que toma por pretextos aquellos géneros o tópicos que, característicos de esta escritura, adquirirán aquí esa sombra alargada que proyecta el espejo cóncavo al que el autor las enfrenta. Señalaremos la parodia que el autor dirige a tres esferas fundamentalmente: la línea de lo épico, mítico o heroico que toma como base la tradición nacional, la de uno de los tópicos más recurrentes en las ficciones identitarias, el de la búsqueda del padre y,

⁴¹ “Reconozco que esa ignorancia es fruto de mi escasa voluntad para contar historias que no tengan final feliz, pero ese va a ser problema de otros narradores” (ECS:90).

finalmente, la imagen de esa América paradisíaca que se crea como sustento del proyecto ideológico que de la Conquista se deriva.

Afirma Bajtin:

Lo importante no está en las fuentes reales de la epopeya, ni en los contenidos de sus momentos, ni en las declaraciones de los autores; lo importante es el rasgo formal (...): el apoyo en la leyenda impersonal e incontestable; el reconocimiento universal de sus valoraciones y puntos de vista, que excluye la posibilidad de cualquier otro enfoque; el profundo respeto hacia el objeto de la representación y hacia la palabra que lo representa (como palabra de la leyenda) (1989:449).

Puede afirmarse que, en esa línea argumental que corresponde a la tribu africana, Enrígue no sólo parodia el discurso de la epopeya sustrato de la tradición nacional sino que, además, concibe un personaje-narrador que desmantela la narración que a él mismo corresponde elaborar y transmitir mediante una ironía que rebaja la leyenda a la condición de inventario de mentiras o falsificaciones.

Campbell sostiene, en *El héroe de las mil caras*, que el camino que sigue el héroe mitológico está caracterizado por las etapas de separación, iniciación y retorno: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (1959:25). Creemos que, de forma similar a como lo percibe Lange (2008) en *Los relámpagos de agosto* (1964) de Jorge Ibarguentoitia, Enrígue parodia esta estructura con el fin de ridiculizar lo que de antihéroe o héroe degradado poseen Nicolás y Chema Garmántez, padre e hijo, así como lo absurdo del camino que emprenden hacia la dilucidación de la verdad de sus orígenes.

Nicolás conoce la historia de su apellido junto al lecho de muerte de su padre, al que ha sido indiferente y a cuyo entierro “por supuesto que no fui, se celebraba por entonces en la ciudad de México un festival de comida creolé que no estaba dispuesto a perderme” (ECS:14). Es el sabor de uno de los platos de ese festival el que incita al personaje a “confirmar que lo dicho por mi padre tuviera algún fundamento” (Ibídem) y, más tarde, a peregrinar al África en que los diccionarios sitúan la tribu de los garamantes. Es así como “yo, el más banal de los descendientes del gigante” (ECS:15), emprende un viaje al encuentro de sus orígenes que pasa por España, pues “con la decadencia del dictador España estaba en plan de gozarlo todo” (ECS:16). Lo paródico de aquello que lleva al ‘héroe’ a la separación del entorno -que difiere además bastante

del de Ulises, paradigma del héroe mítico, pues Nicolás es indiferente hacia su familia y profesión y sólo se mueve por intereses y placeres- se acentúa en lo que correspondería con la iniciación que señalaba Campbell. Empujado por una fuerza irracional hacia el consumo desmedido de castañas, aquello “que el Garamante le había ofrecido a su Diosa al principio del Mundo” (ECS:16), padece unas visiones terribles durante las que recibe una iluminación que, sin embargo, es producto de la fiebre que le produce el empacho de castañas. Decide entonces “peregrinar hasta la Libia del Garamante alimentándose sólo de castañas y bebiendo únicamente el agua de los ríos” (ECS:17), lo cual le lleva a una pérdida de salud y razón que tornan el retorno del ‘héroe’ en un rescate que de los restos de su persona ha de hacer uno de sus sobrinos cuando, ante la visión del África de sus antepasados que le brinda “la punta de Europa” se desmaya diluyéndose, junto con su consciencia, la ‘empresa heroica’ que había decidido alcanzar. Es así como el viaje del héroe queda reducido, en su forma paródica, a un intento absurdo y anacrónico que queda metaforizado, de forma magistral, en una indigestión de castañas que no simboliza sino un empacho de origen.

Similar es el ‘viaje heroico’ que emprende Chema, que, tras una iluminación, decide “abandonar el siglo” encerrado en su departamento de la Ciudad de México y a través de un estricto ayuno para alcanzar el conocimiento de la gran verdad que tras su estirpe supone se esconde. Ambos ‘viajes’ o peregrinajes hacia la verdad, hacia el origen, están configurados en forma de parodia de uno de los tópicos dominante en la literatura mexicana del siglo pasado, el de la búsqueda del padre, como apunta el propio Álvaro Enrigue:

Como todos ustedes saben, la literatura mexicana ha girado en torno a la búsqueda del padre como un tópico general y aglutinante (...). El mayor y más influyente de nuestros libros de narrativa comienza con Juan Preciado diciendo: “Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre” (Enrigue, 2012:69).

Si Juan Preciado, emblema por excelencia de la ‘Telemaquia’, parte al encuentro de su padre incitado por una madre que a ello lo exhorta desde el lecho de muerte (Ruffinelli, 2002:447), la de Nicolás podría concebirse, dados los rasgos que hemos señalado, como trasposición paródica de este episodio central en la literatura mexicana. Encarnaría además, junto con Chema y el hijo de este, la representación paródica de esa búsqueda que ha sido central en las ficciones latinoamericanas y que, siguiendo a Campbell, se define como el “traslado físico y geográfico del ‘héroe’ por lugares remotos y

cumpliendo algunas ‘tareas’ o superando algunos ‘obstáculos’ que se interponen entre el protagonista y su meta” (Ibídem:441).

En el caso del viaje que Chema y su hijo Emmanuel emprenden con el fin de alcanzar un destino que pretende ser identitario, esta parodia resulta de una explicitud que torna sus ‘andanzas’ irrisorias: emblemas ambos del sedentarismo y la inmovilidad -recluido aquel en su apartamento por decisión propia y por efecto de una barriga que ha adquirido “proporciones imprácticas”, inclinado este hacia “los suelos bien conocidos” por el “vértigo” que le produce la “posibilidad de desplazarme”-, el primero sólo alcanza los lugares remotos que su imaginación es capaz de componer y, el segundo, emprende un viaje a la tierra de sus antepasados sólo motivado por la esperanza de una herencia y no por un “origen que nunca me había interesado conocer”. La meta que ambos adquirirán será de la misma condición que la que en su día obtuviera el padre o abuelo Nicolás: Chema será recogido por su futura mujer en condiciones infrahumanas y más por caridad que por amor; el hijo fruto de esta “unión” regresará a Nautla con las manos llenas únicamente por los papeles que contenía un baúl guardián del tesoro de los garamantes que le es además arrebatado aprovechando su ingenuidad e inocencia.

La parodia de todo proyecto mítico alcanza, sin embargo, su punto álgido en el final de la novela: el hijo de Chema decide emprender, finalmente, un viaje al África que un día poblaron sus antepasados; en ese desierto la tribu de los garamantes espera la llegada de un salvador que ya empieza a retrasarse. Cuando parece patente que no se cumplirá la profecía, el rey percibe el sonido de sus pasos, que no es otro sino el de las ruedas del coche de gasolina en que Emmanuel ha decidido recorrer esos parajes. En él reconocerá, todo el pueblo, a ese Mesías que ya se estaba demorando en llegar. Esa trans-contextualización que señalaba Hutcheon inherente a la parodia, dibuja aquí en el mito un ‘descrecendo’ que lo reduce a la banalidad de lo contemporáneo; desde el Olimpo se descende a ras de un suelo del que parece brotar una voz que señala al lector para decirle, de frente, que incluso tú, lector, turista del siglo XXI, podrías ser ese salvador anunciado por un oráculo milenario.

Si “tradicionalmente, la búsqueda del padre por el hijo ha implicado la intención por capturar su identidad del origen y, en consecuencia, una certidumbre a partir de la cual tomar fuerza para continuar viviendo y dar sentido a la vida” (Ruffinelli, 2002:448), la que se desarrolla en cada una de las líneas argumentales de *El cementerio de sillas*, tendría, así, como objeto un origen que al final desemboca en la contemplación del vacío, de la nada, del sinsentido. Deja esto perjudicado a un ‘héroe’

que, en este caso, puede además exhibir las huellas físicas de un fracaso cuya causa reside en la anacronía de su empresa. “La desaparición (y a veces la muerte) del padre es una expresión del “fin del mundo”, la indicación inequívoca de que la figura mítica también perece” (Ibídem:448); esta es la muerte que da el autor, la del mito, la de la imagen enquistada en la tradición, la del tópico agotado:

El tópico está ahí, flagrante y estorbo, visible de todos lados. Está en la decaída *Región más transparente* de Carlos Fuentes, y en el peligrosamente estereotipador *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz, por citar sólo dos ejemplos formidables y definitivos. Pero también está en los cuentos más recientes (...). En fin: el tópico de los hijos de la Malinche y el de Hernán Cortés como el gran espacio vacío, el padre que no está, el corruptazo, el priista *avant la lettre*. Yo tengo la impresión (...) de que el tópico del padre ausente, más que algún tipo de esencia nacional es producto de cierta imaginería excesivamente influenciada por las lecturas de Freud (...) (Enrique, 2012: 69-70).

No parece entonces inocente la maldición que planeaba sobre el Jerónimo de *Vidas perpendiculares*, aquella que lo condenaba a un parricidio constante en las múltiples vidas que este era capaz de recordar. Preso de una ira hacia la figura paterna que es incapaz de controlar, el bastardo de los Loera, el niño de memoria milenaria, lucha por controlar, en la vida presente desde la que habla, esa tendencia irracional a eliminar la “ansiedad de las influencias”.

Resulta también significativo el modo en que, en la línea argumental que tiene a Chema por protagonista, el autor introduce diversas parodias de algunos de los episodios más representativos no sólo de *La Biblia* sino también de la cultura de otras religiones como la hindú. No parece casual, asimismo, que el título de las partes de una novela que se construye sobre el eje mismo de la parodia, refiera a uno de los misterios principales de la religión cristiana⁴².

El tono irónico-sarcástico que domina el siguiente fragmento en que Chema refiere a la figura de Jesucristo es muy visible:

Estoy cierto de que, si Jesús de Nazaret tuviera la oportunidad de ver la pocilga en la que vivo, me haría una de esas escenas en que es pródiga su biografía. En el caso extremo de que yo donara las sillas tal como están y él se enterara, me obligaría a confesar, con esa mirada tan insidiosa que le ponen en las láminas de catecismo, que lo hice sólo porque ya me resultaban inútiles. Me escarmentaría en público y *quién sabe si hasta remataría mi humillación con una parábola*. Haría que las sillas me fueran devueltas y se empeñaría ilustrándome en el arte de la carpintería. Después me obligaría a arreglarlas y entregarlas, renovadas, a manos de los pobres.

⁴² Las partes se titulan “Padre”, “Hijo” y “Espíritu Santo”.

No sé si estaría dispuesto a renunciar a ellas una vez que las viera en buen estado (ECS: 24).

La naturaleza antifrástica de la ironía desestabiliza el sentido único de un episodio que tiene por protagonista al que es uno de los pilares culturales de la civilización occidental⁴³. Chema decide, asimismo, registrar en su diario cada hecho de su encierro particular, para que “si muero en la batalla final, los supervivientes cuenten con fuentes de consulta dignas de confianza”, pues, “¿qué sería de la humanidad si no se hubieran conservado los testimonios de Pablo?” (ECS: 27). La ironía se dirige, en este caso, hacia el cuestionamiento de la validez de esos testimonios a que gran parte de la humanidad ha otorgado carácter de sagrados y fuente de conocimiento, tal es el sentido que parece extraerse de ese otro nivel en que el autor refracta sus juicios.

Esta ironía crítica apunta sobre algunos de los episodios más relevantes del dogma cristiano, que el autor parece trans-contextualizar -siguiendo la terminología empleada por Hutcheon-; así, en el presente postmoderno de un personaje que se ha autoimpuesto una especie de arresto domiciliario que sólo permite contacto con el mundo exterior a través de una televisión que sólo retransmite telenovelas y una línea de teléfono que pronto no podrá pagar, la escena del ayuno que comienza Jesucristo en sus cuarenta días de vagabundeo por el desierto, se torna aquí irrisoria, absurda en su anacronismo: “Ordené las cuarenta piezas grandes de puro pan que me servirán para sobrellevar el ayuno, dado que no existen las nutritivas langostas del desierto de Judea en este departamento” (ECS: 61). Lo mismo sucede con el episodio bíblico en que San Pedro niega a Jesucristo tres veces cuando este es ajusticiado; aquí, un gato que atraído por el olor de las pizzas -único alimento de Chema- se ha colado por la ventana del departamento, muestra a este tres veces un naipe de adivinación que representa la figura de un Gallo: “Dio entonces un largo maullido que abrió mi mente de par en par: el gallo había cantado tres veces justo cuando me encontraba a punto de abandonar la nave iridiscente del gran conocimiento” (ECS:61).

La siguiente escena recuerda a aquella que, en el imaginario budista, relata la concepción de Buda, que según esta tiene lugar cuando la reina Maya es tomada por un elefante blanco que, en mitad de un sueño, ve acercarse desde lo alto del cielo. Chema, asomado a la ventana, ve cómo la luna se convierte en un elefante blanco que se acerca

⁴³ En otro momento refiere a él en estos términos: “Esta situación contravendría las recomendaciones de Jesús de Nazaret que, aunque era esbelto, sólo aconsejaba los excesos –incluso los excesos de hambre– en situaciones extraordinarios” (ECS:25-6).

hasta su ventana y que “me tomó por el vientre, me levantó en vilo, y me dejó en posición supina sobre las sábanas. (...) Al día siguiente amanecí con la impresión de que algo se gestaba en mi vientre (...). La fe inoculada en mí después de la inusual posesión de que me hizo víctima el iluminado ha ido mezclándose con la que me inculcaron en los colegios católicos a que me mandaba mi padre a pesar de su ateísmo”. (ECS: 31). La parodia que inserta Enrigue de escenas representativas de algunas de las religiones principales en esta línea argumental en que, significativamente un personaje intenta emprender el camino del conocimiento o la iluminación mediante técnicas algo anacrónicas, parece dirigirse, así, hacia la desmitificación o desacralización de esos episodios que rigen creencias y comportamientos dada la legitimidad que la humanidad les ha otorgado.

Enrigue parodia esa búsqueda que, como señala Campbell, emprende todo aquel que quiere fundar algo nuevo. “Los fundadores de todas las religiones han partido en búsquedas de esta clase. Buda fue a la soledad y se sentó bajo el árbol del conocimiento inmortal, donde recibió una iluminación que ha irradiado a toda el Asia durante dos mil quinientos años. Después del bautismo recibido de Juan el Bautista, Jesús se fue al desierto durante cuarenta días; y fue de este desierto de donde vino con su mensaje” (1991:176). Chema no es entonces, desde esta óptica, más que el reflejo risible de ese “héroe” o “fundador” arquetípico que parte en búsqueda de un conocimiento con el que irradiar a toda una civilización.

La lente que recubre un presente postmoderno de multiplicidad y relativización determina una mirada escéptica hacia los espacios dogmáticos del pasado; adquieren estos, entonces, la forma de una mueca en que los ecos del pasado resuenan como reverberación de un marco en que lo absurdo ha enterrado el mito. Intentar la integración de ambos espacios epistemológicos no resulta sino en una comicidad que invierte jerarquías y fisura todo aquello que posea el perfil de lo oficial deviniendo, irremediabilmente, en feroz caricatura: “Pagaré mi cuenta y me volcaré al destino. Descenderé por una escalerilla al infierno y volveré iluminado por una estrella futura. Ha llegado la hora del olvido total del mundo. *Hágase en mi la lotería*” (ECS: 61).

La imagen de América como Paraíso terrenal que la Conquista configuró, sirviéndose de la literatura, en pos de intereses políticos e ideológicos, es parodiada en la novela en la trama que tiene por protagonista al espadachín holandés que escapa al Nuevo Mundo empujado por la convicción de que “yo entiendo que en América todo es felicidad” (Enrigue, 2002:87). Sin embargo, tras enfrentar las peripecias que trae

consigo un viaje que se desarrolla primero por mar, en un barco pirata, y más tarde por caminos de tierra que surca primero con los colonos y más tarde con los indios aborígenes, aquello que encuentra difiere bastante de la Tierra Prometida que en su imaginación se había delineado, pues posee esta una “cara triste, chata y enfermiza que no hubiera esperado de América” (ECS:249).

La ironía está orientada aquí al cuestionamiento de unas convicciones que resultan absurdas: “La cuenca del Orinoco, *que como todo el mundo sabe* es el sitio de que fue expulsado nuestro padre Adán hace algunas generaciones” (ECS: 159). En la ironía que impregna ese “como todo el mundo sabe” puede percibirse el conocimiento que el narrador posee del destino a que se aboca el personaje.

Asimismo, esa polaridad civilización-barbarie rastreada en los albores de una nación que, siguiendo a Moyano, compone una serie de ideogramas que sustenten rostro y sentido de un Estado liberal (2008)⁴⁴, se presenta aquí en una inversión paródica que torna carnalesca la situación: en mitad de la selva convive, con los indios igneri nativos, una comunidad de holandeses que tuvo que abandonar su tierra por motivos religiosos; frente a lo que cabría esperar, su modo de vida es más rudimentario y simple que el que desarrollan unos nativos que, además, están signados por una racionalidad que ni holandeses ni españoles colonos poseen. Mientras estos discuten acalorados sobre cómo enfrentar la conquista de El Dorado, plenamente convencidos de la efectividad de esta empresa, Christorophus Garamaantik decide integrarse a la tribu igneri cansado de escuchar estupideces. “Aunque pasé muchos días integrado a la tribu, me quedé para siempre con la sensación de que apenas comenzaba lo bueno cuando me vi obligado a regresar a la idiotez de los europeos” (ECS:196), pese a que el cacique igneri le propone, “con toda seriedad, que si me daba vergüenza ser flamenco podría ser igneri” (ECS:199). La inoperatividad por anacronía de este tópico se exhibe concentrada en una imagen de gran poder significativo: “En el bote me esperaban un español y un negro; el primero llevaba puestos los despojos asimétricos de una armadura. Nada hubiera sido más exacto para darme la bienvenida al confín del imperio” (ECS: 118).

⁴⁴ “En el siglo XIX civilización y barbarie es el arma en la lucha por la hegemonía y plantea el problema de la unificación estatal (identidad y diferencia, integración o eliminación), que es el problema de la ‘modernización’ latinoamericana. Los que usaron la dicotomía civilización y barbarie en América Latina fueron presidentes o candidatos con proyectos modernizadores en sus respectivos países: Sarmiento con *Facundo*, Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara* y Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo*” (Ludmer, 2010:45).

En otras ocasiones, el tono irónico que impregna el discurso se refracta hacia una realidad extratextual sobre la que proyecta una mirada crítica:

El viaje, que a caballo habría durado menos de un día y a paso regular cuando mucho tres, nos tomó cinco soles (...) Hubo, *por supuesto*, deyecciones y siesta. Despertaron y levantamos el campamento. Apenas nos habíamos internado en la brecha cuando el Cabildo avistó un marrano fugado de su corral a cuya persecución se dieron los tres oficiales. *Naturalmente*, fue necesario descansar después de tantas carreras, y el sueño trajo al hambre. (...) Cualquier pretexto era bueno para tirarse en la sombra a recuperar energías que nunca habíamos invertido (ECS: 157-8).

La ironía se encierra, sobre todo, en esos adverbios o conjunciones que, en forma de aclaraciones, apuntan precisamente hacia un sentido que difiere en su totalidad de lo que la oración expresa en el plano literal.

La parodia como trans-contextualización, que ya hemos señalado como visible en otros puntos de la novela, aparece en el seno de este relato, además de como procedimiento o recurso, aludida de forma particular: “No hay españoles, hubo hace tiempo, así que el pueblo parece cualquier otro, pero se fueron y los indios siguieron copiando las casas y las iglesias y los cementerios de los españoles, como si en lugar de construirlas las hubieran interpretado” (ECS:283). Esta “imitación con distancia crítica” que realizan los indios con respecto a las prácticas de los españoles parece referir, en forma de metáfora escritural, al propio procedimiento de una parodia que es, además, el sustrato principal de *El cementerio de sillitas*.

4.2.3. Lo oblicuo como medio de conocimiento: Chema, la mirada desde los márgenes.

Chema decide “abandonar el Siglo” encerrándose en su apartamento de la ciudad de México a la espera de una iluminación que le abra las puertas del gran conocimiento. En este “remanso espiritual” en que se zambulle es asaltado por unas visiones consecuencia de un ayuno que se torna locura: “La primera vez que me vi sujeto a un aguacero de visiones fue poco después de comenzar una dieta. (...) Cada kilo extinto se transformaba en una nueva postal futurista. Después de dos meses de dieta, las postales visionarias me dejaron de llegar en instantáneas para convertirse en largometrajes sólidos y aterradores” (ECS:43). El único contacto con el mundo exterior

es una línea de teléfono que pronto no podrá pagar y el paisaje que le ofrecen una ventana con vistas a una avenida de la ciudad y una mirilla por la que observa a algunos de sus vecinos.

Apartado del mundo civilizado e inmerso en un espacio reducido ajeno a norma o sistema alguno, más allá de la práctica algo anacrónica del ayuno, Chema proyecta una mirada particular sobre el mundo que no distingue lo real de lo surreal:

Mi conclusión fue la obvia: la luna inmensa se acercaba a nuestra tierra a gran velocidad (...). Levanté la cara y me encontré con que el satélite estaba atorado en mi ventana. En su centro, el diminuto volcán se movía de arriba abajo en petición de auxilio. Después de cierta contemplación del planeta incrustado me pareció obvio que el mundo no se iba a acabar y que aquello no era un planeta, sino el enorme trasero de un elefante blanco que movía el rabo (ECS:30).

Saqué la cara del chorro, me froté los ojos y apareció en mi mente un momento terrible de la historia futura: un ejército de creaturas con rasgos similares a los de la especie humana, pero no completamente humanas, exterminaba a las multitudes (ECS:48).

Este recurso a una mirada diferente desde la que la realidad adquiere tintes grotescos, en los que se hace visible lo absurdo de lo cotidiano, puede identificarse con eso que Aínsa denomina “realismo oblicuo” (2008); recurrente en muchas de las ficciones hispanoamericanas contemporáneas, no se trata sino de la articulación de un punto de vista que únicamente permite la contemplación de una de las caras de ese prisma que es la realidad.

El sujeto reivindica el derecho al mirar diferente, a la marginalidad, al rechazo a esa “luz pálida y nada reconfortante de la realidad” (ECS: 59); Chema reconoce que “antes de abandonar el mundo ya estaba solo” (ECS: 27), y que “tal vez Carmen haya tenido razón cuando, después de contarle sobre el imperativo de abandonar el mundo, me dijo: cuál mundo, no tienes ninguno” (ECS: 28). Chema escoge así una actitud de rechazo ante el mundo, ante su causalidad, engranaje que rige su funcionamiento; la determinación con que decide ocupar este margen queda explícita, en forma de irónica metáfora, en las palabras: “Hace ya muchas semanas que se me terminó también el papel de baño, pero eso no me preocupa: compré antes del encierro las *Obras maestras del realismo* pensando en una eventualidad como esta” (ECS: 41). El humor descarta un dramatismo que deviene en caricatura del rostro de lo real.

El ojo que produce esta visión oblicua pertenece entonces a un sujeto descolocado, a un ‘outsider’ que contempla el mundo desde una mirilla y que, entonces, debe recomponer el sentido de todo aquello que queda fuera de su campo de visión:

Lo otro que veo con frecuencia es a mi vecina, pero esa es otra historia y más bien bastante triste: pasa a diario frente a mi puerta, acompañada de un niño sin padre. Todas las noches en torno a las nueve me planto ante la mirilla desde que escucho la vocecita del infante (...) en los pisos inferiores. Nunca les he hablado, ni siquiera los he visto de frente, aun así, el paso proteico de la mujer, el gesto relampagueante con el que saca las llaves de su bolso al cruzarse con mi punto de mira, *me hace pensar que* es joven y guapa; nunca los he visto salir, deben de hacerlo antes de que me levante (ECS: 27).

Esta mirada sesgada pone así el acento sobre la profunda vinculación del sentido del relato con el sujeto que lo produce, con esa “primera persona (...) atrapada en el dilema de sus propias fobias y aversiones, medias verdades y penumbras” (Aínsa, 2008:23). No se trata sino del triunfo de la subjetividad sobre la totalidad, de la “disolución parcial de un yo narrativo fijo, entronizado y totalitario” (Courtoisie, 2009:284), de la percepción particular sobre lo acabado, del esbozo sobre el gran mural, de la creencia, en definitiva, de que “en lo particular, en cada fragmento, en términos fractales, puede encontrarse la verdad estética de la obra, la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad” (Ibidem:286). Chema signa su destino, precisamente, en la contemplación “de la verdad, o alguna verdad, o el fragmento de una verdad que le regrese al mundo la solidez de antaño” (ECS:25), consciente de que sólo “el día en que el animal comprenda que entre todas estas torres de cajas *no hay una que contiene toda la comida* estará listo para discutir problemas graves y abstractos, como el de las relaciones entre comunidad y nación. Que algún dios -a estas alturas ya habrá debido adoptar uno- lo guarde” (ECS:33). Si la conjunción de verdad y destino en una misma sentencia, en una misma idea, parecería requerir de grandes emociones o disposiciones, el engarce que usa Chema y que no es otro que el de una ironía corrosiva rebaja grandilocuencia y dramatismo a lo antiheroico de un departamento plagado de desperdicios y testigo de las consecuencias del ayuno como método para alcanzar la iluminación.

De forma análoga a la invención de los capítulos de la telenovela que enfrenta cuando le cortan la luz -“Ayer se me ocurrió un método para mitigar el síndrome de abstinencia: sentarme en ese horario frente al televisor apagado e imaginar la transmisión palmo a palmo” (ECS: 40)-, Chema articula una historia propia que no es

sino la de su estirpe, la de un origen que lo obsesiona y cuya construcción decide emprender tras la inexistencia de certezas sobre ello. Los relatos correspondientes a la tribu africana y al espadachín holandés formarían parte, en esta línea interpretativa, de esa “memoria de la iluminación” que es el diario en que Chema registra el fluir de la realidad alternativa en que ha decidido instalarse.

Enrigue concibe para *El cementerio de sillas*, al igual que hiciera para *Vidas perpendiculares*, un “enunciador ingenuo” (Fernández Prieto, 2004) -Chema y Jerónimo respectivamente- que, sin embargo, es el único que logra acceder, desde la mirada oblicua, a alguna verdad o algún fragmento de verdad: el fruto de la búsqueda espiritual emprendida por aquel será la comprobación de que “la indagación sobre nuestros orígenes míticos es un viaje al vacío y el sentido de pertenencia territorial e histórica es una leyenda sostenida con alfileres” (Enrigue, 2003), pues, al final, el mensaje que traía la iluminación es aquel que Chema plasma en la última entrada de su diario y que no es otro que el de “no pasó nada” (ECS:317). Las historias, las vidas otras, que Jerónimo creía conformadoras de su identidad se revelarán, al final, “artificiales, prótesis recogidas entre las bibliotecas que la vida me fue sembrando en el camino” (VP:205).

Ambos son, además, como tantos otros de los personajes que pueblan sus ficciones, trasunto de aquel que, desengañado por la falta de respuestas, decide emprender una construcción propia que sirva de cimientos a la identidad; con sospechosa cercanía al oficio de escritor, Chema y Jerónimo enfrentan la articulación de ficciones sobre las que sustentar los interrogantes que pueblan sus días. Bien en forma de andanzas de ancestros bien como vidas múltiples en que es posible contemplarse, el pasado, la historia, las esquirlas que componen el mosaico de la identidad propia o colectiva, individual o nacional se desvelan, finalmente, artificios, ficciones. Enrigue empuja al personaje de mirada sesgada, al antihéroe, al ingenuo, al diferente, a la contemplación, en primicia, de la realidad de la mentira; es entonces cuando “miran hacia donde yace la incertidumbre y comprueban que, una vez que la han contemplado, nunca más el mundo puede ya ser el mismo” (Aínsa, 2008:23).

4.2.4. El triunfo del simulacro: hacia una lectura quijotesca de *El cementerio de sillas*.

Conclusiones

Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

Tras analizar las piezas principales que componen esta compleja novela, podría afirmarse que la parodia que Enrigue construye se inscribe en esa línea postmoderna que Pozuelo⁴⁵ identificaba como el último estadio de un fenómeno que tenía en el medievo y en lo carnavalesco sus raíces. Si en este la vida lograba imponerse sobre el arte, en esa tensión dialéctica en que se mantienen estas realidades, en la postmodernidad el arte fagocitará a la vida tornándolo todo en representación. Así, en *El cementerio de sillas*, teniendo en cuenta la calidad de productor de ficciones que a Chema puede atribuirse, identificamos un proceso que desembocaría en ese punto deteniéndose, sin embargo, por un momento, en aquel escalón anterior en que la oposición vida-arte se mantenía irresoluta.

Chema encarna esa lucha entre el signo y la vida que asemejaría su figura a la de ese hidalgo cuyo reflejo alcanza a toda la literatura en español; imbuido por la febril lectura de “libros de historia en general raros”, Chema comienza a construir una realidad alternativa que lo llevará a abandonar el siglo y que, como teníamos ocasión de comprobar, se entreteje con el espacio de la ficción:

Ahora sé que desde hacía años todo apuntaba a este remanso espiritual que me estoy tomando encerrado en el cementerio de sillas: mis lecturas históricas, el tipo de grabaciones musicales que escuchaba con mayor gusto, las películas a que asistía. Cuando llegué al punto del encierro ya era capaz de discernir las transmisiones entre el tumulto de las vistas que nos ofrece la realidad constantemente (ECS:34).

Instalado en la dicotomía arte-vida en la que se viera también atrapado Don Quijote e incapaz de lograr su articulación -“el ‘mundo al revés’ del carnaval es el que no logra D. Quijote, espejo donde rompen las diferentes utopías textuales (...)” (Pozuelo, 2007)-, Chema se ve desplazado hacia ese espacio intersticial, ajeno, marginal, desde el que

⁴⁵ En su estudio basaremos la reflexión que sigue.

proyecta esa mirada que denominábamos oblicua y que derivaba en la proyección caricaturesca de lo cotidiano. Si “Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros” (Foucault, 1968:54), Chema escribe sus ficciones, creyendo que escribe su vida; si el hidalgo busca en la realidad signos que la asemejen a lo que los libros de caballerías dicen que debería ser, Chema se topa con la ausencia de referente sobre el que contrastar la imagen de su origen que ha dibujado. Tras el obstinado intento de instalarse en ese escenario de ficción, en ese espacio otro de leyes propias que le proporciona el cementerio de sillas, la vida se impone a Chema -“entraron por la fuerza y encontraron a mi padre reseco y en los huesos (...)” (ECS:242)- resolviendo la dualidad en pos de ella pero mostrándola, sin embargo, en su verdadera naturaleza de representación desnuda de referente. Nada es lo que hay tras la búsqueda del origen, porque nada es lo que sustenta la ficción identitaria o fundacional que ha compuesto Chema en su encierro, nada lo que cimienta el discurso mítico del narrador de la tribu de los garamantes, nada lo que logra alcanzar Nicolás en su peregrinaje, nada lo que de la “tierra prometida” encuentra Christorophus y nada, tras el “diario de la iluminación” que hereda de su padre, lo que Emmanuel encuentra⁴⁶. Y es que el referente que se suponía sustento del discurso identitario no existe fuera del propio espacio del escenario; la representación prescinde de su objeto para erigirse, por sí misma, en una imagen que no es sino simulacro.

El simulacro es, para Baudrillard, la “suplantación de lo real por los signos de lo real” (2005:11), el mapa que carece de territorio; es por ello por lo que Pozuelo sitúa el blanco de la parodia posmoderna sobre la representación misma antes que sobre lo representado. Es el automatismo que rige la configuración de los modelos textuales y literarios lo que queda desmontado mediante una parodia que pone el énfasis sobre la cara dual del texto, es decir, sobre su naturaleza como representación de una realidad que, plasmada en la forma que este le impone, deviene convencional, automática, sesgada y nunca total:

La parodia (...) es la conciencia de la alteridad fundamental que acompaña al signo, como el doble que muestra su artificialidad, su ser imagen y no vida auténtica. (...) Para mí la parodia en tanto no se orienta hacia el objeto sino hacia el signo es conciencia, es mirada que abre una brecha por la que penetra en el lenguaje el fantasma de la sospecha. Su forma hipertrofiada no es sólo una marca,

⁴⁶ “La indagación sobre nuestros orígenes míticos es un viaje al vacío y el sentido de pertenencia territorial e histórica es una leyenda sostenida con alfileres. (...) La Nación es una mentira propuesta por un grupo de amigos que gobiernan el Estado para medrar de nuestros impuestos” (Enrigue, 2003).

sino también una denuncia. En toda parodia el sino parodiado cae, inflexiona hacia un lugar menos alto, se ve, al menos señalado como sospechosos de no decir toda la verdad o de ser artificial respecto de ella (Pozuelo, 2007).

La autorreflexión es, así, intrínseca a la parodia como fenómeno constituido sobre la superposición de dos textos que, si bien supone la trasgresión o la mirada crítica sobre uno de ellos, implica, también, su legitimación como modelo, como representación inscrita en el pasado (Hutcheon, 1985).

Así, la forma de la parodia que atraviesa *El cementerio de sillas* podría identificarse con aquella que caracterizaba la modernidad trasladada, sin embargo, a un marco posmoderno; finalmente, sin embargo, esa tensión que coloca a signo y vida como realidades opuestas se resuelve, por la ironía, en la primacía de aquel. Las dimensiones del escenario que acoge la representación son puestas en primer plano por una mirada oblicua que capta aquellas otras caras del prisma no acostumbradas a aparecer y que no son sino las de la tramoya, las de los mecanismos que hacen posible la representación, las que exhiben al escenario, al texto, al signo, en su condición de artificio. Chema, ‘Quijote posmoderno’, se ve cercado por el poder de unas ficciones no compatibles con el discurrir de lo cotidiano. El intento paródico por lo anacrónico de un retiro espiritual signado por lo contemporáneo -pizzas, TV, telenovelas, dependencia del teléfono como medio de comunicación, etcétera- resulta en una locura que se tornará, como le sucediera al hidalgo, en lucidez momentánea en la que asomará la realidad de la mentira de la nación, la búsqueda identitaria, el origen, pues “para llegar al profundo conocimiento de la verdad, la mejor ruta es la construcción de ‘mentiras’ noveladas, es decir, esa mentira sin mácula que sin duda constituye la gran verdad de toda buena novela” (Aguirre, 2001, en Mackenback, 2008: 124).

La búsqueda obsesiva de la identidad, del origen, desemboca en una “esquizofrenia de lo real” que confunde realidad y ficción; desde la visión más hiperbólica posible de aquella, en su caricatura extrema, se observa la verdad, pues es precisamente en la deformación caricaturesca donde se manifiesta lo automático, lo repetitivo, lo convencional, que es a lo que, siguiendo a Bergson, recurre la risa para conformar la comicidad, como apuntábamos anteriormente.

Si para Piglia la tragedia es la llegada de un mensaje enigmático que a veces el héroe no sabe comprender (1997), la tragedia de Chema se presenta, entonces, en una inversión que la torna de nuevo parodia: la tragedia de este personaje no reside en la incapacidad de descifrar las revelaciones o “transmisiones” que le llegan y que podrían

identificarse con esa información cifrada que es clave en algún aspecto vital, sino, precisamente, no saber reconocer, en un principio, que son fruto de la ficción, que no son sino invenciones producto de su propia enajenación. Para el escritor Juan Gabriel Vásquez, la tragedia se produce cuando el personaje alcanza a comprender algo determinante que había permanecido oculto o cuando, por el contrario, esto permanece escondido negándosele entonces su comprensión. El momento trágico, para Chema, sería entonces aquel en que se le presenta la certeza de la nada, el vacío de información, el destino de la búsqueda como envoltorio vacío de contenido. El momento de la verdad señalado por Aristóteles en su *Poética* se convierte, aquí, en el momento de la verdad de la mentira.

Enrique formula, en *El cementerio de sillas* y en *Hipotermia*, su propia definición de la tragedia, que adquiere forma muy similar en ambas obras y que concentra aquello que las estructura:

Los hombres *no tienen memoria del futuro*; en eso, nada más, estriba su tragedia (ECS:304).

Contar es dibujar con el dedo en la ceniza que dejan los fuegos de la experiencia: la piedra de toque de todas las tragedias está en que *no tenemos la facultad de recordar el futuro* (H:47).

La voz que formula estas sentencias es muy similar: la primera pertenece al Narrador de la tribu, la segunda, a uno de los personajes-narradores que Enrique introduce en *Hipotermia*. Ambos son, entonces, escritores, productores de ficciones que reconocen, además, las limitaciones que su oficio posee -precede al segundo fragmento: “(...) lo sé mientras escribo, mientras dibujo un panorama limitado y orgánico que nada tiene que ver con el flujo descoyuntado de la realidad”-. Ambos son capaces de generar, por la invención, un orden o, mejor, la ilusión de un orden que, sustentado en el discurso, proporcione al lector un consuelo ante la incertidumbre de un futuro de cuyo conocimiento se sabe privado.

Quizá la relectura de dos de las sentencias que aparecen diseminadas en *El cementerio de sillas* aporte luz al aspecto que intentamos destacar:

Pagaré mi cuenta y me volcaré al destino. Descenderé por una escalerilla al infierno y volveré iluminado por una estrella futura. Ha llegado la hora del olvido total del mundo. *Hágase en mí la lotería* (ECS:61).

Es mi responsabilidad hacer constar que la diferencia entre el mundo difuso de los cíclopes y el nuestro estriba en que, para nosotros, todo responde a una maquinaria

secreta, antigua y emparentada con el destino, en la que el orden de los hechos siempre tiene correspondencia (ECS:106).

La “misión” que el narrador posee no es otra que la de configurar un orden que ofrezca el mismo consuelo que un oráculo o una profecía; el destino de Chema no es otro que el de la escritura de esa “memoria de la iluminación” que él mismo iguala a los testimonios de Pablo, en cuanto a la importancia que estos poseyeron en su momento como transmisores de un testimonio en torno al cual se ha construido no sólo una imaginaria sino un inventario de certezas, de verdades sobre las que sustentan la incertidumbre de lo que está por venir. La misión del Narrador es, asimismo, la de dotar a su pueblo de un espacio que, aunque se sabe ficcional, acapara toda la fe, pues saberse dirigido por un destino se asemeja, al fin y al cabo, a la seguridad o a la certeza. No importa si el futuro es producido, hijo de la ficción, ya que lo que de verdad importa es la capacidad que esta posee de reproducir un orden que eclipse, de algún modo, las grietas del miedo irracional a lo desconocido. Lo que de vacío hay tras él, ya pareciera advertirlo Enríque al lector en un epígrafe inicial⁴⁷ que, como ninguno de los que pueblan sus obras, es casual: como aquello que Dios anunciase a Moisés, tampoco ningún Garamante pasará ese Jordán en que se encarna la tierra prometida, el destino a que han llevado años de peregrinaje, el espacio en que espera aquello que con tanto ahínco se ha buscado, porque este es tan ilusorio como el eco que tras de sí dejan las palabras.

El sintagma “El cementerio de sillas”, pareciera entonces venir a señalar el lugar, el discurso, la novela en que yacen, depositados, esparcidos, los restos de unos asideros que ya mudaron el cuerpo, los esqueletos de todos esos discursos en que nos sentamos tanto tiempo, los respaldos destruidos por una posmodernidad con “sobrepeso”.

⁴⁷ “Y Yahveh me ha dicho: tú no pasarás ese Jordán” (Deuteronomio, 31, 2).

5. MUERTE SÚBITA Y LA CARICATURA DE LA HISTORIA

Señas me da mi ardor de fuego eterno,
y de tan larga congojosa historia
sólo será escritor mi llanto tierno.

Francisco de Quevedo

En *Muerte súbita* Álvaro Enrígue orquesta voces históricas tan reconocibles como las de Francisco de Quevedo, Caravaggio, Vasco de Quiroga, Hernán Cortés, Galileo Galilei o el duque de Osuna. Espacios y tiempos diversos se reúnen en una novela híbrida y fragmentaria cuyos capítulos desarrollan diversas líneas argumentales que se entrecruzan e intercalan.

A modo de duelo por la defensa de un honor que ha quedado en entredicho en unas circunstancias que sólo se desvelarán al final, Quevedo y Caravaggio se enfrentan en un partido de tenis un 4 de octubre de 1599; núcleo central de la novela y eje estructurador, en torno a él se disponen el resto de relatos que se mueven desde la toma de Tenochtitlán por parte de Cortés hasta las nupcias de su nieta Catalina con el que sería duque de Osuna, pasando por las complicidades de aquel con la Malinche o por los odios que sus actos sembrarían en la sociedad mexicana; desde la turbia moral de los papas que protagonizaron la Contrarreforma hasta el intento de Vasco de Quiroga por reconstruir en suelo americano la utopía concebida por Tomás Moro; desde la composición de algunas de las obras maestras de Merisi y del desarrollo de su carrera profesional, hasta la descripción que del deporte de raqueta o sus utensilios ofrecen diccionarios u obras literarias, o desde la decapitación de Ana Bolena hasta el destino de su melena pelirroja como pelotas de tenis que pasarían por las manos de políticos y religiosos, por las uñas negras de Caravaggio o que sostendrían las manos enguantadas de un empleado de museo que las muestra al autor de esta novela. *Muerte súbita* se ve atravesada por multitud de hilos que tejen una red a cuyos lados se sitúan presente y pasado, Viejo y Nuevo Continente, realidad y ficción.

Desde un presente en el que él mismo se sitúa y desde el que recuerda constantemente al lector su función como articulador de aquello que está leyendo,

Enrrique proyecta una mirada al pasado teñida de esa crítica e irreverencia que proporciona la ironía. Construida sobre y desde el humor, *Muerte súbita* propone una lectura desolemnizada de la historia desde el nivel mismo de lo cotidiano, de lo subjetivo, de lo parcial, desde todos esos espacios que como discurso oficial aquella descarta y que toman aquí protagonismo total para hacer de él una parodia que mira hacia la verdad histórica y los procedimientos que como tal la presentan con fuerte escepticismo.

Tras una breve introducción en que presentaremos, muy brevemente, el estatuto que la historia ha adquirido en la narrativa hispanoamericana contemporánea, analizaremos el uso de la ironía que hace el autor como modo de deconstrucción de los estatutos principales del discurso histórico como productor de verdades únicas y sistemas ideológicos clausurados para, más tarde, focalizar la atención sobre aquellos aspectos que hacen de esta novela, ante todo, producto y consecuencia del tiempo presente.

5.1. El nuevo rostro de la historia en la ficción hispanoamericana contemporánea. La subversión por el humor

En un panorama narrativo que, como el hispanoamericano contemporáneo, está signado por la multiplicidad y la diversidad de géneros, registros y recursos, la historia ha sido señalada, por muchos críticos y estudiosos como eje estructurador recurrente de unas ficciones en que ahora adquiere nuevos matices. Dejando al margen las consideraciones en torno a un concepto que, como el de “novela histórica” ha generado una compleja problemática, así como el de “nueva novela histórica”, con el que se viene refiriendo a las particularidades que aquella ha adquirido en el seno de la ‘postmodernidad’, enfrentaremos una breve sinopsis que nos permita concebir el estatuto que la historia posee en las narrativas contemporáneas, así como el modo en que en ellas se articula como canal de expresión de la metafísica de nuestro tiempo.

Magdalena Perkowska (2012) ha señalado la fragmentariedad, la multiplicidad de planos narrativos y temporales, la metanarración, la intertextualidad, el anacronismo y la parodia, así como el humor, como rasgos connaturales de esta novela que gira en torno a la historia como núcleo estructurador. Con esta relación de características

coinciden críticos como Blanco (1997), Cobo (2009) o Menton (1993). Esta última descubre, además, una profunda vinculación con conceptos bajtinianos tales como el dialogismo, lo carnavalesco o lo heteroglósico. La línea que dibujan estos rasgos apunta hacia una misma dirección: hacia la articulación del cuestionamiento de la representatividad del discurso histórico tradicional y, más concretamente, hacia el estatuto de verdad única que pretendía sentar y que ahora queda encerrado entre grandes interrogantes.

La relación referencial que estas novelas poseen con la historia es, siguiendo a Lefere, escéptica en cuanto a su representabilidad, la cual es puesta en duda mediante técnicas como la desmitificación, la distorsión, la subjetivización, el pluriperspectivismo o la reflexión metatextual (2013). La naturaleza del discurso histórico queda así exhibida mediante una autorreflexión que subraya su artificialidad y deriva de una “poética antiilusionista” (Ibídem) que desmorona el halo de veracidad del discurso impidiendo la participación del lector. El espacio histórico se torna, en estas ‘novelas de referencia histórica’ (Ibídem), híbrido (Perkowska), abierto a nuevas formas, voces, perspectivas o posibilidades que lo vuelven plural y que descartan su concepción en clave de segmento incuestionable o clausurado. Hacia este aspecto apunta también Hutcheon, quien, con el término de “metaficción historiográfica”, define esas ficciones postmodernas que reescriben el pasado situándolo como telón de fondo sobre el que proyectar aspectos presentes y contemplándolo entonces desde planos diversos que rechazan lo que de teleológico en él pueda suponerse (1993).

Designadas de una u otra forma, estas ficciones se acercan a la consideración de la historia más como discurso que como suceder que señalara Hayden White, esto es, como producto de unos procedimientos retóricos de los que dependería la forma en que aquella se presenta, pues, siguiendo a Pla, “la distorsión consciente del pasado en la novela histórica (...) pone en jaque conceptos realistas de referencialidad, al mismo tiempo que propone focalizar la atención en la escritura como instrumento constitutivo del conocimiento de la historia” (2008:25).

El pasado se enfrenta, así, desde la lente que proporciona el ojo de la mosca (Perkowska), desde una ironía que imposibilita la nostalgia o la inocencia (Eco), desde una hibridez que pretende explorar cada una de sus caras abriéndolas a un presente dispuesto a dialogar con él (Capano, 1996:92). El contorno que lo cerca es aquí trasgredido para posibilitar una reinterpretación que sin embargo no pretende instituirse en única o certera sino en mera visión; la historia se constituye en suelo sobre el que

proyectar unos interrogantes presentes que incluyen la naturaleza de la propia ficción, las capacidades representativas de un lenguaje inevitablemente instalado en la órbita de lo convencional, la determinación ejercida por el poder sobre un discurso en cuyas costuras puede adivinarse su presencia, la posibilidad, en última instancia, de dar expresión a una verdad única en una realidad colmada de caos.

5.2. “*El pasado como escenografía*”: *Muerte súbita*

“El pasado nos condiciona, nos está encima, nos chantajea”, afirma Eco; ante ello, consciente de que su eliminación conduciría al silencio, el autor posmoderno opta por revisitarlo, por volver a recorrer sus espacios pero abandonando cualquier ingenuidad o inocencia y enfrentándolo con la crítica que proporciona la ironía (1984:27-28). De la mano de esta, precisamente, recorre Enrique escenas, episodios o personajes históricos que cobran aquí apariencia grotesca como consecuencia de una risa orientada al desmoronamiento de las imágenes inamovibles y convencionales que de ello permanecen en la tradición.

Aquellos objetos que han cristalizado en símbolos viéndose mitificados y agrandados en sus atributos son presentados desde una mirada pragmática que, desprovista de esa grandilocuencia que caracteriza los discursos de la historia, concibe “la carabela de Colón, *para decirlo pronto*”, como “una barca, un velero minusválido en el que no se entiende que haya cabido una tripulación de descubridores a dieta de agua con liendres, cerveza podrida y galletas saladas húmedas”, como “una lancha, una nuez, un pajarito desplumado” (MS:172). De igual manera, uno de los episodios centrales en la historia de México, el abandono que Cortés profiere a Malintzin, es presentado en estos términos: “Liberado de Cuahtémoc, [Cortés] entró en una revancha contra todo su pasado reciente y, *ya entrado en gastos*, se deshizo también de Malinche, su traductora, asesora política, amante y segunda esposa” (MS:121). También, el matrimonio entre Catalina Rivera de Enríquez y Cortés (nieta del conquistador) y el duque de Osuna aparece como “una poderosa sociedad de negocios, en la que cada uno le concedía al otro lo que le faltaba para poner en acción su resentimiento” (MS:89). Lejos de la solemnidad que cabría esperar en un discurso histórico, el narrador de *Muerte súbita*, que no es otro que el propio autor como observaremos más adelante, moldea los hechos con la ligereza, sinceridad y simpleza de lo cotidiano.

La crítica o reflexión que planea sobre esos acontecimientos narrados desde la ironía procede de la naturaleza antifrástica que esta misma posee:

No se le ocurrió pensar a Quiroga, *por supuesto*, que el modelo funcionó porque la sociedad propuesta por Moro y orquestada por él mismo proponía un sistema productivo similar al que tenían los indios del valle de México antes de la llegada de los españoles. Era el mismo esquema de producción que, cada que los indios trataban de reactivar, Zumárraga iba y los quemaba (MS:222).

El lector percibe una falta de correspondencia entre el plano de la forma y del contenido, que en este caso viene además enfatizada por el uso de la locución adverbial “por supuesto”, que le lleva a pensar que aquello que ocupa el espacio de la alusión no es sino lo contrario de lo que el autor ha plasmado literalmente. Enrrique logra así un distanciamiento de la veracidad de los hechos para dejar al lector ante la responsabilidad de la interpretación. El siguiente fragmento que reproducimos ejemplifica esta ironía llevada a su máximo grado:

El resto de la América infinita todavía ni siquiera sospechaba que en los siguientes doscientos años decenas de culturas milenarias que habían florecido aisladas y sin contaminantes ni defensas *se iría inexorablemente a la mierda. No que importe: nada importa.* Se extinguen las especies, los hijos se van de casa, los amigos consiguen novias intratables, las culturas desaparecen, las lenguas, un día, se dejan de hablar; los que sobreviven se convencen de que eran los más aptos. (...) Los conquistadores deben haber sido percibidos por las mayorías que los rodeaban como una tribu con una tecnología de muerte inevitablemente superior, pero también con menos sed de sangre que los ocupantes anteriores de la capital imperial de México. *No que los recién llegados fueran unos humanistas en plan de mejorar la vida de nadie, pero cuando menos no le hacían sacrificios a unos dioses febriles y glamorosos –dioses gore y amantes del espectáculo como no los ha habido- sino a un dios soso y pragmático llamado dinero, estadísticamente más letal que los cuatro Tezcatlipocas juntos, pero también más lento en sus métodos para hacer daño* (MS:210).

La fuerza crítica es consecuencia de la disonancia que entre lo dicho y el supuesto conocimiento o sentido común del lector; la nimiedad con que se presentan hechos de trascendencia capital trae una contradicción que incita a buscar en el plano de lo implícito el verdadero sentido que el autor quiere plasmar.

El cariz que en otros casos adquieren algunas de esas escenas del pasado histórico roza la caricatura expresa, un halo carnavalesco producto de la ridiculización:

Ambos eran miembros de la *aparatoso* comitiva de la infanta Isabel Clara Eugenia, enviada a los Estados Generales de Francia como candidata a la corona de París. Ni el

empeño pudo ser *más ridículo*, ni el convoy de nobles de alta y baja estofa que cruzó los Pirineos, *más grotesco*. (...)

Vaya cruce de los Pirineos: las carretas retacadas de objetos de suntuosidad asfixiante que le permitieran a la infanta sentirse en casa en cualquier posada, los carros atiborrados de señoras peinadas en torre y con tanto linaje que se les chorreaba por las ventanas, los hombres al frente y a caballo, con petos ribeteados de oro americano como para recordarle a París que el mundo era de ellos aunque Felipe no fuera tan bueno conservándolo como su padre Carlos. Los niños, que debieron ser muchos, apachurrados entre los baúles arrojándose terrones y lajas a las carcajadas (MS:37-38).

Más que la descripción de una escena en su suceder, lo que aquí parece presentarse es una relación de todas y cada una de las máscaras con que personajes y situaciones tienden a recubrirse con la única intención de lograr lo que el disfraz precisamente proporciona: el pretender ser algo que no se es, el aparentar o fingir que se posee un perfil cuando la realidad en nada se parece a ello. Así, más que a un desfile real, lo que aquí se describe es un desfile carnavalesco, una mascarada, imagen que bien podría servir para describir la naturaleza del devenir de personajes y sucesos históricos que en *Muerte súbita* configura Enrigue.

Como puede observarse en todos estos ejemplos, el tono o registro que el autor adopta difiere en su totalidad del que cabría esperarse para la transmisión de hechos históricos: “Carlos I había salido del mundo como el monarca más poderoso que ha habido jamás, dejando el Sacro Imperio partido a la mitad y el trono de España *bajo las nalgas* de su hijo Felipe II, que nunca entendió que lo de la defensa del catolicismo era un discurso de dientes para afuera”. (MS:104). O bien: “Jean Rombaudo tuvo el más jodido de los empleos la mañana del 19 de mayo de 1536 partir de un tajo el cuello de Ana Bolena” (MS:20). Domina la novela un lenguaje coloquial que en ocasiones deriva hacia lo vulgar, dando cabida a lo escatológico, al insulto o a lo grosero -“El tío de Osuna y el paje que le hacía las pajas” (MS:39); “Montalto era el más cabrón de sus inquisidores” (MS:105); “Camila Peretti lo puso a trabajar para el cura hijo de puta Pandolfo Pucci” (MS:198).

Este halo irónico y desmitificador alcanza también a personajes históricos representativos o arquetípicos en la historia nacional. Si bien son inscritos en un marco contextual enciclopédico, se aplicará sobre ellos un ‘zoom’ que pondrá en primer plano aquellos aspectos que tienden a ser excluidos por el documentalismo que sustenta la historia, lo que los tornará parodias de sus propias representaciones:

El conquistador debió ser un hombre simpático a pesar de su estatura inmanejable de actor principal de la mayor epopeya de su siglo y tal vez la más revolucionaria

de la Historia. (...) Era práctico y gracioso a pesar de su amargura. Guardaba sus tormentos, que eran muchos, detrás de unos ojos borrados que la vejez no le ablandó (MS:63).

Siguiendo a Ginberg Pla, Enrique desmonta el arquetipo de padre de la patria que Cortés ostenta distinguiendo entre el hombre y la imagen que de este transmite la historiografía oficial, entre el “hombre simpático” y el “actor principal de la mayor epopeya de su siglo”, entre “un extremeño cuarentón y sin currículum” (MS:69) y el Hernán Cortés que “se los xingó a todos” (MS:18), entre aquel “que no fue casi nadie hasta los treinta y ocho años” y el que se convirtió, tras insubordinarse al gobierno de Cuba, “en el príncipe de todos los que le parten la madre a algo sin darse cuenta”, “en el capitán de todos los que habiendo ganado una batalla imposible pensaron que era sólo la primera y se hundieron en su propia mierda con la espada en alto” (MS: 85).

El Cortés que el autor presenta está anclado, así, en el tiempo presente desde el que este habla: “Y es que se pueden reconocer en Cortés todos los defectos del mundo, pero todavía tiene hoy el mérito de ser el patrono de los insatisfechos, los resentidos, los que tuvieron todo y lo echaron a perder. Es, además, la figura tutelar de los *underachivers* y *late bloomers*” (MS:85). Consciente de que el Cortés que en la mente de un mexicano se dibuja es el resultado del “mal manejo de imagen más espectacular de todos los tiempos” (MS:70)⁴⁸, es decir, sabedor de su naturaleza de representación así como de los valores que a esta se han asignado en el seno de la historiografía, lo muestra como tal, apuntando así hacia el verdadero blanco de la parodia:

Hay que pensar en Cortés sudando en su armadura ahumada y chorreada por la sangre de sus enemigos, hay que imaginárselo cañoneando dioses. Más que un militar, un estadista o un millonario, el conquistador fue el ojo de una tormenta que se cernió durante veintiséis años sobre el Atlántico, sus vientos sacando casas de cuajo por todo lo que había entre la Viena imperial de Carlos I y las Canarias, entre las Canarias y Tenochtitlán, entre Tenochtitlán y Cuzco: cuatro millones de kilómetros de personas que tarde o temprano se iban a volver cristianas porque un extremeño cuarentón y sin currículum había roto la cacerola del mundo sin siquiera darse cuenta cabal de lo que estaba haciendo (MS:69-70).

El blanco no es tanto el Cortés hombre como el Cortés conquistador en lo que de imagen posee, esto es, la plasmación misma antes que lo plasmado, la representación

⁴⁸ “Algo hizo muy mal y lo sabía: en su testamento dejó limosnas para que se hicieran cuatro mil misas por la salvación de su alma. Si las misas, pagadas por adelantado, se celebraron de una al día en la parroquia de Castilleja de la Cuesta, once años después de su muerte su alma seguía siendo nerviosamente encomendada a las ánimas del purgatorio cada mañana” (MS:70).

antes que lo representado. Aquello a que se dirige la parodia es, en palabras de Bajtin, no al héroe sino a la heroización épica (1989).

Si la línea argumental principal está protagonizada, como señalábamos al comienzo, por Quevedo y Caravaggio, junto con el duque de Osuna y Galileo Galilei, acompañantes de aquellos respectivamente, cabe destacar el modo en que el autor, si bien disemina ciertos rasgos que apuntan al reconocimiento de sus identidades, no desvelará el nombre de todos ellos hasta la parte final de la novela. La sorpresa del lector es, así, todavía mayor: tras haber sido testigo de aspectos de su personalidad, de sucesos o comportamientos que difieren totalmente de lo que los libros o manuales de historia de ellos referirían confirma, finalmente, que sus sospechas son ciertas y que es Quevedo, el conservador y nacionalista a ultranza, el que se siente atraído, en un momento de borrachera, por un Caravaggio abiertamente homosexual, rindiéndose a sus encantos, en una inversión carnavalesca de esos valores que, asociados al escritor, han cristalizado en ese retrato del católico serio y firme⁴⁹, del mismo modo que el gran maestro matemático ante el que el pintor “se postraba en el suelo para quitarle las botas y pasarle le lengua devotamente por el empuje de los pies” no es otro que Galileo. La extrañeza es producto, entonces, no del carácter de las situaciones sino de la diferencia que emerge entre el arquetipo y la versión que de este presenta el autor.

En otros momentos, la ironía se torna sátira burlesca dirigida a poner en cuestión la calidad moral de aquellos sectores del poder que decidieron a su antojo la dirección de la historia y en los que se signa la construcción de algunos de los pilares sobre los que se asienta la modernidad. Enríque acude al humor, a la ironía crítica para “hablarnos (...) de una patria subterránea o soterrada que hace palidecer los mitos fundacionales y a los que sostienen actualmente la identidad deseada por los discursos oficiales” (Grinberg Pla, 2008:49-50). Las ansias de poder de los miembros de la Iglesia, así como sus prácticas nada decorosas o éticas -“Del Monte reclutaba a los niños no por los méritos de su inteligencia o necesidad, sino por los de su belleza” (MS:75)-, la corrupción moral de los dirigentes o gobernantes o la indiferencia de todos ellos ante cualquier necesidad que no sea la suya propia son algunas de las denuncias que el autor hace desde una ironía mordaz:

⁴⁹ En otro momento se refiere a él en estos términos: “El poeta tan cerebral y duro tenía, cuando no estaba traduciendo latines o escribiendo tratados, un lado perdulario y fanfarrón tan poderoso como su cerebro de monstruo” (MS:109).

Los papas de la Contrarreforma eran hombres serios, concentrados, escasamente mundanos. Asesinaban a destajo y de preferencia lentamente y con público, pero siempre después de un juicio. Eran nepóticos a morir y traficaban influencias con la soltura del que se limpia los mocos en un día de frío, pero tenían buenos motivos: no podrían confiar más que en sus parientes porque, si dejaban un flanco abierto, cualquier subordinado los habría degollado sin juicio. No tenían novias ni hijos, vestían sayos debajo de la púrpura, olían feo. Eran grandes constructores y verificaban incansablemente que ni una sola teta se asomara en ni un solo cuadro de ningún templo. Creían en lo que hacían. Jamás se les habría visto degradarse en una partida de tenis o esgrima, no iban a las fiestas de locas que retumbaban del otro lado del río Tíber (MS:168).

La Iglesia como núcleo dominante en la época en que se desarrolla la novela, la Contrarreforma, es el blanco más definido y contra el que se dirigen los ataques más fieros y explícitos; en el capítulo que lleva por título “Curas que fueron unos cerdos” puede leerse:

No es un libro sobre la Contrarreforma, pero sucede en un tiempo que ahora llamamos así y por eso es un libro en el que aparecen curas torcidos y sedientos de sangre, curas sexópatas que se la metían a niños por deporte, curas rateros que incrementaron su peculio obscenamente gracias a los diezmos y las limosnas de los pobres de todo el mundo. Curas que fueron unos cerdos (MS:201).

De nuevo, Enríquez pone en jaque la historicidad tradicional para presentar esas otras caras de la historia que han permanecido ocultas con el lenguaje de la rabia y la indignación a que lleva la percepción de la ausencia de valores entre aquellos de cuyas decisiones dependieron sin embargo los derroteros de la historia.

La poética que articula *Muerte súbita* se sitúa en un intersticio entre ilusionismo y antiilusionismo que si torna ambiguo el discurso lo inclina en su mayoría hacia este último por lo que de “autoconsciente” posee el narrador. Así, esa distancia ontológica a que aludíamos en el análisis de *El cementerio de sillas*, siguiendo a Fernández Prieto (2004), para analizar el modo en que se relacionaban los niveles del enunciado, vuelve a quebrarse aquí aunque a un nivel mayor, pues si allí afectaba a uno de los relatos que conformaban la novela, aquí constituye el eje sobre el que se asienta la totalidad de esta. El escritor no sólo se identifica con el narrador explícitamente⁵⁰ -“que era, a su juicio -y *el mío*- (...)” (MS:239)- sino que además interrumpe constantemente el curso del relato para hacer constar que se encuentra presente tras él y que aquello que leemos es producto de su visión propia: “La mayoría de los retratos que adornaron las paredes del

⁵⁰ Preceden además al primer capítulo unas páginas en que el autor habla desde el presente e introduce la novela. Analizaremos los aspectos más relevantes de estas páginas en el próximo capítulo.

Palazzo Madama están perdidos con toda razón: eran una mierda (...)” (MS:74)⁵¹. El lector asiste a la propia composición de la novela -uno de los capítulos es la reproducción de un email a Enrique de la editora de la novela-, a la que ese narrador autoconsciente alude directamente: “Ya dije que a Hernán Cortés le quedaba grande todo, empezando por su destino” (MS:171).

En algunos casos, el autor relata cómo dio con algunos de los materiales a partir de los cuales configuró el argumento: “Fue precisamente a Nueva York donde vinieron a dar las tres pelotas hechas con el pelo de la reina decapitada. Yo las vi en la Biblioteca Pública de la Quinta Avenida y la calle 42, donde se conservan como parte de las colecciones no expuestas de parafernalia deportiva arcaica” (MS:68). Estos capítulos, junto con aquellos formados por fragmentos extraídos de diccionarios, tratados o libros de literatura, forman parte de lo que podríamos denominar la cara “documental”, que si bien es la que cabría esperar dominante en una novela que hace de la historia su sustrato principal, se ve subvertida por una ficción subrayada constantemente por la autoconsciencia de este narrador a que venimos aludiendo.

Así, esta conciencia determina que el foco se concentre, más que sobre lo que de sucesos poseen los acontecimientos históricos referidos, sobre el modo en que la Historia los ha articulado o asumido como tales:

La caída de Tenochtitlán sucedió como con sordina. Aunque causó tal vez más efectos planetarios que las caídas igual de monumentales de Jerusalén y Constantinopla, aunque en los tres casos mundos completos se derrumbaron y *fueron tragados por el charco de sangre y mierda que deja la Historia cuando se aloca*, en Tenochtitlán todo sucedió filtrado por la melancolía de la culpa, como si los señores que finalmente se habían impuesto tuvieran la certeza de que estaban rompiendo algo que luego no iban a poder pegar (MS:118).

Es uno de esos casos en que mejor se demuestra que a veces un montón de gente puede no entender absolutamente nada, actuar de manera impulsiva e idiota y aún así alterar el curso de la Historia severamente (MS:176).

Enrique iguala la Historia con mayúsculas con la historia con minúsculas:

⁵¹ Pueden rastrearse en la novela muchos más ejemplos de estos juicios o valoraciones que el narrador introduce, como: “Apenas desembarcado en Franciscópolis –así de ridículamente se llamó el puerto de Le Havre hasta la muerte del rey Francisco I de Francia-“ (MS:33). O: “Pedro Téllez Girón –por entonces sólo marqués de Peñafiel porque su deslucido padre todavía estaba vivo-“ (MS:38). También: “Cuando murió Carlo Borromeo -una espiga ascética y retorcida, un terror, la puta policía del pensamiento *avant la lettre*-” (MS:177).

Pero todo esto lo sabemos nosotros, que vivimos en un mundo en el que el pasado y el presente son simultáneos porque las Historias se escriben para que creamos que A conduce a B y por tanto tiene sentido. Un mundo sin dioses es un mundo en *la Historia*, en *las historias* como esta que estoy contando: ofrecen el consuelo del orden (MS:246).

La Historia no es entonces sino narración, invención, artificio, quedando su naturaleza vinculada no al suceder sino al narrar. Ambas ofrecen “el consuelo del orden”, de ese orden que necesita el hombre como sustento a la ignorancia del verdadero orden que no se le revelará nunca. La autoconsciencia que atraviesa *Muerte súbita* está orientada, entonces, al cuestionamiento no sólo de la autoría que tras los discursos de la historia se esconde sino a la misma lógica de estos, puesta al servicio de la legitimación de una verdad que, como producto de una subjetividad, de un relato, sólo puede ser relativa, múltiple, plural. “Parodia de la solemnización de la historia y la mitificación del pasado” en palabras de Ferrer (2013), *Muerte súbita* está recorrida por unos hechos que, si reconocibles, son ahora condenados a desfilar ante el lector sin esos aires de grandeza que solían exhibir, sin la altivez de aquello que se sabe irrefutable.

5.3. Reflejos de un espejo cóncavo: reescrituras, órdenes dispersos, formas cómplices, rastros de lo presente. Conclusiones

El humor y la risa dominan -en formas que van desde la comicidad hasta la crítica feroz- esta novela en que se tornan instrumentos de deconstrucción de lo oficial, de esa “institución” que Kermode definiera como fuerza que “otorga una legitimidad a los individuos que pertenecen a ella y acepta sus actos interpretativos si coinciden con los paradigmas de análisis por ella dictados” (Gómez Redondo, 2008:476).

El pasado no sólo adquiere aquí la sombra alargada que el escepticismo y la irreverencia producen sino que, además, se contempla disperso, múltiple, híbrido, plural, cambiante. Haciendo uso de una fragmentación que ya le conocíamos, el autor enfrenta la extracción de segmentos de su contexto convencional para insertarlos en nuevos marcos y analizar las posibilidades que ahí poseen, las formas que allí adquieren, los reflejos que son capaces de emitir en nuevos espacios interpretativos que, a modo de paisaje, él mismo compone:

Un retrato que le hiciera justicia a Pío IV tendría que ser un retrato en la mesa –un cuadro de luz y sombra en el que estuviera presidiendo la gran cena del Barroco. (...) En ese retrato justo de Pío IV, estaría sentado y con una copa de vino blanco en una mano y un puño de almendras en la otra. Para que los tres cardenales estuvieran reunidos en un retrato justo de Pío IV frente al incendio, habría que escribir aquí una razón. El papa, *por ejemplo*, pudo haber aprovechado que Borromeo dejara Milán por una visita de trabajo al Vaticano y lo habría invitado a que le contara cómo se reponía la ciudad de la peste (MS:124).

Del mismo modo: “El 4 de octubre fue un día soleado en Roma. No consta que Francisco de Quevedo haya estado ese día ahí, pero tampoco que estuviera en ningún otro lado” (MS:37). Son esos huecos existentes en la Historia que dejan lugar a la ficción:

Hubiera sido interesante que la Historia se hubiera dado vuelta por ese circuito. Cortés y su compañía serían para el mundo contemporáneo como esos mártires menores que acometieron la inexactitud de ir a dar misa al Japón. Habría un San Hernán de Medellín y un San Bernal de Medina del Campo. Velázquez habría pintado una pieza de altar en la que aparecieran....(...) Sería un claroscuro pintado en una Roma pueblerina, remota y más bien miserable, como siempre fue y habría seguido siendo Europa de no ser por el flujo de la mineralia americana (MS:150).

Antes que como una linealidad regida por una causalidad rígida y constante, la Historia es, como las historias, un “jardín de senderos que se bifurcan”, una versión que pudo haber sido otra si se hubiese escogido un camino distinto de entre todos los que se desplegaban ante los ojos de aquel que se convirtió en actor de una historia que otros ojos decidieron convertir en Historia, imprimiéndole esa forma que otorga el orden de lo irreversible si aquel que juega a su articulación ostenta el privilegio del poder.

Muerte súbita es además una novela híbrida compuesta de retazos que no sólo pertenecen a tiempos y espacios diversos sino que poseen además múltiples naturalezas; los capítulos que desarrollan algún relato se entrecruzan con algunos otros que versan, por ejemplo, sobre la composición de algunas de las obras más significativas de Caravaggio o con aquellos que corresponden a entradas de diccionarios, tratados o extractos de obras literarias. La propia narración se ve, incluso, invadida por lenguajes ajenos a ella como el cinematográfico; en el capítulo titulado “Sobre la falta de sentido del humor de casi todos los papas”, Enríque reproduce el encuentro entre diversos papas de la Contrarreforma tras una cámara que lo torna escena y que convierte el texto en guión:

Hay que verlo como si fuera una película. El papa corta otra rebanada de salchichón y cierra los ojos. Los abre y se come el trozo de embutido.

PÍO IV

(todavía masticando)

Te tengo un regalo Montalto. Es un regalo modesto.

Sacude una mano en el aire, las mandas del ropón cardenalicio como bandera. Su ayudante de cámara se acerca con una cajita de madera remachada en plata.

MONTALTO

(sonriendo)

No soy hombre de joyas

PÍO IV

Tengo setenta y seis años, contra todo pronóstico llegué a papa, conocí a Miguel Ángel y a Rafael, fui amigo de Carlos V y Francisco I; inventé a Carlo Borromeo, aquí presente.

Lo señala con un movimiento de cabeza y una alzada de cejas entre irónica y agradecida (MS:142).

El propio Enrique afirma que “no hay nada más opuesto a una novela que el adjetivo “cinematográfica” (Enrique, 2011b) y, sin embargo, se sirve de este lenguaje para construir lo que aquí sería una “adaptación” entendida no en su sentido de transcripción sino como interpretación, como nueva creación resultado de una lectura propia pues, una vez más, esta escena no es resultado más que de una de esas reconstrucciones o acontecimientos hipotéticos que el autor contempla en su posibilidad.

Si estos procedimientos que señalamos son recurrentes en la escritura del autor, son llevados en *Muerte súbita* hasta su máxima expresión, hasta una explotación que la torna pastiche, puzzle, collage. Señala Sonia Mattalia que “entre el intersticio del juego entre discursos reconocidos y residuales [aquello que no entró en la historia o en la literatura] surge la prolijidad de lo real, que pone en cuestión la historia de las significaciones para desplegar el sentido presente congelado en sucesivas imágenes” (Mattalia, 2006:123), que no son, precisamente, sino aquello de que esta novela está compuesta. Como si de un álbum se tratase, la conforma una recolección de fotografías que, si muestran paisajes de tiempos y espacios distintos y diversos, pertenecen a un presente desde el que se proyecta la lente que las percibe. La visión no puede ser entonces total, sino signada por la desintegración, plagada de segmentos de lo real que el escritor esparce sobre la mesa para mostrar las posibilidades compositivas de unas piezas de puzle proclives a múltiples interpretaciones, combinaciones, miradas y relatos.

El afán que se esconde tras el empleo de estos recursos no es otro sino el de mostrar todas y cada una de las caras de una Historia que es, como la propia realidad, poliédrica y caleidoscópica.

En la mezcolanza de sujetos, eventos, materiales e imágenes varios consigue Enríque traspasar el tiempo deshaciendo contextos clausurados e integrando geografías, tiempos y visiones; en el final de la novela, todo aquello que se había encontrado disperso se entrecruza en un mismo párrafo, dificultando la distinción de unidades, trenzándose todo en un magma único:

Cuando se hizo un silencio, el poeta dijo: voy a seguir. Había entendido que no estaba jugando un juego de raqueta, sino un sacrificio. El indio sonrió mostrando unos dientes que al cura le parecieron claramente de guerrero. El rojo es la sangre de la tierra, las venas del mundo, dijo el obispo, el plan de Dios. Los honguitos ayudan, dijo don Diego. Siguió: llévate una para don Zumárraga, para que sí te mande a tu a ver a Su Castidad (MS:255).

Si Eco se excusaba diciendo que en sus novelas de sustrato histórico “no era que mis medievales fuesen modernos, sino que los modernos pensaban en medieval”, los personajes de *Muerte súbita* son sujetos del pasado que, sin embargo, hablan de y desde ese presente que es también el del autor. Es entonces el rechazo de la construcción de un orden lo que permite ver en esta novela el rostro del presente y, sobre todo, el lugar desde el que el cuestionamiento que de él se realiza se proyecta: desde el lenguaje, desde la escritura misma: “-esta novela es el combate-” (MS:254). “No sé de qué trata este libro. Sé que lo escribí muy enojado porque los malos siempre ganan. Tal vez todos los libros se escriben sólo porque los malos juegan con ventaja y eso es insoportable” (MS:202). La reescritura se erige así en arma destotalizadora que pretende destronar ese espacio de la derrota que se había destinado a los que escribían novelas dejando el de la historia sólo accesible a unos vencedores contra los que se atenta ahora con la ironía, la desmitificación, la risa, la burla, lo absurdo.

6. EN LOS PLIEGUES DE LA ESCRITURA, EN LA ESCRITURA DE LOS PLIEGUES. NARRAR LA FICCIÓN, FICCIONALIZAR LA NARRACIÓN. LA CONSCIENCIA ESCRITURAL DE ÁLVARO ENRIGUE: CONCLUSIONES.

La escritura de Enrigue muestra el cómo y el porqué de unas configuraciones discursivas que pretenden enfrentar un orden y una verdad únicos imposibles en un presente cuya lógica es la de un caos que encuentra expresión en la fragmentariedad, la hibridez, la irreverencia de ironía y parodia y la mirada descentrada y oblicua. Replegada sobre sí misma pero reflejo de toda una cosmogonía, de una universalidad desde la que esa tan ansiada identidad latinoamericana se reivindica como vacío a llenar por la mirada de una subjetividad, su escritura es la escritura del que se sabe escribiendo, la ficción del que opera desde ella para dar vida a algo que sólo en ella es capaz de respirar.

Enrigue encuentra en el lenguaje, en su articulación, en los modos de modelación a que se presta, el canal privilegiado mediante el que reflexionar sobre una identidad latinoamericana cuya búsqueda incesante sólo ha resultado en ficciones fatigosas tan agotadas como su propia respiración tras una carrera tan de fondo que viene ocupando decenas de años. La suya es una propuesta que se anuda en los pliegues que deja la escritura para diseminar entre ellos una reflexión donde la autoconsciencia, la metaficción o la autorreflexividad son el resultado del espejo que el mexicano sitúa ante el papel cada vez que a él se enfrenta. La forma constituye el centro de un universo narrativo que intenta reproducir vacíos, sabedor de que el único orden posible es el del caos del tiempo presente sobre el que pisa esta narrativa.

6.1. *Fotografías, autorretratos: hacia el esbozo de una poética*

Quizá cabría esperarse, llegados a este punto, una recopilación, una revisión, un volver la vista sobre todo lo expuesto con el fin de aunarlo en unas líneas en que se concentren los rasgos que la escritura de Enrigue debiera poseer. Sin embargo, no enfrentaremos este esbozo asistiendo desde fuera al espectáculo de su ficción, sino subiendo los peldaños que al escenario llevan para comprobar cómo cada uno de los elementos que componían la escenografía apuntaban ya, desde el primer acto, al desenlace, o ausencia de final, en que nos encontramos. Y es que, si atravesamos con la lente de la sospecha la narrativa del autor, observaremos, asombrados, que algo parpadea en ella de un modo distinto, que algo se mueve con el ritmo de lo que no es casual, porque si una premisa hubiera de dictarse sobre la composición que rigen las ficciones de Enrigue esta sería, precisamente, que no hay nada en ellas que sea casual.

Diseminadas por todas sus obras, son rastreables gran número de pistas, de claves que metaforizan la escritura del propio autor, que contienen, simbólicamente, las piedras angulares de su proyecto escritural. Podrían identificarse con lo que Lucien Dällenbach definiría como “mise en abyme”: “Any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it” (Dällenbach, en Sobejano-Morán, 2003:20). Modalidad de la metaficción, esta “representación en abismo” pone voz, desde el interior mismo de la obra, a algún aspecto de la naturaleza de esta, reflejándola en clave metafórica. No nos detendremos en la tipología que el crítico presenta, baste sólo señalar sin embargo que aquella que Enrigue despliega es, a nuestro parecer, una “mise en abyme del código”, por lo que de ejemplificación de la teoría estética que opera en la novela posee (Sobejano-Morán, 2003).

Sutiles, las metáforas escriturales que Enrigue esparce en sus ficciones, construyen un tablero que contiene las instrucciones desde la que estas fueron concebidas y desde las que estas han de ser leídas. En ellas sustentamos el intento de poética que sigue, con la esperanza de que sean las propias palabras de las ficciones del autor las que, como de costumbre, se autodefinan.

La deconstrucción de lo único, la primacía de la relatividad:

Los gatos imaginan el mundo como un sitio monolítico. El alimento fraccionado en infinidad de unidades mínimas y aisladas unas de las otras sólo es pensable para la difusa mente humana. El día en que el animal comprenda que entre todas estas torres de cajas *no hay una que contiene toda la comida* estará listo para discutir problemas graves y abstractos, como el de las relaciones entre comunidad y nación. Que algún dios -a estas alturas ya habrá debido adoptar uno- lo guarde” (ECS:33).

“El jardín de senderos que se bifurcan”:

En mis viajes aprendí, entre otras gracias, que todos los caminos tienen sentido (ECS:282).

El delgado hilo de Ariadna, los ‘vasos comunicantes’:

Las historias se iban anudando en ciertos puntos comunes, se ataban y desataban siguiendo una lógica privada (ECS:178).

“El pasado a través del ojo de la mosca”:

Reconoció en la cara de Marta un defecto harto seductor –una mancha de piel grande como un continente en su barbilla –que el pintor había transmitido intacto al cuadro. Incluso lo habían conversado: ¿a quién se le podía ocurrir poner en una pintura a una santa infecciosa? El poeta le hizo notar que Magdalena, representada por una modelo notablemente hermosa y con mucho carácter, sostenía el espejo de la vanidad con una mano que tenía un dedo chueco. El mundo del revés, dijo. (...) El artista que la retrató no había deformado la realidad según el relato bíblico, había hecho lo contrario: deformar el relato bíblico retratando la realidad. Subió un poco la mirada y la fijó en los pechos de Magdalena. Los reconoció: eran, cómo no, el par de tetas más desafiantes de la historia del arte (MS:57).

Espejos cóncavos, sombras alargadas; parodia e ironía:

“La canasta de fruta” fue pintado no como se ven las frutas al natural, sino como se reflejan a cierta distancia en un espejo cóncavo (MS:178).

El tablero a ojos del lector, las instrucciones desplegadas sobre la mesa:

La mitra de Carlo Borromeo está decorada con motivos que le debieron parecer de otro mundo al santo porque lo eran: aves, árboles, nubes, creaturas voladoras casi angélicas, rayos que traman y sostienen a las figuras católicas clásicas como lo que eran en el México de entonces: imposiciones comedidamente aceptadas pero superficiales, cuerpecitos montados en un sistema neurológico que veía la rama del mundo de otro modo, un mundo y las instrucciones que hay que seguir para poder verlo. El hijo alzándose en el monograma de la madre no como carne torturada en la Historia sino como un pájaro que se eleva para seguir al sol porque murió en combate. Las flores, las semillas, las aves, no como adornos sino como las sílabas de un universo en el que lo terreno y lo divino no están separados más que por el velo diáfano de una conciencia abatible. Los ángeles derramando estrellas como semillas (MS:252).

La escritura al desnudo, el poder de lo literal:

¿Qué hay en la desnudez, tan teóricamente igual a sí misma en todos los casos, que nos vuelve locos? Encuerados, sólo deberían alborotarnos los monstruos, y sin embargo lo que nos trastorna es lo que se asemeja a un estándar (MS:22).

La realidad del vacío, revelaciones de lo oblicuo:

A veces escribir es un trabajo: trazar oblicuamente el camino de ciertas ideas que no parece indispensable poner en la mesa. Pero otras en conceder lo que queda, aceptar el museo y contemplar el saldo en espera de la muerte, pedirle perdón al mar por lo que se jodió. Poner en la mesa nuestras cajitas y saber que lo que se acabó era también todo el universo (VP:137).

Trazos de este tiempo; el escritor, testigo ineludible:

Era como si el espíritu completo de los tiempos que corrían tuviera su casa en el puño del artista: la oscuridad, la resequedad, la dignidad pobre de los espacios vacíos (MS:112-113).

Esos fueron también los años en que Merisi descubrió el claroscuro con el que cambió para siempre la forma en que se puede habitar un lienzo: aniquiló los inmundos paisajes manieristas –los santos, vírgenes y hombres ilustres posando con miradilla inteligente y detrás de ellos los campos, las ciudades, los borreguitos. Trasladó las escenas sagradas al interior para concentrar la atención de los espectadores de sus cuadros en la humanidad de los personajes. Fillide fue el vehículo que utilizó para mover la máquina del arte un paso adelante. No una santa

siendo una santa, sino una mujer despojada de atributos superiores y en acción; una hembra pobre, como debía serlo para que el credo contrarreformista tuviera sentido –hasta Caravaggio, las figuras bíblicas eran representadas como retratos de millonarios: la riqueza de sus vestidos reflejo de una bonanza espiritual.

Un santo afluente y con paisaje es la representación de un mundo tocado por Dios; un santo en un cuarto es la representación de una humanidad a oscuras cuyo mérito es que, a pesar de ello, mantiene la fe; una humanidad que ha dejado de ser espectadora y hace cosas (MS:132).

La ficción, consuelo del orden

Recordar, como narrar, es poner orden donde nunca lo hubo (VP:23).

En esos días, los de la mudanza del Distrito Federal al Distrito de Columbia, pensaba que las cenizas eran algún tipo de mensaje impeliéndome a partir. Ahora sé que eran más bien admonitorias, pero lo sé mientras escribo, mientras dibujo un panorama limitado y orgánico que nada tiene que ver con el flujo descoyuntado de la realidad. Contar es dibujar con el dedo en la ceniza que dejan los fuegos de la experiencia: la piedra de toque de todas las tragedias está en que no tenemos la facultad de recordar el futuro (VP:47).

Pero todo esto lo sabemos nosotros, que vivimos en un mundo en el que el pasado y el presente son simultáneos porque las Historias se escriben para que creamos que A conduce a B y por tanto tiene sentido. Un mundo sin dioses es un mundo en la Historia, en las historias como esta que estoy contando: ofrecen el consuelo del orden (MS:246).

Finales imposibles de narrar; escrituras replegadas sobre sí mismas:

Hay cuentos que, al parecer, son imposibles de ser contados. Debe de hacer cuando menos diez años que hice un viaje por California y desde entonces estoy tratando de narrar, sin ningún éxito, la historia de un gran final: el de Ishi, un indio yahi que fue encontrado en estado salvaje en la villa remota y vaquera de Oroville, durante el mes de agosto de 1910. (...) El problema con la historia de Ishi, estoy cada vez más seguro, es de literalidad: quiere decir lo que quiere decir y no lo que yo quiero que diga (VP:126-129).

6.2. Jugar al trazo, trazar el juego. Una lectura metaficcional de “Muerte Súbita”.

La culminación de este camino trazado por las “representaciones en abismo” tendría su destino en *Muerte súbita*. En ella no sólo se despliegan esas instrucciones que suelen poblar los libros del autor mexicano sino que, además, constituye en su totalidad una metáfora escritural que alude al propio proceso de escritura y lectura que ella encierra: su articulación como ficción corre paralela al partido de tenis que en ella se desarrolla y que no es sino alegoría de la escritura.

La novela comienza, como el partido, con un “saque”:

Mi primer par de Converse tuvo una muerte súbita. Un día volví de la preparatoria y mi madre ya los había tirado.

No creo que sea casualidad que, en México, para referirnos a la muerte de alguien digamos que “colgó los tenis”, que “salió con los tenis por delante”. Somos sólo nosotros mismos, estamos en proceso de descomposición, jodidos. Usamos tenis. *Vamos y venimos* del mal al bien, de la felicidad a las responsabilidades, de los celos al sexo. El alma de un lado al otro de la cancha. *Éste es el saque* (MS:13).

En esas páginas que preceden a la novela habla el Enrigne escritor desde su presente, desde lo que se supone un espacio todavía ajeno al devenir de la novela. Anuncia desde ahí, el inicio de esta y describe su naturaleza, aquello que la compondrá como tal: un ir y venir de un lado a otro, de un tiempo a otro, de un espacio a otro, de un modo de concebir la realidad a otro.

La pelota, el alma, el libro, es aquello que padece ese desplazarse que es motor de la novela:

Era un asunto de muerte y ultratumba. La pelota como alegoría del espíritu que va y viene entre el bien y el mal intentando colarse al cielo; los mensajeros luciferinos atajándola. El alma desgarrada, como mis tenis (MS:12).

En el infierno, las almas, los libros, son pelotas. Los demonios juegan con ellas (MS:139).

El escritor, “demonio”, juega con el libro como el tenista con la pelota, lanzándolo incesantemente en un oscilar que resultará en la novela. Esa bola que es “un mundo, un planeta con ochenta y una rosetas de hilo” (MS:32) pareciera encarnar la imagen de una novela fragmentaria cruzada, como aquella, por múltiples hilos que tejen en su superficie redes de interconexiones múltiples.

La progresión de *Muerte súbita* está marcada por los tres parciales que juegan Caravaggio y Quevedo, así como por un cambio de cancha que coincide con un cambio de mirada: si hasta ese momento el partido había sido articulado casi en su totalidad desde el mirar de Quevedo, ahora lo hará desde la perspectiva del pintor, que tildará de otro tono los acontecimientos, pues aquello que a ambos lados de la cancha se sitúa son “dos versiones de la modernidad en el momento en que ésta estalla: por un lado, Caravaggio, con una idea del arte más cercana a Andy Warhol que a Miguel Ángel, homosexual declarado, condenado a muerte por el papado y representante más laxo de la Contrarrefoma, ante un Quevedo más estricto y marcado por la rigidez y el lastre del imperio español” (Enrigue, 2013b).

La lectura de la novela se realiza, como su escritura, desde el desplazamiento, en un constante mirar de un lado para otro, de una cancha a otra. Consiste este, siguiendo a Calabresse, “en dotar el hallazgo del pasado de un significado a partir del presente o en dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado” (1999:194). Esta es, como apuntábamos anteriormente, la lógica que rige *Muerte súbita*, ante todo una novela sobre la escritura, sobre el modo de articular en y desde ella un orden, o un desorden, que es el de este tiempo:

No sé, mientras lo escribo, sobre qué es este libro. Qué cuenta. No es exactamente sobre un partido de tenis. Tampoco es un libro sobre la lenta y misteriosa integración de América a lo que llamamos con desorientación obscena “el mundo occidental” –para los americanos, Europa es Oriente. Tal vez sea un libro que se trata solamente de cómo se podría contar este libro, tal vez todos los libros se traten sólo de eso. Un libro con vaivenes, como un juego de tenis (MS:200).

Siguiendo a Becerra, “el relato no cobra sentido como proyección de un territorio imaginario sino que simplemente ocupa el rincón que tiene por siempre destinado: el de su propia ejecución” (Becerra, 1995:123). Por ello, junto al punto y final de la novela, yacerá todo aquello que en ella se ha dado cita:

No era un juego. Alguien tenía que morir al final e iba a ser el joven que fue él mismo esa mañana; renacería el católico recalcitrante, el antisemita, el homófobo, el nacionalista español, el malo de los dos que era él mismo. (...) Recorriendo la arboladura del fondo rojo de la mitra, sentía que podía escuchar la súplica de un alma antigua, un alma de un mundo muerto, el alma de todos los que se han jodido por la mezquindad y la estulticia de los que creen que de lo que se trata es de ganar, el alma de los que se han extinguido sin merecerlo, los nombres perdidos, el polvo de los huesos –sus huesos en una playa toscana, los de Huanintzin junto al lago de Pátzcuaro-, el alma de los nahuas y los purépechas, pero también la de los

longobardos que había mil quinientos años habían sido reventados por Roma como Roma acababa de reventar a los mexicanos e iba a reventar al poeta. Escuchó: eres el que mejor puede hablar por nosotros. *Tenez!* (MS:255).

Todas esas representaciones arquetípicas, esas imágenes de Quevedo que ocupan la Historia proclamando su homofobia y su catolicismo, renacerán cuando se hayan cerrado las tapas de una novela que sólo existe en sí misma porque ella es precisamente lo único que existe. Claroscuros y saques, sobornos y degüellos, pelotas y conquistas, Historias e historias se disolverán con un punto final que es también aquel con el que Quevedo será derrotado en un partido de tenis un 4 de octubre de 1599 en que no consta que haya estado en un sitio distinto al de esta cancha de la Plaza Navona hasta la que Enríque lo ha arrastrado. Y es que, si por algo vale la pena ser recordada *Muerte súbita* es por lo que representa como “sitio ciego para la Historia”. Desde ahí, desde cementerios de sillas, sociedades hipotérmicas, memorias capaces de recordar esas vidas perpendiculares o desde una cancha improvisada ante los pasmados ojos de la Historia, surge la voz que nos recuerda que “el arte y los sueños no nos acompañan porque tengan la capacidad de mover cosas, sino porque detienen el mundo: funcionan como un paréntesis, un dique, la salud” (MS: 251).

7. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Enrigue, Álvaro

(1996) *La muerte de un instalador*

(2002) *El cementerio de sillas*

(2006) *Hipotermia*

(2008) *Vidas perpendiculares*

(2011) *Decencia*

(2013) *Muerte súbita*

Entrevistas a Álvaro Enrigue

(2013a) “Quería trabajar en el límite de la novela”, Entrevista por Silvina Frieria, *Página 12*, Guadalajara (Jalisco), 10/12/2013

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-30783-2013-12-10.html>, [fecha de consulta: 02/2014]

(2013b) “Caravaggio y Quevedo se retan al tenis en el último Heralde de novela”, Entrevista por Carles Geli, Cultura, *El País*, Barcelona, 04/11/2013, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/04/actualidad/1383560401_549806.html, [fecha de consulta: 12/2013]

(2011) “Imposible repetirse como autor: Álvaro Enrigue”, Entrevista por E. Pacheco, *Informador.mx*, Guadalajara, Jalisco, 26/06/2011, <http://www.informador.com.mx/cultura/2011/302435/6/imposible-repetirse-como-autor-alvaro-enrigue.htm>, [fecha de consulta: 11/2013]

(2011b) “Los escritores siempre van para atrás”, Entrevista por Carmen M. Cáceres, *Eterna Cadencia*, 04/03/2011,

<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/12450>, [fecha de consulta: 11/2013]

- (2007), “Entrevista doble A (Álvaro Enrigue/Alberto Chimal)”, “El ojo no ve”, Blog de Héctor Huerga, 01/11/2007,
<http://hectorhuerga.blogspot.com.es/2007/11/entrevista-aa-lvaro-enriguealberto.html>, [fecha de consulta: 03/2014]
- (2003) “El mestizaje es un etnocidio a la hispana”, Entrevista de Luis García, *Lateral: Revista de Cultura*, nº 101, p. 10

ESTUDIOS/ FUENTES SECUNDARIAS

- AÍNSA, Fernando (2010), “Discurso identitario y discurso literario en América Latina”, *Amerika*, <http://amerika.revues.org/478>, [fecha de consulta: 18/06/2014]
- (2009) “Miradas desde el subsuelo: la metamorfosis del punto de vista”, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Jesús Montoya, Ángel Esteban (eds.), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- (2008) “Una narrativa desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad”, *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), Madrid: Iberoamericana, Nexos y diferencias
- (2001), “La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo”, *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, ISSN-e 1527-2958, Nº 4, (Ejemplar dedicado a: *El cuento hispanoamericano visto desde Europa*)
- (1986), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.) (1998), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid: Verbum
- BAJTIN, Mihael, (1989) *Teoría y estética de la novela*, Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus
- (1988) *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción de Tatiana Buenova, Brevarios, México: Fondo de Cultura Económica
- (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza

- BALLART Fernández, Pere (1994), *Eironeia; la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema
- BAUDRILLARD, Jean (2005), *Cultura y simulacro*, Traducido por Pedro Rovira, Barcelona: Kairós
- BECERRA, Eduardo (2014), “El interminable final de lo latinoamericano. Políticas editoriales españolas y la narrativa de entresiglos”, *Pasavento*, Vol. II, nº 2, pp. 285-296
- (2006) “Viaje místico, viaje ascético y viaje turístico: *El cementerio de sillas de Ávaro Enrígue*”, Ponencia del VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid
- (2004) “Derivas de lo ecuménico en la narrativa hispanoamericana (algunas calas)”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 814, en prensa
- (1995) *Pensar el lenguaje; escribir la escritura (experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea)*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid
- BENCOMO, Anadeli (2009), “Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXU, Nº. 69, Lima-Hanover, 1º Semestre de 2009, pp. 33-50
- BERGSON, Henri (2011), *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Traducido por Rafael Blanco, Buenos Aires: Ediciones Godot
- BLANCO, María Elena (1997), “Parodia e impugnación de la Historia en la novela cubana contemporánea”, *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Karl Kohut (coord.), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- BLOOM, Harold (1977), *La angustia de las influencias*, Caracas: Monteavila Editores
- BOOTH, Wayne C. (1974), *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus
- BRESCIA, Pablo y ROMANO, Evelia, (coord.) (2006), *El ojo en el caleidoscopio*, México: UNAM
- CALABRESSE, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra
- CAMPBELL, Joseph (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Traducción de Luisa Josefina Hernández, México: Fondo de Cultura Económica
- (1991), *El poder del mito*. Diálogo con Bill Moyers, Traducción César Aira, Barcelona: Emecé Editores

- CAPANO, Daniel A. (1996), “La voz de la nueva novela histórica. La estética de la clonación y de la aporía en *La Liebre* de César Aira”, Mignon Domínguez (ed.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: Corregidor
- COMPANYS Tena, Mireia (2010), *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*, Trabajo de investigación dirigido por: Dra. Helena Usandizaga Leonart, Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Departamento de Filología española Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra
- CORRAL, Wilfrido H. (1996), “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, v. 44, XLIV, nº 2, pp. 451-487
- COURTOISIE, Rafael (2009), “Real y fantástico en la narrativa iberoamericana del siglo XXI: segunda parte. Imprecisas fronteras del cielo y el infierno”, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Jesús Montoya, Ángel Esteban (eds.), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- DEWEESE, Pamela (2003), “La ironía: el arte de la interpretación”, *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, Actas X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, pp. 33-42
- DIACONU, Diana (2012), “*El cementerio de sillas* de Álvaro Enrigue y las trampas del discurso americanista”, *Literatura, teoría, historia, crítica*, vol. 14, n. 2, julio-dic 2012, pp. 113, 126
- DOMÍNGUEZ, Mignon (ed.) (1996), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: Corregidor
- DUFAYS, Jean-Louis (2002), “Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma”, *Revista Antrophos: Huellas del conocimiento*, nº 196, pp. 116-126
- ECO, Umberto (1984), “Apostillas a *El nombre de la rosa*”, *Anàlisi*, Nº 9, pp. 5-32
- ENRIGUE, Álvaro (2012) “Historia de una ocupación”, *El planeta Pitol*, Karim Benmiloud y Raphaël Estève (eds.), Boudeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, Collection MPI, Série Amériques, pp. 69-73
- (2006) “Elogio del neopreno”, *El arquero inmóvil*, Eduardo Becerra (ed.), Madrid: Páginas de Espuma

- EPPLE, Juan Armando (2000), “Novela fragmentada y micro-relato”, *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, ISSN-e 1527-2958, N°. 1, (Ejemplar dedicado a: *La minificción en Latinoamérica I*)
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2004), “La ironía literaria: distancias y desdoblamientos enunciativos”, *Estudios lingüísticos y literarios in memoriam Eugenio Coseriu (1921-2002)*, Córdoba: Universidad, pp. 97-118
- FERRER, Jesús, “Set y partido para Álvaro Enrique”, *La Razón Digital*, 11/12/2013, http://www.larazon.es/detalle_movil/noticias/4432716/cultura+libros/set-y-partido-para-alvaro-enrique#.VDOPeSl_v8k, [fecha de consulta: 03/2014]
- FORNET, Jorge (2005), “Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana”, *Latin American Studies Center, Working Series*, N° 13
- FOUCAULT, Michel (1968), *Las palabras y las cosas*, México: Siglo Veintiuno Editores
- FUGUET, Alberto (2007), “Episódicos y narrativos”, “Alberto Fuguet. Escritor/ Lector”, Blog de Alberto Fuguet, <http://albertofuguet.blogspot.com.es/2007/03/episodic-y-narrativos.html>, [fecha de consulta: 04/2014]
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2008), *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid: Castalia
- GONZÁLEZ BOIXO, Jose C. (ed.) (2009) *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- GORDON, Samuel (comp.) (2005), *Novela mexicana reciente. Aproximaciones críticas*, México: Ediciones y Gráficos Eón/ University of Texas at el Paso
- GRINBERG PLA, Valeria (2008), “La novela histórica de las últimas décadas y las nuevas corrientes historiográficas”, Mackenbach, Werner, Sierra Fonseca, Rolando y Zavala Magda (eds.), *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Tegucigalpa: Ediciones Subirana
- GUERRERO, Gustavo (2012), “Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional”, *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 46, pp. 73-81
- (2009) “La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana”, *Letras Libres*, pp. 24-28, http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_13872_12388.pdf, [fecha de consulta: 12/2013]

- HANNOOSH, Michele (1989), "The reflexive function of parody", *Comparative Literature*, Vol 41, N° 2, pp. 113-127
- HERNÁNDEZ PEÑALOZA, Amor (2011), "Hibridación genérica en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Asociación Argentina de Literatura Comparada, 17 al 20 de agosto de 2011, La Plata (Argentina), Memoria Académica, http://www.memoria-fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2429/ev.2429.pdf
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro (2000), *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid: Editorial Verbum
- HOPENHAYN, Martín (2005), *América Latina desigual y descentrada*, Bogotá: Grupo Editorial Norma
- (2004), "Ser visibles o no ser nada: industrias culturales en el ojo del huracán", *Polis* [En línea], <http://polis.revues.org/7312>, [fecha de consulta:25/04/2014]
- (2003), "Apuntes sobre descentramiento y periferia", *XXIV Congreso internacional de LASA*, "Lo global y lo local: repensando áreas de estudio", CEPAL, Conference, Dallas, 27-29 Marzo 2003
- HOZVEN, Roberto (1998), "El ensayo hispanoamericano y sus alegorías", *Revista UNIVERSUM*, n° 13, Universidad de Talca
- HUTCHEON, Linda (1993) "La política de la parodia posmoderna", *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203
- (1992) "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: UAM, pp. 173-193
- (1991) "The Politics of Postmodern Parody", en: Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, pp. 225-236.
- (1985), *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Cambridge: Methuen & Co. Ltd
- KOHUT, Karl (ed.) (1997), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- LANGE, Charlotte (2008), *Modos de parodia. Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibargüengoitia y José Agustín*, Bern: Peter Lang
- LAZZARA, Michael J. (2007), *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Chile: Cuarto Propio

- LEFERE, Robin (2013), *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid: Visor
- LIE, Nadia, MANDOLESI, Silvana, VANDEBOSCH, Dagmar (eds.) (2012), *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bruselas: Peter Lang
- LUDMER, Josefina (2010), *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora
- MACKENBACH, Werner (2008), “Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez”, Mackenbach, Werner, Sierra Fonseca, Rolando y Zavala Magda (eds.) (2008), *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Tegucigalpa: Ediciones Subirana
- MACKENBACH, Werner, SIERRA FONSECA, Rolando y ZAVALA Magda (eds.) (2008), *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Tegucigalpa: Ediciones Subirana
- MADRID, Lelia (1989), *La fundación mitológica de América Latina*, Madrid: Fundamentos
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis y BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2008), “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”. Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 447-471
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique (1997), *Los herederos de Valle-Inclán, ¿mito o realidad?*, Murcia: Servicio de Publicaciones
- MATTALIA, Sonia (2006), “La ficción paranoica: el enigma en las palabras”, *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Daniel Mesa Gancedo (coord.), Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla
- MOYANO, Marisa (2008), “Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (en línea), Publicado el 25 de junio de 2009, <http://alhim.revues.org/2892>, [fecha de consulta: 02/2014]
- MUÑOZ ALBORNOZ, Nicole (2009), “La presentización del pasado como recurrencia de la memoria dictatorial en *La ola muerta* de Germán Marín”, *Cuadernos del Centro de Estudios del Pensamiento Latinoamericano*, UPLA, nº 17, pp. 140-155

- NOGUEROL Jiménez, Francisca (2008), “Últimas tendencias y promociones”, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, Siglo XX*, Trinidad Barrera (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 167-168
- (1999), “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”, *RILCE* 15.1, 1999, pp. 239-250
- NÜNNING, Vera, NÜNNING, Ansgar, NEUMANN, Birgit, (eds.) (2010) *Cultural ways of worldmaking: media and narratives*, Berlín/New York: Walter de Gruyter GmbH
- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2012), *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- PAULS, Alan (1980), “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, *Lecturas críticas* 1, Buenos Aires, Diciembre de 1980, pp. 7-14, *Bibliotheca Scriptorum Comicatorum* <http://bibliothecascriptorumcomicatorum.org/index.php/component/content/article/82-parodia/81-tres-aproximaciones-al-concepto-de-parodia>, [fecha de consulta: 22/07/2014]
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN Patriau, Gustavo (eds.) (2008), *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya
- PELLEJERO, Eduardo (2013), “El sur tampoco existe. La arquitectura ficcional de América Latina”, *Devenir menor, espacio, territorio y emancipación social. Perspectivas a partir de Iberoamérica*, <http://devenir-menor.com/2013/04/19/eduardo-pellejero-o-sul-tambem-nao-existe-a-arquitectura-ficcional-da-ibero-america-2/>, [fecha de consulta: 03/2014]
- PERKOWSKA, Magdalena (2008), *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet,
- PIGLIA, Ricardo (1997), “Literatura y psicoanálisis”, Conferencia dictada en Buenos Aires con el auspicio de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) el 7 de Julio de 1997, Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) el 7 de Julio de 1997, <http://www.bn.gov.ar/abanico/B1308/pdf/Ricardo%20Piglia%20%20Literatura%20y%20psicoanalisis.pdf>, [fecha de consulta: 06/2014]
- PONTES VELASCO, RAFAEL (2011), “La puerta de la cárcel está abierta”. *La poética de Guillermo Samperio*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Directores: Francisca Nogueroles Jiménez, Antonio González Iglesias

- POZUELO YVANCOS, José María (2007), “Parodiar, rev(b)elar”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/parodiar-revbelar-0/>, [fecha de consulta: 04/2014]
- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2009), *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid: Arco Libros
- RAPHAEL, Pablo (2011), *La fábrica del lenguaje, S.A.*, Barcelona: Anagrama
- RODERO, Jesús (1995), “Fortunata y Jacinta: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador”, *Anales Galdosianos*, Año XXIX-XXX, 1994-1995, nº 29-30, Centro Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/analesgaldosianos13/html/p0000005.htm>, [fecha de consulta: 07/2014]
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz y NAGLE, Marilene (eds.) (2004), *Reescrituras*, Amsterdam/New York: Rodopi
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1979), “Carnaval/ Antropofagia / Parodia”, *Revista Iberoamericana*, nº 108, pp. 401-412
- ROSE, Margaret A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge: Cambridge University Press
- RUFFINELLI, Jorge (2002), “Telémaco en América Latina. Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, nº 199, Abril-Julio 2002, pp. 441-457
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995), *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura)
- SÁNCHEZ CARBÓ, José Adalberto (2009), *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Directora: Francisca Noguero Jimémez
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2009), “Narrativa, afectos y experiencia: las configuraciones ideológicas del neoliberalismo en México”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXV, Nº 69, Lima-Hanover, 1º Semestre de 2009, pp. 115-133
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba Margarita (2005), “*Farabeuf* de Salvador Elizondo, en sentido de lo fragmentario”, *Semiosis*, Nº 2, Julio-Diciembre 2005, pp. 127-148

- SANTAJULIANA, Celso y CASTAÑEDA, Ricardo (2000), *La generación de los enterradores: expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio (escritores nacidos en la década de los sesenta)*, México, D.F: Nueva Imagen
- SILVA ECHETO, Víctor (2003), “La ironía en la escritura de Jorge Luis Borges: el caso Pierre Menard, autor del Quijote”, *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, Actas X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, pp. 253-262
- SKLODOWSKA, E. (1991), *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co,
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003), *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel: Reichenberg
- SOMMER, Doris (2004), *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica
- STRAWSON, Galen (2004), “Against Narrativity”, *Ratio (new series)*, VXII, 4 de Diciembre de 2004, pp. 428-452
- TOMASSINI, Graciela (2004), *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Notas. Reseñas iberoamericanas, N° 16, 2004 , pp. 49-68
- TURPIN, Enrique (2004), “La ironía, acorde y compás de la escritura”, *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, Actas X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, pp. 113-119
- VARGAS LLOSA, Mario (1997), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona: Planeta
- VERGARA ESTÉVEZ, Jorge y ELIZALDE, Antonio Elizalde (2002), “Descentramiento y nuevas miradas”, *Polis* [En línea], <http://polis.revues.org/7632>, [fecha de consulta: 24/04/2014]
- VILÀ, Lara (2006), “Épica, historia y la construcción de los mitos nacionales. La problemática de la teoría y la praxis de la épica culta en el siglo XVI (en Italia y España)”, *História e Perspectivas*, Uberlândia (34), jun. 2006, pp. 83-106
- VILLANUEVA, Darío (1995), “Glosario de narratología”, *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón: Ediciones Júcar, pp. 181-203
- VOLPI Jorge (2009), *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Buenos Aires: Debate

- (2004) "El fin de la narrativa latinoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, nº 59, Lima-Hanover, 1er. Semestre de 2004, pp. 33-42
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction*, London: Routledge, New York: New Accents
- WILK-RACIESKA, Joanna (2006), "Entre la broma y la burla: un comentario más sobre la función de la ironía", *Fraseología e ironía. Descripción y contraste*, Joaquín García-Medall (ed.), Lugo: Axac, pp. 130-140
- ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio (2012), "Enunciación de estereotipos de la mexicanidad en *El laberinto de la soledad* y su relectura en la obra de Carmen Boullosa", *Hispanófila*, Vol. 165, Mayo 2012, pp. 101-112
- ZAVALA, Lauro (1992), "Para nombrar las formas de la ironía", *Discurso*, Otoño de 1992, pp. 59-83
- ZAVALA, Magda (2008), "Novela de la nación en crisis"; Mackenbach, Werner, Sierra Fonseca, Rolando y Zavala Magda (eds.), *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Tegucigalpa: Ediciones Subirana