

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

ESCUELA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

CAMPUS MONTERREY



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

**LA RUPTURA EN LA NARRATIVA MEXICANA
DE LAS PRIMERAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XXI**

TESIS PRESENTADA POR

RICARDO HERNÁNDEZ DELVAL

PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

JUNIO DE 2020



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

LA RUPTURA EN LA NARRATIVA MEXICANA DE LAS PRIMERAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XXI

Tesis presentada por

Ricardo Hernández Delval

como uno de los requisitos para obtener el grado de

Doctor en Estudios Humanísticos

Comité de tesis:

Dr. Pol Popovic Karic - Tecnológico de Monterrey
Dr. Eduardo Ramos-Izquierdo - Sorbonne Université
Dr. Roberto Domínguez Cáceres - Tecnológico de Monterrey
Dr. Raúl Carlos Verduzco Garza - Tecnológico de Monterrey

Junio de 2020

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Escuela de Humanidades y Educación

Los miembros del comité aquí citados certificamos que hemos leído la disertación doctoral presentada por **Ricardo Hernández Delval** y consideramos que es adecuada en alcance y calidad como un requisito parcial para obtener el grado de **Doctor en Estudios Humanísticos**.

Dr. Pol Popovic Karic
Tecnológico de Monterrey
Asesor principal

Dr. Eduardo Ramos-Izquierdo
Sorbonne Université
Coasesor externo

Dr. Roberto Domínguez Cáceres
Tecnológico de Monterrey
Miembro del comité

Dr. Raúl Carlos Verduzco Garza
Tecnológico de Monterrey
Miembro del comité

Dr. Maximiliano Maza Pérez
Director del Doctorado en Estudios Humanísticos
Escuela de Humanidades y Educación
Tecnológico de Monterrey

Dr. Roberto Domínguez Cáceres
Decano Asociado de Posgrados
Escuela de Humanidades y Educación
Tecnológico de Monterrey

Formato de declaración de acuerdo para uso de obra

Por medio del presente escrito, **Ricardo Hernández Delval** (en lo sucesivo EL AUTOR) hace constar que es titular intelectual de la obra titulada **LA RUPTURA EN LA NARRATIVA MEXICANA DE LAS PRIMERAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XXI** (en lo sucesivo LA OBRA), en virtud de lo cual autoriza al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (en lo sucesivo el ITESM) para que efectúe resguardo mediante copia digital o impresa para asegurar su conservación, preservación, accesibilidad, disponibilidad, visibilidad, divulgación, distribución, transmisión, reproducción o comunicación pública con fines académicos o propios al objeto de la institución y sin fines de lucro como parte del Repositorio Institucional del ITESM, ubicado en la siguiente dirección electrónica: <http://repositorio.tec.mx/> EL AUTOR reconoce que al depositar su tesis en el repositorio, ésta quedará disponible y puesta a disposición con una licencia de recurso abierto a elección del autor. EL AUTOR reconoce que ha desarrollado LA OBRA en su totalidad de forma íntegra y consistente cuidando los derechos de autor y de atribución, reconociendo el trabajo intelectual de terceros. Esto incluye haber dado crédito a las contribuciones intelectuales de terceros que hayan participado como coautores, cuando los resultados corresponden a un trabajo colaborativo. De igual manera, EL AUTOR declara haber dado reconocimiento y crédito de autoría a cualquier parte de LA OBRA que haya sido previamente sometida, para obtener un grado académico, titulación y/o certificación en esta o cualquier otra universidad. Incluyendo la debida atribución a través de cita o referencia bibliográfica en LA OBRA a conceptos, escritos, imágenes y cualquier representación intelectual al consultar publicaciones académicas, científicas, culturales o artísticas de otros autores, así como la fuente de su obtención. EL AUTOR establece su deseo de conceder esta autorización de forma voluntaria y gratuita, y que de acuerdo a lo señalado en la Ley Federal del Derecho de Autor y la Ley de Propiedad Industrial, ITESM se compromete a respetar en todo momento la autoría y a otorgar el crédito correspondiente en todas las actividades mencionadas anteriormente de LA OBRA. De la misma manera, EL AUTOR manifiesta que el contenido académico, literario, la edición y en general cualquier parte LA OBRA presentada es de su entera responsabilidad, por lo que deslinda al ITESM por cualquier violación a los derechos de autor o propiedad intelectual o cualquier responsabilidad relacionada con LA OBRA frente a terceros.

Ricardo Hernández Delval

Agradecimientos

La escritura de esta tesis ha sido un proceso arduo y extenso, por lo que no quiero perder la oportunidad de ofrecer mi reconocimiento a todos aquellos que me han ayudado en el pedregoso andar del doctorado.

Primero que nada, quiero agradecer a mis asesores de tesis: Dr. Pol Popovic Karic, con quien he trabajado cercanamente durante muchos años en el Tecnológico y formado una relación de gran profesionalismo y respeto; Dr. Eduardo Ramos Izquierdo, quien me recibió en París durante mi estancia en Sorbonne Université y ha sido un excelente guía en los entresijos de la actividad académica.

También me gustaría reconocer la labor de mis lectores. Dr. Roberto Domínguez Cáceres, cuyo trabajo académico admiro con profundidad, y Dr. Raúl Verduzco Garza, con quien he tenido una convivencia intelectual sumamente fructífera que se ha convertido en una extraordinaria amistad. Las observaciones de ambos han complementado la perspectiva crítica de este trabajo con gran acierto. Les debo mucho a los dos.

A mis padres, Humberto Hernández e Imelda Delval, quiero decirles que su ejemplo ha sido imprescindible para mí. Pasamos un largo camino juntos en Los Mochis, sin el cual no habría llegado a ninguna parte. Este texto también es de ustedes. De igual manera, en este espacio incluyo a mis abuelos: Zeferino Delval (†) y Marta Retamoza.

Por cuestiones de espacio, es imposible referir aquí a una larga lista de familiares y amigos con quienes me siento en deuda, pero quiero hacer una mención especial: a mi primo Ulises Montoya Delval, alias el Boly, quien me pidió personalmente ser incluido en esta sección. Tenemos una relación de gran cariño que aprecio mucho. Lo prometido es deuda.

Agradezco también todo el apoyo de la familia Larrazabal Cárdenas, quienes me han adoptado como uno de los suyos, lo cual ha sido muy importante para mí durante estos 4 años.

Por último, el agradecimiento más importante lo reservo a mi familia. Hilda, mi esposa, quien siempre me ha ofrecido su palabra precisa y comprensión en los momentos más difíciles. Rebeca, mi hija, cuya valentía me ha enseñado mucho más del carácter humano que lo que yo seré capaz de transmitirle. Representan lo más importante que tengo en mi vida y esta tesis no habría sido posible sin su respaldo. Me siento sumamente orgulloso de ser parte de la familia Hernández Larrazabal. Estar con ustedes es mi mayor éxito.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Jerarquía y Ruptura	8
1.1 Las jerarquías culturales y su formación	11
1.1.1 Homo Hierarchichus	14
1.1.2 El <i>habitus</i> de la jerarquía: construcción del campo intelectual.....	20
1.1.3 La arqueología de la jerarquía cultural	28
1.2 Marco epistemológico de la noción de ruptura.....	42
1.3. El concepto de campo literario y su acercamiento a la ruptura	56
1.4. La ruptura como herramienta del análisis literario	69
1.4.1 Ruptura y continuidad.....	71
1.4.2 La tradición de la ruptura.....	74
1.4.3 El <i>Crack</i> y la Generación de los Enterradores	80
1.4.4 La generación inexistente	87
1.4.5 La ruptura literaria en el siglo XXI.....	95
2. Procedimientos textuales de la narrativa mexicana del siglo XXI	103
2.1 Principios fundamentales de la teoría narrativa posmoderna	107
2.2 El <i>habitus</i> de la ruptura	123
2.3 La caída de la palabra: hibridez, fragmentación de estructuras narrativas y el predominio de la imagen.....	145
3. Los referentes culturales de la Narrativa Mexicana del siglo XXI: la desestabilización de la alta cultura.....	170
3.1 El conflicto entre la alta cultura y la cultura de masas: la formación de una jerarquía	172
3.2 La cultura de masas y el rol desestabilizador de la referencialidad omnívora.....	187
3.3 El campo cultural como conflicto narrativo: la construcción de “lo nuevo”	203
4. Los México(s) del siglo XXI: transformaciones de la “Nación” como tema literario.....	221
4.1 Los límites de la novela histórica: la historia como pretexto de lo ficcional.....	224
4.2 Posnacionalismo I: la multiplicidad como marca identitaria.....	242
4.3 Posnacionalismo II: la narrativa mexicana contemporánea y su concepto del “mundo”	257
Conclusiones	274
Bibliografía	294

Introducción

La ruptura es un concepto utilizado comúnmente en los estudios literarios para caracterizar la escisión intelectual que se presenta entre dos o más grupos —o autores— cuyas ideas son distintas. En ocasiones, esta diferencia puede ser antagónica y, por lo tanto, la convivencia entre las posiciones en conflicto se constituye a partir de la polémica del enfrentamiento directo. Sin embargo, en otras instancias la ruptura es un fenómeno más sutil y la disputa que la caracteriza se presenta en variables matizadas por un espíritu de continuidad: un grupo literario —o autor individual— puede no estar de acuerdo con los preceptos estéticos del otro, pero reconoce los cimientos que ha dejado y cómo éstos han ejercido una influencia sobre su propio programa intelectual. En ambos casos, un orden se desestabiliza por la proposición de un elemento intelectual disruptivo. La diferencia radica en la intensidad con que éste se presenta.

Por otro lado, para la conformación de una ruptura literaria es necesario establecer un marco de referencia, ya que ésta no puede aparecer sin la existencia de un orden a cuestionar. Este orden toma la forma de una jerarquía cultural. Aunque problemática en sí misma por lo que representa, la jerarquía cultural puede definirse aproximadamente como un fenómeno en el cual ciertas prácticas culturales adquieren mayor legitimidad que otras en el marco general de la actividad artística —literatura, música, pintura, danza, teatro, etc.— de acuerdo a un código que combina variables sociales, económicas y estéticas. Bajo estas condiciones, es preciso señalar que el proceso de definición de una jerarquía cultural no es infalible y que al momento de emitir juicios interpretativos al respecto se debe ser muy cuidadoso. Por ejemplo, sería muy complejo desde un punto de vista académico negar que una literatura de corte realista —como la novela histórica— posee mayor prestigio en el mercado editorial que las revistas de historietas. Paralelamente, es muy probable que la novela histórica tenga una difusión mucho menor que la historieta y que, en términos de alcance demográfico, ésta ejerza una influencia

cultural mucho mayor que aquella. Cuando se establece la aparición de una jerarquía cultural, es necesario preguntarse quién o quiénes la definen, en qué términos y desde qué posición social e intelectual plantean su discurso. Como en el caso de la ruptura literaria, existen jerarquías sutiles y sistemas de ordenamiento más flexibles que otros.

A pesar de que estas definiciones de ruptura y jerarquía aún son muy generales, sirven para introducir el objetivo que se persigue en este estudio: examinar un grupo de textos de la literatura mexicana del siglo XXI que presentan mecanismos de ruptura con alguna jerarquía cultural en sus distintos niveles narrativos. Mediante el análisis de dichos procesos de desestabilización, se aspira a resignificar el concepto de ruptura desde una perspectiva interdisciplinaria, de manera que dicha noción supere la lógica lineal de la sustitución o de la antinomia y dé cuenta de procesos de transformación de mayor complejidad.

Para llevar a cabo esta investigación se plantea un corpus de seis novelas y un libro de cuentos publicados por autores mexicanos en los últimos diez años (2007-2017). Los textos son: *Muerte súbita* (2013) de Álvaro Enrigue, *Ese príncipe que fui* (2015) de Jordi Soler, *Temporada de caza para el león negro* (2009) de Tryno Maldonado, *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Bicecci, *Por el lado salvaje* de Nadia Villafuerte (2011), *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos (2016) y *La biblia vaquera* (2008) de Carlos Velázquez. Estas obras fueron elegidas porque forman una muestra representativa de un campo de estudio en construcción: la narrativa mexicana del siglo XXI. Debido a que su publicación es tan reciente, la producción literaria de esta época aún no posee un amplio repertorio de lecturas críticas que condicionen su recepción. Dicha condición es una oportunidad para observar los mecanismos de ruptura en su etapa de formación, a la par de permitir la identificación de propuestas de líneas de interpretación generacionales en un momento muy temprano. Esta flexibilidad del campo de estudio en cuestión es propicia para observar el

funcionamiento de un mecanismo tan heterogéneo como la desestabilización de jerarquías culturales.

Ahora bien, una de las posibilidades interpretativas dominantes dentro de las definiciones que se han planteado en torno a la literatura mexicana del siglo XXI es la defensa de la “individualidad” estética. Esto significa que los autores mexicanos contemporáneos pretenden negar su adscripción a cualquier tipo de tendencia literaria colectiva, ya sea en forma de generación o agrupación en torno a un aspecto temático en común, pues desde su perspectiva la importancia de su producción recae en la “originalidad” o “especificidad” de la misma. Este gesto, más allá de que sea verídico o no desde una perspectiva crítica, es una forma de ruptura con una tradición anterior. Sin embargo, esta tradición sólo emerge como tal al momento del cuestionamiento, ya que es el proceso mismo de la ruptura el que aporta información sobre las condiciones específicas de la tradición que está siendo desestabilizada. En el caso presente, la propuesta de la “individualidad” expresa tanto la multiplicidad intelectual de la literatura mexicana contemporánea como la existencia de un momento previo en el que ésta tenía tendencias temáticas bien definidas —la nación como problema, el análisis social, la narración omnisciente y totalizadora, etc.— que facilitaban la instauración de etiquetas críticas que a su vez evitaban la exploración de otras posibilidades de expresión ficcional.

En este escenario surge la hipótesis que se persigue en este estudio: ante la ausencia de un eje rector establecido que pueda unir las propuestas literarias de México en el siglo XXI, el principio de la ruptura como desestabilizador de jerarquías culturales es una posibilidad interpretativa como herramienta de análisis literario para encontrar puntos en común entre narradores cuyos proyectos, debido a la amplitud de temas que tratan, parecen resultar disímiles. A la par de este objetivo de investigación general, surgen otros de carácter más específico, en los que se observa cómo el proceso de cuestionar sistemas de ordenamiento o

legitimidad cultural se ha convertido en un conflicto presente en la narrativa mexicana del siglo XXI, se plantean los niveles narrativos —argumento, estructura, tema, personajes, lenguaje— en los que aparecen fenómenos de ruptura, además de su surgimiento en espacios exteriores al nivel textual de la obra y se describe la formación de procedimientos de ruptura particulares que responden a características delimitadas.

El paso inicial en esta empresa se desarrolla a lo largo del primer capítulo, en el que se establece el marco teórico que circunda la noción de ruptura y su relación con la formación de jerarquías culturales. La idea principal detrás de esta aproximación reside en la exploración de distintas versiones del concepto, que abarcan por igual acercamientos desde la epistemología, los estudios científicos, la sociología y la literatura. Si bien el objetivo principal de este capítulo es proponer la ruptura como un método de análisis literario, la concepción de la misma aquí planteada parte de una óptica interdisciplinaria y aspira a definirse como un enfoque interpretativo que enfatiza la multiplicidad como eje de lecturas cuyas variables se encuentran en constante movimiento.

Asimismo, esta perspectiva conduce en los capítulos posteriores al análisis de tres tipos específicos de ruptura literaria. La primera de ellas, tratada en el capítulo 2, busca comprender los procedimientos narrativos que caracterizan a un texto de ruptura en el siglo XXI. Aquí se profundiza en la teoría de la ficción posmoderna planteada por Lauro Zavala y se exploran los mecanismos de desestabilización de la jerarquía de la palabra: la velocidad narrativa como forma contemporánea de la fragmentación y la emergencia de la imagen como forma de expresión literaria. De igual manera, se considera en este ámbito la importancia capital que técnicas literarias como la intertextualidad, cuando es utilizada como procedimiento estético principal, posee en la conformación del *habitus* de ruptura. Este concepto se constituye para proveer a los procesos de desestabilización y cuestionamiento de prácticas que son observables por la periodicidad de su aparición, lo cual permite eliminar la ingenuidad que existe en la

consideración de las rupturas como fenómenos “revolucionarios” o absolutamente “innovadores”.

En cuanto a la segunda ruptura, presente en el capítulo 3, ésta se designa a partir de los mecanismos de competencia cultural desde los cuales se establecen los marcos de referencialidad de las obras. Se presenta así el conflicto entre la alta cultura y la cultura de masas. Se comentan los antecedentes intelectuales de este debate, la formación histórica de la jerarquía de la alta cultura y los procesos de desestabilización de dicha jerarquía, en especial cuando se consideran las modificaciones a las tendencias del consumo cultural contemporáneo en las cuales se privilegia la heterogeneidad. Además, se propone un análisis del campo cultural, propio de la metodología de estudio del sociólogo francés Pierre Bourdieu, cuando se presenta como un conflicto narrativo y la manera en que éste interactúa con la concepción de lo “nuevo” desde una perspectiva literaria.

Por último, la tercera ruptura que se trata en este estudio se enfoca en las transformaciones de la nación como tema literario, aspecto crítico que se profundiza en el capítulo 4. En este caso, la teoría se divide en dos vertientes principales. Por un lado, se ponen en contacto las aproximaciones teóricas hacia la novela histórica y se observa la manera en la que las distintas formas que toma el archivo como motivo literario expone y problematiza los límites de dicho género. A esta reflexión se añade una examinación de las distintas conceptualizaciones de lo posnacional como un debate que, al desestabilizar el concepto de nación como unidad de ordenamiento social, no la elimina, sino que transforma sus propios mecanismos de representación. En este contexto, las variables críticas de la literatura posnacional interactúan con los preceptos de la literatura mundial y lo cosmopolita, en los que se construyen caracterizaciones particulares del “mundo” que nunca son, en efecto, totalizadoras. Así, la tercera ruptura explora un tipo específico de desterritorialización, la cual

alude a una cultura global que, ante la inexistencia de una visión unificadora y material de la misma, en realidad afecta los procesos de construcción de marcas identitarias nacionales.

Cabe destacar que a lo largo de este estudio nociones básicas como texto, autor y contexto de recepción son problematizadas como parte de los efectos de los distintos procesos de ruptura planteados. En el caso del texto, es posible observar en el marco de la primera ruptura que una de las características de la literatura posmoderna es precisamente la desestabilización de la jerarquía de la palabra. En el capítulo 2, se describen los mecanismos de expresión que exploran la producción de significado mediante el principio de la imagen, el cual involucra la activación de redes de sentido no-textual para cumplir con funciones narrativas. De forma paralela, conceptos clásicos como la intertextualidad ensanchan su horizonte de significación cuando se ven afectados por la ampliación de los límites en la consideración del texto. Así, el funcionamiento de la intertextualidad posmoderna implica el abandono de la idea de texto como dominio exclusivo de la palabra escrita y la admisión de manifestaciones culturales provenientes de un amplio repertorio de fuentes, lo cual modifica también las condiciones contextuales de la recepción literaria.

Por su parte, el autor participa en dinámicas de posicionamiento en el campo literario, tanto al interior como al exterior de la obra. Conforme se tratan las tres manifestaciones de ruptura que este estudio plantea, es posible notar una tendencia común en varias obras del corpus: la proliferación de la autoficción y las reflexiones metaliterarias. En ambos fenómenos asoma la figura del autor tanto para mostrar estratégicamente episodios de su vida como para externar aspectos de su propio proyecto intelectual. Si en este contexto se incluye la dimensión pública del autor mexicano contemporáneo, la cual es mucho más accesible que la de autores de generaciones pasadas debido a la proliferación de medios de exposición —como pueden ser las redes sociales—, entonces es posible discernir sobre su participación en la toma de

posiciones del campo literario y cómo estas circunstancias afectan las estructuras narrativas que propone.

1. Jerarquía y Ruptura

Las nociones de jerarquía y ruptura se encuentran íntimamente relacionadas. A lo largo de la historia de la crítica literaria se ha brindado a estos dos conceptos una importancia capital, aunque en general desde una lógica bastante lineal. Las jerarquías culturales suelen caracterizarse mediante la utilización de términos análogos como canon, literatura hegemónica o alta cultura. En cualquiera de estos casos, lo jerárquico representa un orden establecido, bien delimitado, que funciona para juzgar el grado de legitimidad que las distintas manifestaciones —en este caso, literarias— poseen en el marco de una tradición, la cual a su vez se define mediante la utilización de convenciones taxonómicas como el territorio o la época.

Ahora bien, el establecimiento de jerarquías más o menos estables es un proceso que suele ordenarse de acuerdo a sus momentos de cuestionamiento. Aparece entonces la consideración lineal de la ruptura. La estructura es sumamente sencilla: un texto legítimo posee un poder de influencia durante un determinado periodo hasta que un fenómeno de ruptura lo cuestiona y plantea una estrategia de renovación. Si este fenómeno es exitoso, entonces un nuevo orden se impone y la estructura hegemónica renueva sus variables. Cuando se considera esta perspectiva, la historia literaria se convierte en un compendio de obras canónicas que son sustituidas por obras “revolucionarias” que, a su vez, se convierten en hegemónicas; o bien, el enfoque de estudio se reduce a una concatenación de rupturas cuyo único punto en común es la continuidad de su aparición.

Por lo tanto, el objetivo de este capítulo es proponer una postura alternativa que pretende observar más allá de la estructura dicotómica en la que la jerarquía y la ruptura representan conceptos contrarios. En cambio, lo que se busca es plantear un espacio de complejidad en el que la ruptura abandone la lógica lineal de la negación o la sustitución, para concentrarse en el fenómeno epistemológico de la transformación. Esto significa que la ruptura no acarrea consigo el grandilocuente propósito de derrocar una tradición, sino que se manifiesta

en procesos más sutiles: cambios, modificaciones, mutaciones de lo ya existente. Resulta imprescindible destacar que no se busca descartar la continuidad de la ruptura como proceso de cuestionamiento, ya que es evidente que ésta es constante en el devenir de la historia literaria. El énfasis se encuentra en el grado de variabilidad que producen los mecanismos de la ruptura y en el hecho de que su relación con la jerarquía o con la tradición no es de oposición.

Por el contrario, la profundización de la teoría en torno a la ruptura que se ofrece en este capítulo busca proponer una relación dinámica en la que la aparición de procedimientos de desestabilización, más allá de negar un orden establecido, plantean primero las condiciones específicas de la jerarquía particular que después van a cuestionar. Para llevar a cabo el trayecto por las distintas aproximaciones a este concepto, en principio se establecen los procedimientos de formación de jerarquías culturales —con los aportes críticos de Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Martin Jay y Louis Dumont— y el marco epistemológico de la noción de ruptura —cuyas bases son planteadas por Gaston Bachelard, Thomas Kuhn, Imre Lakatos y Boaventura de Sousa Santos—. El contenido de estas secciones busca comprender ambos términos desde disciplinas que no necesariamente se enfocan en la literatura como objeto de estudio.

Con este panorama teórico definido, entonces se vuelve al ámbito literario con un análisis de los alcances y las limitaciones del campo literario, metodología propuesta por Pierre Bourdieu como un vehículo de interpretación de la literatura desde variables sociales y materiales. Este enfoque, más allá de aportar una visión crítica que deja en segundo plano el estudio literario en términos estéticos, contribuye precisamente a lo contrario, pues aquí se utiliza para proponer que la interpretación literaria —y por lo tanto, la interpretación de sus rupturas— requiere de un equilibrio en el cual no se puede confiar ciegamente ni en las condiciones sociales-contextuales de la obra, ni en la interpretación textual-literaria de la misma como métodos hermenéuticos independientes y totalizadores.

Es preciso admitir que el enfoque de la ruptura aquí propuesto se basa en buena medida en la admisión de la existencia de un campo literario que, si bien no se plantea exclusivamente como una concatenación de relaciones sociales y estructuras de oposición que producen legitimidad, en definitiva afecta los fenómenos de comprensión de la narrativa mexicana contemporánea. En este sentido, las instancias de autor y contexto de recepción toman un rol preponderante. Como se verá en el apartado que explica la relación del concepto de ruptura con el campo literario, la interpretación no es un fenómeno aislado en el que el lector desentraña los misterios de la obra para descubrir su significado “esencial”. En cambio, resulta necesario considerar las condiciones sociales y los imaginarios culturales que se producen al interior del campo, de manera que sea posible fijar un contexto que contribuya a comprender las particularidades críticas que rigen la actividad de las comunidades interpretativas.

Esto conduce a la segunda parte de este capítulo, la cual se concentra en plantear la ruptura como una herramienta de análisis literario, de modo que sea posible delinear con precisión las variables que constituyen una ruptura literaria en el marco de la narrativa mexicana contemporánea. Para ello, hay que tomar en cuenta antecedentes como la perspectiva de la ruptura como continuidad —Emir Rodríguez Monegal, Luis Mario Schneider—, la tradición de la ruptura —Octavio Paz— y los textos que buscan definir las características generacionales tanto de la literatura mexicana del siglo XXI —propuestos por Geney Beltrán Félix, Jaime Mesa, Tryno Maldonado, Rafael Lemus, Pablo Raphael, Valeria Luiselli, Cristina Rivera Garza, Verónica Gerber, entre otros— como de la literatura nacional inmediatamente anterior, que es la de los años 90 del siglo XX —*Manifiesto del Crack, La generación de los enterradores*—. Mediante este acercamiento es posible utilizar la lógica de la ruptura como vehículo de transformación de jerarquías culturales desde una perspectiva literaria y proponer así un concepto unificador que permita el estudio de los procesos de desestabilización cuando aparecen en manifestaciones ficcionales.

1.1 Las jerarquías culturales y su formación

El concepto de ruptura literaria posee una estructura compleja y para comprender mejor cómo funciona es necesario tratar con atención los mecanismos de formación de jerarquías culturales. En principio, ambas nociones poseen una relación cercana: el hecho mismo de que se considere la posibilidad de rompimiento con un proyecto intelectual no sólo constituye una prueba de su existencia, sino que además significa que ésta presenta un cierto ordenamiento o jerarquía que puede ponerse en duda o ser sujeta a revisión.

Como se ha mencionado con anterioridad, la aparición de una jerarquía cultural supone que a partir de un cierto código de interpretación establecido en contextos determinados, una práctica cultural se vuelve “superior” a otra. Esta aparente superioridad se explica mejor en términos de legitimidad, de manera que la jerarquía cultural establece un proceso que condiciona las formas de expresión al otorgarles valores y funciones específicas, lo que da como resultado que algunas manifestaciones culturales se conviertan en “más apropiadas” para tratar ciertos temas que otras que no se hayan adaptado al proceso de jerarquización.

En el caso de los estudios literarios, éstos se han construido históricamente a partir de la implantación de ciertas líneas temáticas que definen generaciones, tendencias y cánones. Dichas búsquedas intelectuales promueven la clasificación de propuestas literarias, incluso si éstas escapan a sus alcances, pues es necesario proponer procedimientos de interpretación que contribuyan a dotar de orden al análisis crítico-literario. Dentro de un amplio espectro de proyectos estéticos, se plantean estrategias taxonómicas para otorgarle sentido al campo de estudio.

El establecimiento de determinadas lecturas críticas, en detrimento de otras, es un proceso que polemiza, omite y margina textos. Cuando una tendencia literaria adquiere mayor preponderancia, ya sea como argumento recurrente, movimiento generacional, tema, asunto o estructura formal de expresión, es inevitable que otro tipo de manifestaciones pasen a ocupar

una posición secundaria desde el punto de vista de la crítica. Esto suele generar disputas en el campo cultural, pues los textos “legítimos” se verán cuestionados por textos que, a su vez, buscan la “legitimidad”¹ que hasta el momento les ha sido negada, incluso si ésta pretende definirse a partir de variables distintas.

Este fenómeno es particularmente evidente cuando se da la aparición de polémicas literarias. Por ejemplo, una de las preocupaciones históricas principales de la literatura mexicana ha sido el tratar de definir cuál debe ser el objeto de su expresión. Así, surgen acontecimientos paradigmáticos como el que recupera Guillermo Sheridan con la polémica nacionalista de 1932. En dicho caso, se cuestionaba públicamente si existía una crisis en la generación de vanguardia, pues se enfrentaban dos visiones estéticas distintas: Los Contemporáneos —liderados por Alfonso Reyes—, que proponían una literatura que dialogara con la producción cultural del Occidente moderno y, entre otros, autores como Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez, quienes se empeñaban en otorgarle a la literatura la tarea primordial de describir la realidad nacional inmediata (9).

Si bien esta polémica es sólo una más en una larga serie de enfrentamientos intelectuales de características similares², su aparición da cuenta de la lógica esencial que los explica: la

¹ El concepto de legitimidad en el campo cultural se atenderá con mayor detalle en las páginas posteriores, cuando se analice la noción de competencia artística de Pierre Bourdieu. En este caso, un texto “legítimo” es aquel que puede interpretarse con los códigos hermenéuticos de la crítica que, en ese momento, posea una posición privilegiada en el campo cultural. Se ha elegido no utilizar la denominación “texto canónico” debido a que el canon es una concepción mucho más estática. La legitimidad, en cambio, se cuestiona constantemente, pues el campo cultural es una entidad dinámica.

² En *Ruptura y Continuidad*, Luis Mario Schneider resume de la siguiente manera la lógica general de las polémicas literarias en México: “Están por un lado [...] los que demuestran un anhelo por inscribir la estética nacionalista en el contexto universal, los que reclaman el acceso del pueblo a la cultura, los que reafirman el yo del escritor dentro de su contorno y ambiente, los que consideran la belleza no con criterio absolutista, los que exigen sin embarazos el reconocimiento de la profesionalidad del creador y los que no temen ofender con su pedantería [...] Por el otro, están los academistas, los puristas idiomáticos, que consideran la literatura como producto de una élite; los citadores de la antigüedad clásica; los subestimadores de la simbiosis cultura-pueblo [...]. Ellos son los que vociferan para proteger, por avocación y ética, la literatura nacional; son los que pretenden aislarse de toda contaminación con la cultura universal de su presente, circunscribiendo la belleza al carácter de lo antiguo o de lo propio, achacando a sus contrarios vulgaridad, chocarrería, falta de buen gusto, carencia de erudición, de ser miméticos, de desdén por lo autónomo y, por fin, de ausencia de virilidad.” (192-193). Schneider analiza polémicas en la historia de la literatura mexicana en cinco épocas distintas: la Colonia, el neoclasicismo, el romanticismo, el modernismo y el vanguardismo.

preponderancia de una tendencia literaria en una época determinada trae consigo el doble cuestionamiento de su rol dominante y las variables estético-intelectuales que la definen. En el caso descrito por Sheridan, un grupo quería ampliar las fronteras culturales de la literatura mexicana mediante el contacto con tradiciones distintas, mientras el otro proponía que ésta se concentrara exclusivamente en los problemas propios del país. Más allá de definir un vencedor en esta discusión, las décadas siguientes en realidad presentaron manifestaciones de ambas tendencias, pues una narrativa local, de temática rural, dio paso a otra que, sin abandonar del todo el contexto nacional, se alimentó de referencias y recursos literarios de tradiciones diversas.³

Esta situación lleva a considerar que la importancia de esta disputa intelectual, o de cualquier polémica literaria en general, no reside precisamente en la designación de un grupo dominante que logra imponer su sistema estético (lo que “es” o “debe ser” la literatura), teórico o temático sobre los demás, sino en la aparición de procesos de cuestionamiento que transforman las variables intelectuales de los grupos en conflicto. Al ser impredecible el resultado final de la polémica, lo significativo entonces recae en la existencia misma de una lucha por establecer un código estético predominante. Aquí es evidente no sólo la conciencia de que existe una jerarquía en el ámbito literario mexicano, sino que además es una jerarquía “necesaria” y “deseada”, pues el hecho de que dos grupos entren en disputa por determinar su legitimidad demuestra que ambos desean imponer su programa intelectual.

³ La disputa entre ambos grupos resultó en ficciones que obedecieron a cada propuesta, pues los años 40 se inclinaron más hacia una temática local, mientras los años 50 vieron la apertura hacia otras tradiciones. José María Espinasa caracteriza la década de los cuarenta como una época de estabilización política en la que aún estaba presente parte del nacionalismo de las décadas anteriores: “El peso de la retórica nacionalista fue, sin duda, una barrera que evitó en lo profundo una mayor simbiosis de estilos, temas y corrientes” (132). También en este periodo se empezaron a explorar ciertas temáticas ajenas al nacionalismo: “Igualmente la literatura y el arte buscaban sedimentar su espíritu nacionalista en una vida civil mucho más amplia, con una progresiva densidad y un creciente público” (137). Esta tendencia se consolidó en los años cincuenta, pues en esta década “[...] la literatura mexicana se preparaba ya para asumir un estado de normalidad que por un lado, se desprendía de las retóricas nacionalistas y, por otro, dejaba de ser un estado permanente de excepción. [...] El desarrollo social preparaba al país para una vida cultural normalizada (aquello que los modernistas quisieron antes de la Revolución y los Contemporáneos buscaron con denuedo), pues no era previsible, no lo es nunca, la aparición de diversas obras maestras” (185-186).

En los siguientes apartados se explorarán distintas visiones de los procesos de construcción de jerarquías culturales. Algunas perspectivas consideran la implantación de jerarquías como algo ineludible, ya que todo pensamiento —o sistema interpretativo— humano requiere tener una cierta estructura para constituirse precisamente como tal. En contraparte, otros enfoques cuestionan la “naturalidad” de las estructuras jerárquicas y enfatizan su carácter de constructo. Así, aspiran a desentrañar críticamente sus mecanismos de formación y entender con mayor claridad sus posibilidades de desestabilización.

1.1.1 Homo Hierarchichus

En principio, es necesario explicar las posturas que consideran necesaria la formación de jerarquías, tanto en la vida social como en la intelectual. Talcott Parsons, por ejemplo, definió la estratificación social a partir de una serie de evaluaciones a nivel moral que implican la instauración de una clasificación de distintos grupos (844). Dicho ordenamiento, considerado básico para que todo sistema social subsista, fue tomado por Louis Dumont para formular su teoría del Homo Hierarchicus. Al estudiar el sistema de castas de la India, Dumont reconoce que el individuo es un ente que no sólo piensa, sino que actúa, lo que da como resultado que además de ideas, produzca valores. Así, la adopción de una cierta clase de valores, en lugar de otros, crea jerarquías culturales a nivel social (12). La propuesta de Dumont posee una particularidad conceptual: a partir de la separación entre actos interiores de pensamiento y actos externos en los que se llevan a cabo acciones, se propone una visión unificada del ser humano. El individuo es a la vez pensamiento y acción, de tal manera que la aparición de jerarquías culturales se vuelve inevitable, pues la construcción de valores es tan integral en la vida del ser humano en su dimensión social como su capacidad de elaborar ideas. Así se plantea, a través de la separación de dos ámbitos del individuo que requieren ser considerados en conjunto, un sistema que no puede resquebrajarse. A pesar de la aparente

contradicción de esta postura, el sistema de castas hindú es un caso de estudio perfecto para describir un orden que aspira a la imposibilidad de la fisura.

Por otro lado, en un ámbito intelectual distinto al de Dumont —cuyo trabajo pertenece a la antropología—, Francis Fukuyama utiliza una lógica similar al defender la necesidad del ordenamiento jerárquico en una obra que, irónicamente, busca analizar las transformaciones de paradigmas económicos y sociales que definen al siglo XX. En *La Gran Ruptura*, Fukuyama explica que durante el siglo pasado se dio un cambio de paradigma fundamental, pues se pasó de tener una sociedad industrial a vivir en una sociedad informática. Dicho cambio se gestó desde mediados de la década de los sesenta a partir de fenómenos culturales como el serio deterioro de las condiciones sociales, la disminución de la tasa de natalidad, el aumento de divorcios y embarazos extramatrimoniales, la decaída en la confianza hacia las instituciones y la modificación en las formas de convivencia comunitaria en la sociedad. Así, la ruptura con el paradigma industrial trajo consigo que la manufactura dejara de ser el pilar económico principal de las sociedades (19-21).

El paso a la era informática, a su vez, ocasiona cambios estructurales en un sinnúmero de esferas sociales: las relaciones pasan a ser de tipo tecnológico, económico y cultural, mientras el trabajo físico tradicional de la época industrial se encuentra desplazado cada vez más por la actividad mental e intelectual (22). Paralelamente, se produce la legitimación de la libertad y la igualdad como los valores más apreciados de la democracia moderna (20), lo que trae como resultado que los gobiernos y las corporaciones descarten la exclusividad de las normas formales y burocráticas para la organización de los individuos que se encuentran bajo su jurisdicción (24), para en cambio poner en marcha métodos descentralizados de poder limitado. Bajo esta perspectiva, la legitimidad de la jerarquía parece desestabilizarse a favor de sistemas de ordenamiento más horizontales que vayan en consonancia con el creciente individualismo de la sociedad informática.

En este primer momento, da la sensación de que Fukuyama defenderá la idea de una ruptura radical, cuya secuencialidad destierra el antiguo orden de la modernidad industrial para reemplazarlo por la posmodernidad del mundo “hiper-conectado”. Sin embargo, su postura en realidad es bastante conservadora.⁴ Siguiendo la idea de que las rupturas sociales contemporáneas son producidas por el progreso tecnológico (26)—argumento cuestionable en sí mismo por su extrema confianza en la racionalidad—, Fukuyama reconoce que gracias al capitalismo se presentan las condiciones necesarias para la transformación de las normas establecidas, pues su incansable búsqueda por la eficiencia hace que se descarten formas tradicionales de relaciones sociales, comunidades y tecnologías, para ser sustituidas por otras (33). Este criterio abusa del convencimiento en el capitalismo como motor del mundo, ya que cabe preguntarse si el progreso puede describirse como una línea recta bien delineada, sin interrupciones. Además, al acentuar el poder del capitalismo como productor de diferencia cultural, ignora una de sus principales paradojas: la obsesión por abarcar la totalidad del mercado tiene como consecuencia la homogeneización de sectores sociales y culturales que, en origen, son únicos y disímiles. Para abarcar grandes territorios, el capitalismo también necesita emprender operaciones de generalización, sobre todo en las instancias que determinan su relación con la actividad artística.⁵

⁴ Basta considerar el juicio de valor que Fukuyama hace de las relaciones familiares en la sociedad informática: “Mi punto de vista es que las normas familiares constituyen tanto un capital social como un factor fundamental para la transmisión del capital social a las futuras generaciones, y que un fenómeno como el acelerado aumento del número de hogares conducidos por mujeres solteras es un aspecto social sumamente negativo” (46). Afirmaciones de este estilo abundan en la obra.

⁵ Una manifestación clara de este fenómeno se da cuando el mercado editorial tipifica la literatura de un territorio y la reduce a un puñado de sus manifestaciones, por lo general las que mayor éxito comercial han logrado o, en algunas ocasiones, las que son recibidas con más entusiasmo por la crítica especializada. Por ejemplo, en *La espesa selva de lo real* Juan José Saer cuestiona la tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana en términos “específicamente latinoamericanos”, partiendo de ideas preconcebidas que el lector europeo tenía de la región y que reducían al escritor latinoamericano a una circunstancia en la que, para ser auténtico, debía responder a ciertas expectativas (268-269). Los casos en los que es palpable la relación del capital económico con el capital cultural son muy amplios para tratar en este espacio y serán abordados con atención, principalmente, en el apartado dedicado al campo literario y su relación con el concepto de ruptura.

En la argumentación de Fukuyama conviven un par de lógicas dependientes la una de la otra. En efecto, el mundo contemporáneo se encuentra inmerso en la sociedad informática, a la cual se llegó tras una ruptura con los valores propios de la sociedad industrial. Este fenómeno ocasionó la desestabilización —y en ciertos casos, la erradicación total— del código jerárquico que gobernó las relaciones sociales del siglo XIX en adelante. No obstante, este proceso de desplazamiento de estructuras jerárquicas que respondía al dominio del individualismo como representación de la libertad “adquirida” en la era informática sólo es aparente. En realidad, la ruptura trae consigo nuevas jerarquías. Según Fukuyama, a pesar de que el individuo busca romper constantemente reglas y normas que considera injustas, poco equitativas o directamente anticuadas, es imprescindible que existan mecanismos de orden que establezcan nuevas formas de cooperación, pues el incremento sin control de la libertad individual puede ocasionar la desorganización social y la incapacidad general de llevar a cabo tareas conjuntas para alcanzar objetivos comunes (34-35).

De esta manera, la ruptura con una jerarquía cultural determinada produce a su vez otro orden en el que deben crearse jerarquías renovadas, pues aunque Fukuyama admita que la tecnología y las redes serán factores de alto impacto en el futuro, las sociedades tienden “naturalmente” a la organización jerárquica, por lo que seguirán ordenándose así para subsistir (290). El Homo Hierarchichus de Dumont aparece de nuevo en esta propuesta, aunque ahora en el vasto campo de la cultura Occidental. Fukuyama sostiene que la construcción de jerarquías es inevitable y utiliza la noción de ruptura para alimentar la secuencialidad lineal de la confianza ciega en el progreso. Se cuestiona un orden para “superarlo” y se rompe con lo establecido para “avanzar”. Así, la ruptura se convierte en el eslabón que preserva los mecanismos de la jerarquía, más allá de que los paradigmas sociales se modifiquen.

Por su parte, Martin Jay explora las implicaciones que la noción de jerarquía, comúnmente considerada como una idea conservadora, posee en el marco de las humanidades

contemporáneas. En principio, Jay recuerda la existencia de una desconfianza actual en el concepto de alta cultura, ya que en el contexto de la búsqueda por una democracia plural, el elitismo cultural tiene una connotación negativa (133). A este cuestionamiento se le une el hecho de que este tipo de jerarquías no solamente funcionan en un aspecto general, sino que formulan también ordenamientos en niveles particulares caracterizados por las distinciones conceptuales entre términos como trascendencia e inmanencia, conciencia y cuerpo, labor mental y labor manual, teoría y práctica, razón e irracionalidad, eficiencia y caos, ciencia e ideología, textos artísticos y textos ordinarios, discurso y escritura (138-139). Este grupo de dicotomías se forman al privilegiar un concepto sobre otro, lo que necesariamente ocasiona la marginación o la exclusión de ciertas nociones. De esta manera, el concepto mismo de jerarquía se ve cuestionado por la actividad crítica de los estudios humanísticos actuales, los cuales buscan consolidar estructuras de pensamiento más flexibles.

Si bien Jay asume la crítica extendida que pesa sobre la jerarquía, también sugiere que la discusión sobre sus implicaciones no debería construirse en torno a una lucha de clases —o, incluso, de status— entre grupos antagónicos que se dividen en víctimas y verdugos (134). Este punto de vista sugiere que la consideración de las instituciones públicas como meras convenciones culturales que pueden ser modificadas mediante la exposición de su carácter de constructo, puede en realidad poseer un efecto contrario al deseado: en lugar de cuestionar su ordenamiento jerárquico, es posible que esta clase de análisis provoque en realidad ignorancia respecto a las verdaderas funciones que dichas instituciones poseen (140). Es decir, más allá de buscar la desestabilización de la estructura jerárquica, ésta se aprovecha como unidad de estudio para comprender con mayor profundidad los mecanismos de formación de las manifestaciones culturales.

Se recupera así la noción de inevitabilidad de la jerarquía sostenida por Dumont. De hecho, ésta es un vehículo de ordenamiento establecido profundamente en tantas dimensiones

de la vida humana que: “It may seem that unless we get down on all fours, give up language, private property and the division of labor, undo all social abstractions like money, stop thinking in terms of parts and wholes, and overcome our biological differences, it is highly probable that hierarchy in one form or another will be around for some time to come” (Jay 141-142). Bajo esta perspectiva, se considera que la práctica crítica de las humanidades debe adoptar la jerarquía como una entidad conceptual necesaria, sobre todo si se toma en cuenta que en el resto de los escenarios comunes de la realidad social parece ser imprescindible.

Además, Jay plantea que el ordenamiento jerárquico es tan necesario que incluso movimientos que alguna vez fueron disruptivos con la tradición que les antecedió, como el surrealismo, terminaron siendo fácilmente adaptados a las demandas de un mercado de consumo, por lo que incluso en los intentos de ruptura con la jerarquía cultural pueden surgir —o preservarse— estructuras jerárquicas resignificadas (143-144). De ahí que, a pesar de presentar una propuesta teórica similar a las formuladas por Dumont y Fukuyama, se termine por establecer una postura de conciliación. Si es imposible evitar la presencia de jerarquías culturales en la formación de movimientos, tendencias o manifestaciones artísticas, entonces lo que resulta fundamental es estudiar los procedimientos de formación de las propias estructuras jerárquicas para dar cuenta de sus transformaciones.

Esta actitud propone la admisión de la jerarquía para ser aprovechada como elemento básico del pensamiento crítico. De esa manera, las fronteras entre lo “legítimo” y lo “no legítimo”, o bien las distinciones presentes en dicotomías particulares como la existente entre la alta cultura y la cultura masiva o popular, abandonan su inmutabilidad al requerir de procesos de contextualización y redefinición constantes. Si bien la jerarquía cultural siempre está presente, ésta no es estática y transforma con periodicidad sus variables.

En cuanto a la ruptura, hasta aquí su rol se mantiene como facilitador de la continuidad de los procesos de construcción de ordenamientos jerárquicos. En los dos apartados siguientes,

su concepción se transforma y adquiere los matices de excepcionalidad y cuestionamiento que suelen acompañar a su definición. Esto es posible porque el análisis de la jerarquía modifica sus bases fundamentales: la “naturalidad” o la “inevitabilidad” de su presencia en la vida social del ser humano es sustituida por la consideración de su artificialidad. Los procesos de construcción de jerarquías poseen características concretas que persiguen objetivos específicos. En este sentido, la noción de necesidad jerárquica se matiza para adoptar un enfoque crítico sobre la formación de su entramado conceptual.

1.1.2 El *habitus* de la jerarquía: construcción del campo intelectual

Las propuestas teóricas de Pierre Bourdieu en textos como *Campo de poder, campo intelectual, La Distinción* y *Las Reglas del Arte* resultan claves para el desarrollo de los conceptos fundamentales de este estudio en dos sentidos. En primer lugar, funcionan como estructura epistemológica general, debido a que en el ámbito de la desestabilización de jerarquías culturales entran en juego principios como la teoría del campo intelectual, las posiciones de los agentes en dicho campo y el *habitus* como cimiento estructural de las prácticas dadas de los campos en general. En segunda instancia, contribuyen al análisis de ciertos conflictos narrativos en los que se formula un campo literario —e intelectual— específico dentro del texto mismo, y posibilitan aproximaciones a los procedimientos mediante los cuales las tensiones y disputas del mismo afectan el desarrollo argumental de la ficción. Esta sección se concentrará en la primera función descrita, pues las consideraciones sobre la teoría del campo literario —contenidas en *Las Reglas del Arte*— se abordarán en el apartado que la relaciona con el concepto de ruptura.

En *Campo de poder, campo intelectual*, Bourdieu define el campo intelectual como un espacio independiente y complejo de relaciones entre las instancias de consagración intelectual, artística y de difusión cultural, cuya lógica se establece a partir de la competencia por la

legitimidad cultural (11). Al establecer como principio de formación las relaciones entre distintos agentes, el campo intelectual se configura con las posiciones que éstos toman en el campo, a partir de las cuales adquieren sus propiedades. Asimismo, es una esfera regida por reglas específicas a su confección y establece normas particulares que definen características exclusivas válidas únicamente en los límites de ese campo.⁶

A pesar de la independencia del campo intelectual, no puede ignorarse que la formación de su sistema también se ve afectada por condiciones históricas y sociales, por lo que resultaría imposible que un estudio sincrónico del campo pueda aportar una verdad universal o, al menos, transcultural y transhistórica (17). Paralelamente, el mismo concepto de campo establece la influencia de factores socioculturales en su formación, de manera que la dimensión individual en la interpretación de elementos culturales pasa a segundo término: “Es decir, el sujeto del juicio estético es un ‘nosotros’ que puede tomarse por un ‘yo’” (29). De esta manera, la autonomía en el quehacer hermenéutico se convierte en una ilusión. Incluso en los juicios más personales o íntimos existe una dimensión social, un universo intelectual de interpretaciones pasadas o potenciales que influyen en la aproximación a la obra interpretada.

Ya establecido el juego de relaciones de las posiciones de los agentes en el campo intelectual como actividad social imprescindible para su consolidación, es posible profundizar en la tarea primordial que se lleva a cabo en sus límites: la legitimidad cultural.⁷ Una de las constantes de Bourdieu a lo largo de su obra es que parece estar de acuerdo con la existencia de una jerarquía bien establecida entre distintas manifestaciones culturales, por lo que la base

⁶ Bourdieu ofrece la siguiente definición del concepto de “campo” en general: “Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)” (119).

⁷ Bourdieu señala sobre la estructura dinámica del campo intelectual: “[...] no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura por la *autoridad*, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por consagración y la legitimidad culturales” (31).

de su análisis se concentra en cómo funciona dicha jerarquía. En *Campo de poder, campo intelectual*, por ejemplo, el sociólogo francés establece la norma principal que dirige el comportamiento del espectador: “Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se sienten sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada” (33-34). Como puede observarse, los productos de la cultura legítima exigen, para su interpretación, el seguimiento de reglas establecidas, de matrices de sentido que condicionan la amplitud con la que se puede entender dicha manifestación. Es un territorio mayormente mediado, institucionalizado y controlado, mientras que el espacio exterior de lo no-legítimo convive con el intérprete en una relación de mayor libertad.

Es necesario recordar que esta relación de jerarquía entre manifestaciones dominantes y manifestaciones marginales se da en el ámbito del campo intelectual y sólo se configura bajo sus reglas particulares. Los acontecimientos externos que pueden llegar a influir esta esfera, ya sean económicos o sociales, sufrirán una conversión de sentido una vez que se pongan en contacto con la normatividad del campo en cuestión (50). Por ello, dentro de sus límites, la obra de arte se considera un bien simbólico —y no un bien económico— que existe para quien tenga la capacidad de apropiársela (69). En este contexto, apropiarse de una obra significa tener la suficiente habilidad para interpretarla. Dicha habilidad únicamente puede adquirirse con el aumento del capital cultural del intérprete, el cual a su vez sólo puede obtenerse mediante una combinación entre el capital académico y la posición social que el agente posee o a la que puede tener acceso.

El intérprete que mejor pueda interpretar una obra, o la obra que se inscriba en un código de valoración más formal y establecido, obtiene de esta manera una mayor legitimidad. Vista así, la jerarquía cultural se define a partir del grado de competencia artística que posea el

intérprete o la obra en cuestión. Bourdieu define el concepto de competencia artística como el “conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten ubicar una representación” (70), por lo que una manifestación cultural tiene mayor jerarquía que otra cuando entiende mejor las tensiones del campo intelectual y actúa a partir de categorías más “refinadas” de pensamiento. En síntesis, quien conozca con mayor profundidad el campo intelectual tiene más probabilidad de concebir un producto cultural legítimo.

Por lo tanto, si el campo intelectual es un espacio de relaciones donde distintos agentes ocupan distintas posiciones de acuerdo a una autoridad, y la legitimidad sólo puede obtenerse si se posee el capital cultural suficiente —la competencia artística, el conocimiento— para comprender a cabalidad el código de legitimidad del mismo campo, entonces el procedimiento para clarificar el proceso de formación de una jerarquía cultural es identificar los instrumentos de percepción mediante los que se crea la legitimidad y las contingencias históricas que condicionan el campo intelectual. Lo legítimo no es inmutable ni estático, sino que tiende a un dinamismo similar al de las relaciones sociales.

Una de las estrategias que plantea Bourdieu para obtener la competencia artística necesaria para legitimar una cierta posición en el campo intelectual es la de la naturalización. Hacer que la cultura se vea como algo “natural”, “hereditario” o propio de una “clase”⁸ es un artilugio que permite la transmutación de un producto cultural dado en un producto legítimo (90). Esta táctica busca que la obra se entienda como la protectora de un “secreto” que nos da acceso a su “verdad absoluta”. Así, el acceso a la “esencia” de un producto cultural queda restringido a un cierto sector del universo interpretativo. Si la obra posee un “secreto” que necesita ser “desvelado”, necesariamente se supone que su “naturaleza” sólo puede ser comprendida por una clase especial de individuos con las capacidades necesarias para llegar a

⁸ Bourdieu localiza el origen de esta estrategia en la burguesía: “[...] las clases privilegiadas de la sociedad burguesa sustituyen la diferencia entre dos culturas, productos históricos de las condiciones sociales, por la diferencia de esencia entre dos naturalezas: una naturaleza naturalmente cultivada y una naturaleza naturalmente natural” (92).

la insospechada profundidad de su sentido. Ecos de una posición similar se encontrarán en pensadores tan disímiles como Michel Foucault, Gilles Lipovetsky, Alessandro Baricco, George Steiner o Boris Grays, cuyas propuestas se analizarán en apartados posteriores. En este caso, el procedimiento necesario para comprender cómo funciona la jerarquía cultural de la “alta cultura” requiere la descomposición de su principio de naturalidad.

Esto nos lleva a uno de los conceptos esenciales en la teoría del campo intelectual de Bourdieu: el *habitus*. A lo largo de su obra, este término aparece constantemente y no siempre se desarrolla con claridad su significado. Por ello, es necesario recopilar sus características en los distintos contextos en los que se emplea. En *Campo de poder, campo intelectual*, los rasgos fundamentales del *habitus* incluyen ser un sistema de disposiciones socialmente constituidas que funcionan como principio generador y unificador de las prácticas culturales de un grupo de agentes (107), un sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas (118) y un “[...] sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores” (125) que “genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin” (125). En resumen, el *habitus* es el conjunto de prácticas que se encuentran al interior de un campo intelectual y que en buena medida lo definen, funcionando como la directriz de los actos culturales que los agentes llevan —o pueden llevar— a cabo dentro del mismo.⁹ Siempre que un agente se encuentre en un campo intelectual, sus actos estarán condicionados por la posición que ocupe dentro del campo y el *habitus* que esta posición requiera.

⁹ Bourdieu ofrece un ejemplo de *habitus* que puede contribuir a su mejor comprensión: “Un *habitus* de filólogo es a la vez un “oficio”, un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de “creencias”, como la propensión a conceder tanta importancia a las notas al pie como al texto, propiedades que dependen de la historia (nacional e internacional) de la disciplina, de su posición (intermedia) en la jerarquía de las disciplinas, y que son a la vez condición para que funcione el campo y el producto de dicho funcionamiento” (120).

Es por ello que la estrategia de naturalización del producto cultural es un artificio. En la perspectiva de Bourdieu, los actos de interpretación y/o creación de manifestaciones culturales no dependen de la “profundidad” de sentido a la que el agente pueda llegar por medio de su “inteligencia”, sino que se ven afectados en realidad por la configuración del *habitus* que el agente sigue como estructura de su actividad cultural. De esta manera, “la lógica de la diferenciación respecto de los otros, que caracteriza en modo específico el campo intelectual y artístico” (114) que “condena a los escritores y a los artistas romper continuamente con las normas estéticas en vigor” (114) puede considerarse parte del *habitus* del campo literario y no la aparición súbita de una rebelión crítica. Bajo este planteamiento de la jerarquía cultural, es posible que la ruptura sea parte de lo que un agente en el campo literario esté “obligado” a realizar para seguir su *habitus* y, de esa manera, seguir participando en la discusión por la legitimidad. Si se va más lejos aún, se puede identificar la ruptura como parte esencial del *habitus* del campo literario en sí mismo, lo que desestabiliza la estructura interna de la dicotomía que enfrenta jerárquicamente a la tradición con la innovación.

Por otro lado, Bourdieu plantea en *La distinción* una teoría general del gusto y del consumo cultural. Es preciso considerar que en dicha obra su acercamiento metodológico pertenece al área de la sociología y por ello emplea análisis estadísticos, a partir de un muestreo realizado en París, para justificar sus conclusiones. Por lo tanto, debido a su inexistente correspondencia con la metodología empleada en la crítica literaria, este aspecto no posee un interés especial para este estudio. Sin embargo, no se deben dejar de lado las precisiones conceptuales propuestas en *La distinción*, ya que éstas pueden complementar el desarrollo de la noción de legitimidad cultural, la cual influye directamente en la formación de ordenamientos culturales jerárquicos.

Como se ha planteado anteriormente, una forma efectiva de crear la ilusión de lo legítimo es “naturalizar” o “dotar de esencia” el acceso al código interpretativo de un

producto cultural. En *La distinción*, Bourdieu profundiza en este aspecto y considera que dicha estrategia no sólo restringe la posibilidad de comprensión a un grupo reducido de individuos, sino que además le otorga un rasgo *enclasante* al mismo (18-19). Esto implica que ser parte de esta comunidad exclusiva otorga a sus integrantes una cualidad que los “distingue” y diferencia del resto. Así, poseer un gusto legítimo representa en un mismo nivel de significación el conocimiento y la “distinción” de ser uno de sus dueños.

Sin embargo, es necesario puntualizar que la legitimidad no es un sinónimo del pensamiento “esencial”. Cuando una obra legítima impone las normas de su percepción, lo que se hace explícito no es la “esencia” o el “sentido profundo” de la misma, sino las normas que sirven para medir la legitimidad (33). Los principios de legitimidad deben sistematizarse para crear un campo autónomo (34), por lo que la estrategia del descubrimiento de la “verdad” de la obra se compone de una serie de procedimientos de estudio e interpretación. Por lo tanto, lo que es legítimo no es la “esencia” del producto cultural, sino los procedimientos mediante los cuales se puede juzgar la legitimidad. La jerarquía cultural no se construye necesariamente al interior de la obra, sino en los instrumentos de percepción que se utilizan para acercarse a la misma.

Bourdieu analiza también la relación jerárquica entre lo que significa una manifestación cultural “distinguida” (legítima) y un producto perteneciente a la cultura popular. Desde su perspectiva, la estética popular se funda en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida (37), en la que la representación de la obra es necesariamente realista, ya que es respetuosa, humilde y sumisa de los objetos que ya poseen belleza en sí mismos o que son importantes socialmente (48). En el caso de las formas culturales “cultas” y legítimas, existe un distanciamiento estético que desplaza el interés del significado del texto a la preocupación por la forma y los efectos propiamente artísticos (40); es decir, se enfatiza el dominio del código estético del campo intelectual y se desestima la representación literal del contenido.

De hecho, una de las formas del distanciamiento de la manifestación cultural legítima se representa por la capacidad de interpretar “legítimamente” los productos culturales. Esto significa una capacidad para apropiarse estéticamente de toda clase de elementos sin importar su posicionamiento en la jerarquía cultural (45), a la par de neutralizar las urgencias ordinarias, poniendo en paréntesis los fines prácticos para enfatizar una práctica cultural que sólo se preocupe por su propio devenir (61). El primer punto de esta tipificación del distanciamiento recuerda la teoría del omnívoro de Richard A. Peterson. Es preciso recordar que en este planteamiento, el cual se tratará con mayor profundidad en el apartado correspondiente al conflicto entre la alta cultura y la cultura de masas, el ser omnívoro es aquel que tiene la capacidad de consumir una amplia gama de productos culturales —sean o no de la alta cultura— e interpretarlos con el código adecuado. Sin embargo, en la perspectiva de Bourdieu la apropiación legítima del producto cultural incluye una transmutación de valores, en la que el elemento de la cultura popular se modifica al ser interpretado desde el código estético del campo intelectual. Dicha transformación no es planteada por el enfoque de Peterson, en el que la jerarquía cultural se define a partir del dominio de un extenso espectro de registros culturales. En cuanto a la segunda característica del distanciamiento, es preciso recordar que la postura de Bourdieu enfatiza las estrategias de “distinción” de la cultura legítima y desestima la supuesta “naturalidad” de los círculos dominantes. Si existen círculos dominantes en el ámbito cultural es porque el juego de posiciones dentro del campo intelectual así lo exige, dando como resultado que la obra no posea en sí misma ningún rasgo “distintivo”, sino que estas consideraciones se den a partir de las interacciones entre agentes que pretenden asumir una posición de legitimidad.

Por último, es importante recalcar el énfasis que hace Bourdieu en lo que implica el adherirse a un gusto “distinguido” o no “distinguido”. Si la percepción de la obra se da a partir de un principio de pertinencia socialmente constituido (56), es evidente que al decantarse

por un código u otro de interpretación cultural se materializan —aunque sea de forma implícita— las diferencias con lo no-elegido (58). Es por ello que Bourdieu afirma que además de que es común la descripción de un gusto mediante la declaración de su rechazo por otras opciones (63), siempre que los códigos del gusto legítimo entran en contacto con manifestaciones culturales que no responden a su normativa, tiende a existir un rechazo inmediato o una tentativa de imposición interpretativa (64). Esto quiere decir que en el entramado de las jerarquías culturales, los elementos que se colocan del lado de lo legítimo intentan preservar su posición dominante cuando se relacionan con un elemento “no-distinguido”. No obstante, dicho fenómeno no significa necesariamente que lo legítimo deba primar siempre sobre lo no legítimo. Así como la interacción entre elementos disímiles no viene sin un enfrentamiento, tampoco la jerarquía cultural es una entidad absoluta e inquebrantable.

1.1.3 La arqueología de la jerarquía cultural

Las propuestas teóricas de Pierre Bourdieu han sido sumamente útiles hasta el momento para tratar fenómenos de jerarquía cultural, pues herramientas metodológicas como las nociones de campo intelectual, *habitus*, competencia artística y distinción contribuyen a una mejor comprensión de los procedimientos bajo los cuales la cultura se divide en estratos dominantes y marginados. Sin embargo, uno de los puntos débiles de su acercamiento es que, al basarse en su mayoría en análisis sociológicos, se le da un énfasis excesivamente elevado al devenir social, sus clases y sus divisiones económicas, de manera que en ocasiones parece que la obtención de capital cultural depende casi en exclusiva de la posición social que los agentes ocupen.

Es por ello que es necesario acudir a planteamientos teóricos que complementen las posturas de Bourdieu y que contribuyan a comprender mejor las vicisitudes de la formación de

disciplinas y la producción de discursos, bastiones ambos de la construcción de jerarquías culturales. Para esta labor, el enfoque de Michel Foucault puede ser muy provechoso, sobre todo por la atención que presta a los fenómenos culturales excluidos, marginados por manifestaciones dominantes o institucionalizadas.

En *El orden del discurso*, Foucault afirma que la producción del discurso está controlada por procedimientos cuya función es dominar todo aquello que pueda ser aleatorio o salir de una cierta normativa (11), formando así un sistema de exclusión —histórico, modificable, institucionalmente coactivo— (16) que alimenta el establecimiento de verdades inexpugnables. Foucault llama a este fenómeno voluntad de verdad, el cual funciona como un instrumento de control y presión que se ejerce sobre otros discursos, apoyado en el principio básico de que para acceder al conocimiento es necesario seguir ciertas constantes que aseguren, a su vez, cierto tipo de resultados que respondan a un código ya establecido por una instancia hegemónica.

De hecho, Foucault identifica la voluntad de verdad como uno de los principales procedimientos de control de los discursos: “[...] en la voluntad de verdad, en la voluntad de decir, ese discurso verdadero ¿qué es por tanto lo que está en juego sino el deseo y el poder?” (20). Instituir una verdad específica es un ejercicio de poder, es una manera de someter todo aquello que no se encuentra en el espectro de lo “verdadero” al no ajustarse a sus límites interpretativos. En síntesis, la voluntad de verdad podría ser el equivalente a lo que Bourdieu designa como cultura legítima. Es la esfera dominante que influye en la apropiación de manifestaciones culturales mediante la implantación de una jerarquía. La verdad, como lo legítimo, regula el fenómeno, adaptándolo así a un molde hermenéutico.

Dentro de esta jerarquización existen también otros procedimientos de control. Uno de ellos es causado por el desfase que existe entre el texto y su comentario. El texto se desploma, es reactualizable y abierto porque siempre presenta posibilidades para hablar (23), mientras el

comentario desactiva el azar del discurso, pues hace que el texto diga lo que quiere decir en una forma específica, eliminando así todo aquello que podría representar un “peligro” si se dijese (24). El comentario, al constituirse como interpretación de un texto —o de cualquier tipo de fenómeno cultural—, posee la capacidad de encauzar las posibilidades del discurso a un fin específico. Su función es la de apartar la atención de interpretaciones alternativas que puedan cuestionar el status de “verdad” que se le ha atribuido a una cierta perspectiva.

Por supuesto, el comentario no es aislado ni puede realizarse partiendo de su propia voluntad. Para poder llevarse a cabo, necesita alimentarse del código específico de una disciplina. Foucault la define como un conjunto de objetos, métodos, reglas, definiciones, instrumentos y proposiciones consideradas como verdaderas que forman “[...] una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor” (27). De esta manera, la disciplina ejerce un control pero no se asocia con un ser o institución en particular, pues se relaciona con circunstancias determinadas por procesos históricos y sociales que no pueden reducirse a una figura. En sí, el originador de la disciplina es prescindible. Interesan sus preceptos, sus procedimientos, la normatividad con la que regulan los comentarios.

El comentario sólo puede serlo mientras se encuentre suscrito a una disciplina y utilice sus reglas. Foucault establece que antes de poder llamar a una proposición verdadera o falsa, primero tiene que “estar en la verdad”, es decir, debe obedecer las reglas de una autoridad discursiva que establece lo que puede y no puede decirse (31). Esta ley es la disciplina y bajo su jurisdicción se formaliza la cultura legítima. Así como Bourdieu señalaba la naturalización o la adjudicación de una “esencia” al fenómeno cultural como estrategia para convertirlo en un producto legítimo, se podría establecer aquí el seguimiento cuidadoso a los preceptos de una disciplina como un procedimiento paralelo de legitimización jerárquica en la producción

de manifestaciones culturales. El acto que más cercano se encuentre a los límites del control interpretativo impuestos por la disciplina, más oportunidades tendrá de colocarse en el territorio de la “verdad”.

Con la voluntad de verdad y el control disciplinario del comentario ya formalizados, Foucault localiza un tercer procedimiento de inspección de los discursos: “[...] se trata de determinar las condiciones de su utilización, de imponer a los individuos que los dicen un cierto número de reglas [...] nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo. Más preciso: todas las regiones del discurso no están igualmente abiertas y penetrables” (32). Esta estrategia de jerarquización supone que la producción del comentario no está al alcance de cualquier tipo de individuo. Además de seguir las normas de la disciplina para encontrar la “verdad” en su interpretación, el intérprete debe tener las cualificaciones necesarias para que su comentario pueda ser constituido. Se forma así una división jerárquica en la que existen discursos más normados que otros, de manera que la accesibilidad a ciertas regiones de la cultura se restringe y el efecto de legitimidad que éstas producen se intensifica.¹⁰

Ante este escenario, Foucault propone nuevos fundamentos que funcionen como exigencias a un método renovado de interpretación. El primero de ellos es un principio de trastocamiento, en el que la actitud positiva siempre tenida hacia conceptos como la continuidad, el autor, la disciplina o la voluntad de verdad debe modificarse para observar, en cambio, efectos negativos de corte y enrarecimiento del discurso (43). En este punto, la intención es apartar a la tradición de su clásico rol como fuente del conocimiento. Los grandes

¹⁰ En el ámbito de la búsqueda de jerarquización a partir de la implantación de una disciplina, Foucault describe un ritual que engloba la puesta en práctica de la misma: “El ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar el discurso; fija finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo” (34). Esta definición se encuentra muy cercana a lo que Bourdieu llama el *habitus* de un campo intelectual.

pilares teóricos que forman toda tradición pueden cuestionarse cuando se pone énfasis en sus puntos de fuga. Sin embargo, esta acción resulta imposible si la actitud del intérprete está condicionada por la “seguridad” que brinda la normatividad de la disciplina. El principio de trastocamiento propone la búsqueda de excepciones, puntos ciegos e interpretaciones marginales para encontrar nuevas posibilidades de acercamiento al fenómeno cultural.

El siguiente principio al que Foucault hace referencia es el de la especificidad. Aquí, es imprescindible entender “[...] el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos” (44), de modo que se deje de lado la ilusión del discurso como algo que hay que descifrar porque el mundo está predispuesto a ser descifrado. El mundo “[...] no es cómplice de nuestro conocimiento; no hay providencia prediscursiva que le disponga a nuestro favor” (44), no existen las verdades absolutas y mucho menos un sentido unívoco y profundo que esclarezca el “secreto esencial” de las cosas. Esta estrategia es interesante porque invita a una meta-reflexión sobre el acontecer discursivo y sus circunstancias de producción. No existe la inocencia y el desinterés en la interpretación. El fenómeno cultural no es puro. La aplicación de los principios de una disciplina al ejercicio hermenéutico de la cultura afecta de un modo específico la percepción que se puede tener de un fenómeno cultural. Las jerarquías y las apropiaciones legítimas no provienen de un proceso natural, sino que son producto de una determinada visión del mundo que se ha impuesto sobre otras.

Por último, el tercer principio que el pensador francés toma en cuenta es el de la exterioridad. Ésta consiste en alejarse del núcleo interior de los discursos para, en su lugar, entender las condiciones externas del mismo, su aparición, su regularidad y los límites que se han fijado a su alrededor (44-45). En el marco del análisis de jerarquías culturales —y sus rupturas— este principio puede resultar de suma utilidad ya que resulta complejo que un discurso tenga, exclusivamente en su estructura interior, las claves del por qué se le puede

considerar legítimo o no y los mecanismos de cuestionamiento al ordenamiento jerárquico como tal. Para definir con mayor certeza estas características es necesario apuntar hacia las circunstancias externas: producción, influencias, intertextualidad, disciplina, contingencia histórica. Si bien es verdad que ciertas características intrínsecas del texto afirman su afiliación a la tradición o su ruptura ante la misma, es necesario precisar que estas afiliaciones y rupturas en realidad se construyen alrededor del discurso y posteriormente norman las particularidades de su interpretación.¹¹

Para finalizar con los preceptos planteados por Foucault en *El orden del discurso*, es pertinente tratar la diferencia conceptual que existe entre los ámbitos de la crítica y la genealogía. Si bien estas dos prácticas son inseparables, la crítica busca el reagrupamiento y la unificación de los discursos mientras la genealogía se concentra en su formación dispersa, discontinua y regular (53-54). Foucault enfatiza que la diferencia entre estas dos empresas se da en la perspectiva y en la actitud con la que ambas acceden a su objeto de estudio (54). Por un lado, la tarea crítica se concentra en observar los sistemas de desarrollo del discurso y cómo éste plantea ciertos principios de libramiento o exclusión; por el otro, la tarea genealógica trata de identificar series de formación efectiva del discurso y cómo éste constituye principios más generales —exteriores— que contribuyen a decidir si una proposición es verdadera o falsa (56). La crítica se concentra en la puesta en común entre distintos tipos de discursos y en el agrupamiento por categorías de afinidad entre los mismos. La genealogía, en cambio, se concentra en las disrupciones, en los momentos de ruptura y en la relación intertextual de los discursos para observar cómo forman series de principios normativos que regulan la veracidad o pertinencia de otros discursos. Es evidente que Foucault defiende la puesta en práctica de la genealogía como mecanismo de comprensión de la estructuración jerárquica cultural, pero para

¹¹ En este punto, Foucault establece cuatro nociones que deben servir como principios reguladores del análisis o la interpretación: el acontecimiento, la serie, la regularidad y la condición de posibilidad. Estos principios se oponen respectivamente a la creación, la unidad, la originalidad y la significación, que han dominado la historia tradicional de las ideas (45).

poder entender mejor este concepto, es preciso profundizar en uno de sus antecedentes: la noción de arqueología.

En *La arqueología del saber* se anticipan varias de las conclusiones que Foucault plantea en *El orden del discurso*. El foco de la historia empieza a modificarse: transforma las vastas unidades de análisis con la que se le ordenaba anteriormente y se moviliza hacia la detección de interrupciones y la descripción de fenómenos de ruptura (12). Las jerarquías culturales que intercedían en la interpretación de manifestaciones discursivas empiezan a desestabilizarse, mientras se produce un cambio de perspectiva que invita a la exploración de nuevas posibilidades y de puntos de vista ignorados con anterioridad. La excepción se revalora como objeto de estudio.

De ahí Foucault desarrolla su visión particular de la historia de las ideas como una arqueología que produce cuatro consecuencias fundamentales en la interpretación cultural: la constitución de series, la discontinuidad, la historia general y la reflexión sobre los procedimientos que constituyen la historia. Constituir series significa apartarse de la cronología de la razón y evitar caer en la tentación de buscar el “origen” al momento de emprender un ejercicio hermenéutico (18). Este enfoque plantea la necesidad de apartarse de una narrativa de “fundación” en la que el producto cultural/histórico tiene un momento inicial en el que se encontraba en una forma pura. La propuesta de Foucault en este punto va encaminada hacia la constitución de cadenas de sentido más específicas, contingentes, que respondan a momentos determinados de la historia y que no se obsesionen con la idea de encontrar una verdadera “naturaleza” del fenómeno cultural.

En el caso de la discontinuidad, ésta consiste en descubrir en el análisis histórico “[...] los límites de un proceso, el punto de inflexión de una curva, la inversión de un movimiento regulador, los límites de una oscilación, el umbral de un funcionamiento, el instante de dislocación de una causalidad circular” (18-19). Como se ha visto anteriormente, esta idea se

plantea también en *El orden del discurso* y puede considerarse el principio rector de la perspectiva foucaultiana en cuanto al tiempo de la historia: se sustituye la línea recta del progreso —concepto propio de la Modernidad en el que pensadores contemporáneos como Fukuyama todavía confían en exceso— por el estudio de la interrupción; se deja de lado el imparable desarrollo de la humanidad hacia el futuro, para atender los momentos de pausa, de desvío y de cuestionamiento.

La tercera consecuencia del estudio de la historia de las ideas como arqueología es formulada por Foucault como la sustitución de la posibilidad de una *historia global* por el planteamiento de una *historia general* (19). La diferencia entre estas dos perspectivas de estudio radica en los procedimientos de ordenamiento del hecho histórico; mientras la historia global trata de agrupar los fenómenos en torno a una serie de conjuntos —centro único, principio, significación, espíritu, visión del mundo—, la historia general hace uso del principio de discontinuidad y presenta un análisis que enfatiza en la dispersión (21). Mediante el uso de una metáfora espacial, la historia global se construye a partir de la línea y del punto, desarrollados sin cesar a partir de un momento de origen y organizados en torno a un centro rector. En cambio, la historia general aspira a formar cuadros de interacción cultural en momentos específicos del tiempo, olvidándose de la cronología tradicional fundación-esplendor-decadencia.

En cuanto a la última consecuencia presentada por Foucault, la arqueología requiere una reflexión seria sobre los instrumentos empleados para construir la historia. Esta preocupación incluye el análisis sobre lo que significa la constitución de corpus coherentes de documentos, el establecimiento de los principios de elección, la definición de los elementos pertinentes de estudio, la especificación de la metodología con que se aborda el fenómeno cultural y las estrategias para determinar las relaciones que unen a los conjuntos (21-22). Esta actitud meta-reflexiva permite rechazar la jerarquización cultural como un hecho “natural” o

legítimo al cuestionar constantemente los medios utilizados para edificar la misma jerarquía. De ahí que el estudio de la historia salga de una zona de complacencia en la que los propios instrumentos de análisis puedan utilizarse sin variaciones ni adaptaciones. La arqueología busca la composición de cuadros y el establecimiento de relaciones, lo que conduce a plantear con regularidad procesos de modificación de las estrategias de apropiación histórica que hagan hincapié en la especificidad del fenómeno cultural-histórico como tal.

Ahora bien, para establecer este continuo cambio de los instrumentos de análisis, Foucault propone deshacerse de una serie de nociones de continuidad que evitan la conformación de una arqueología del saber. La tradición¹², las influencias¹³, el desarrollo y la evolución¹⁴, la mentalidad o el espíritu¹⁵, el libro¹⁶, la obra¹⁷, el origen secreto y originario de todo¹⁸ y, por último, el principio del “todo ya está dicho”¹⁹ son elementos de los que hay que

¹² “Tal es la noción de tradición, la cual trata de proveer de un estatuto temporal singular a un conjunto de fenómenos a la vez sucesivos e idénticos (o al menos análogos); permite repensar la dispersión de la historia en la forma de ésta; autoriza a reducir la diferencia propia de todo comienzo, para remontar sin interrupción en la asignación indefinida del origen; gracias a ella, se pueden aislar las novedades sobre un fondo de permanencia, y transferir su mérito a la originalidad, al genio, a la decisión propia de los individuos” (Foucault 33).

¹³ “Tal es también la noción de influencias, que suministra un soporte — demasiado mágico para poder ser bien analizado — a los hechos de transmisión y de comunicación; que refiere a un proceso de índole causal (pero sin delimitación rigurosa ni definición teórica) los fenómenos de semejanza o de repetición; que liga, a distancia y a través del tiempo — como por la acción de un medio de propagación —, unidades definidas como individuos, obras, nociones o teorías” (Foucault 33-34).

¹⁴ “Tales son las nociones de desarrollo y de evolución; permiten reagrupar una sucesión de acontecimientos dispersos, referirlos a un mismo y único principio organizador, someterlos al poder ejemplar de la vida [...], descubrir, en obra ya en cada comienzo, un principio de coherencia y el esbozo de una unidad futura, dominar el tiempo por una relación perpetuamente reversible entre un origen y un término jamás dados, siempre operantes” (Foucault 34).

¹⁵ “Tales son, todavía, las nociones de ‘mentalidad’ o de ‘espíritu’, que permiten establecer entre los fenómenos simultáneos o sucesivos de una época dada una comunidad de sentido, lazos simbólicos, un juego de semejanza y de espejo, o que hacen surgir como principio de unidad y de explicación la soberanía de una conciencia colectiva” (Foucault 34).

¹⁶ “Y es porque las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red” (Foucault 36).

¹⁷ “La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea” (Foucault 37).

¹⁸ “[...] jamás es posible asignar, en el orden del discurso, la irrupción de un acontecimiento verdadero: más allá de todo comienzo aparente hay siempre un origen secreto, tan secreto y tan originario, que no se le puede nunca captar del todo en sí mismo” (Foucault 38).

¹⁹ “[...] todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un ‘ya dicho’, y ese ‘ya dicho’ no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un ‘jamás dicho’, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos. Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semisilencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por debajo de él, pero al que recubre y hace callar” (Foucault 38).

liberarse para plantear el itinerario de ruptura que pone en entredicho las jerarquías culturales establecidas por los estudios históricos tradicionales.

La significación que Foucault le da a la tradición es la de servir como el eje ordenador que agrupa el acontecimiento histórico en torno a la idea de “originalidad” o “fundación”. Sin embargo, si bien el matiz que aquí se le da a este término es negativo, en nuestro estudio no se observa la tradición como una sombra anquilosada y misteriosa que deambula alrededor de los discursos exclusivamente para normarlos. El concepto de tradición es mucho más complejo y también puede servir como una matriz que invita a la apertura de posibilidades — como lo consideran, por ejemplo, Paul Ricoeur o Hans Georg Gadamer²⁰—, siempre y cuando la perspectiva de estudio se concentre en fusionar horizontes del presente con lecturas tradicionales sin establecer una jerarquía predefinida.

Algo similar ocurre con la noción de influencias. Foucault se desmarca de ellas por ser una estrategia de asimilación simple que perpetúa la noción de desarrollo y evolución. Bajo su lectura, los fenómenos culturales van pasando distintas etapas que necesariamente conducen a un futuro prometedor. Si se considera que el hecho cultural se desarrolla en una línea recta marcada por ciertos puntos de importancia “histórica”, entonces el procedimiento para unir las diferencias es trazar el itinerario de influencias que han llevado a la manifestación cultural de un punto determinado a otro. Evidentemente, un razonamiento de este tipo genera

²⁰ En *Verdad y Método II*, Gadamer afirma que el único modo de identificar un prejuicio interpretativo es a través de una conciencia histórica. Por lo tanto, es tarea de la tradición sacar a la luz la clase de prejuicios que preceden a la comprensión y desactivarlos, ampliando de esa manera la esfera de sentido del texto (69). En *Tiempo y Narración III*, Paul Ricoeur establece una definición que considera tres sentidos fundamentales del horizonte del pasado: la tradicionalidad, las tradiciones y la tradición. La tradicionalidad consiste en la admisión de que la distancia temporal que separa al intérprete del pasado no puede ser un intervalo muerto, “sino una transmisión generadora de sentido” (961). El intérprete puede formalizar un proceso de recepción del pasado porque él mismo es un ser-afectado-por-el-pasado. Por su parte, las tradiciones plantean la situación del intérprete respecto al pasado: no puede ser nunca un innovador absoluto, pues en primer lugar siempre es un heredero (961). Por último, el tercer sentido del término tradición se describe como una instancia de legitimidad, pues toda tradición designa una pretensión de verdad en el espacio público de la discusión interpretativa (969). Desde este punto de vista, la tradición presupone una verdad que influye en los procesos de recepción previos a la crítica. El intérprete pertenece a este ámbito de la tradición antes de emprender cualquier gesto interpretativo.

estructuras jerárquicas al dotar de mayor importancia a ciertas zonas del desarrollo del fenómeno cultural, de manera que éste pueda continuar con su imparable evolución.

En este sentido, el principio de mentalidad o espíritu también contribuye a formar esta línea histórica bien delimitada, al ser una noción que produce espacios de comunión de sentido mediante el agrupamiento de fenómenos culturales en periodos determinados. Esta situación le da “coherencia” a la narración de la historia y formaliza un nuevo modo de jerarquizar manifestaciones culturales. Es una estrategia de separación y limitación: se construye una medida de interpretación de los fenómenos para que cuando éstos no correspondan al “espíritu” de la época, entonces sea sencillo marginarlos o excluirlos de los procesos de interpretación histórica.

Por otro lado, las nociones de libro y obra tradicionales también presentan este sentido de agrupamiento, cierre y limitación. Tanto en *El orden del discurso* como en *La arqueología del saber*, algunas de las constantes de los planteamientos teóricos de Foucault son la apertura del texto, el énfasis en las relaciones intertextuales entre distintos discursos y la imposibilidad de considerar la obra como un objeto terminado y único. La constante exploración de posibilidades interpretativas y la consideración del texto como elemento dinámico, siempre en discusión e interacción con otros textos, ejemplifica la posibilidad que existe de formular procesos de desestabilización de jerarquías culturales. Con el cambio de enfoque hacia la ruptura, el movimiento y la constitución de relaciones discursivas, toda jerarquía fundada en la legitimidad de lo “natural”, la “esencia” o el “origen” se puede considerar endeble.

Precisamente, en este punto se encuentran las dos últimas nociones de las que Foucault quiere deshacerse para fundar su arqueología: el origen secreto y originario de todo y el principio que dicta que “todo ya está dicho”. A lo largo de este primer apartado se han tratado en distintos momentos las razones por las que buscar el “origen” en la interpretación cultural significa ser parte de un proyecto de estudio histórico en el que se busca la legitimidad de unos

discursos, la marginalización de otros y la restricción del acceso a la “verdad” del texto para una élite intelectual establecida, que además se encuentra fuertemente normada por la reglamentación de una disciplina. Este principio se encuentra complementado por la ilusión del “no hay nada nuevo para decir” porque ya existe una interpretación “correcta” e imperturbable de todo fenómeno cultural. Por supuesto, esta consideración es una estrategia para acallar las posibilidades hermenéuticas que se alejen de las posiciones legítimas. Al inhabilitar *a priori* una interpretación acudiendo al sentido “original” de las cosas, se silencia el discurso y se le encierra en un espacio de preservación que no puede ser cuestionado en ningún momento.

Foucault concluye este análisis de nociones de continuidad en *Arqueología del saber* con una reflexión esclarecedora de su método para construir la historia: “No aceptaré los conjuntos que la historia me propone más que para examinarlos al punto; para desenlazarlos y saber si es posible recomponerlos legítimamente; para saber si no hay que reconstituir otros con ellos; para llevarlos a un espacio más general que, disipando su aparente familiaridad, permita elaborar su teoría” (40). Es importante destacar aquí que Foucault entiende la liberación epistemológica de los conjuntos de la historia como un cuestionamiento y una reelaboración de las categorías en las que se ha organizado la historia de las ideas. No se debe percibir su argumentación como una tentativa de eliminar absolutamente dichas categorías, sino que su planteamiento reside en la posibilidad de poner en tela de juicio su estabilidad. Desea transformarlas, apartarlas de su estatismo y promover su constante reelaboración.

Puede argumentarse que una de las características esenciales del análisis del campo discursivo propuesto por Foucault se establece precisamente en la predominancia del movimiento: “¿no se podría marcar más bien la dispersión de los puntos de elección y definir más allá de toda opción, de toda preferencia temática, un campo de posibilidades estratégicas?” (54). Enfatizar la posibilidad contribuye a la desestabilización de las jerarquías

culturales, pues donde éstas plantean univocidad de sentido, la arqueología considera apertura y múltiples propuestas de interpretación. Por ello, cuando Foucault desestima la implantación de cadenas de inferencia y tablas de diferencia en el estudio de la historia para priorizar el establecimiento de sistemas de dispersión (55), pretende que se observe la historia como un cuadro de relaciones siempre en interacción con otros cuadros, movilizándolo sus interpretaciones y rediseñando sus principios cuando se establezcan zonas de contacto, siempre con la posibilidad de crear nuevos cuadros al concentrarse en la identificación de puntos de ruptura.

Este constante dinamismo de la arqueología permite que los discursos sean mostrados en su especificidad y observar en ellos un juego de reglas particular al texto (182) que permite la creación de esquemas de interacción y series de relaciones. Dichas reglas atraviesan los discursos y, si bien en ocasiones los gobiernan por entero, puede darse el escenario en que sólo apelen a una parte de los mismos (182). De esta manera se alimentan los cuadros que buscan evitar la implantación de jerarquías culturales basadas en principios de legitimidad. Al desestimar las nociones de continuidad que encerraban al discurso en los límites de una interpretación establecida, es posible plantear que los instrumentos de percepción impuestos por una disciplina reduzcan su poder absoluto para que, además de no poder abarcar la totalidad de los textos, también se sometan a un proceso de reelaboración continua.

De manera similar al planteamiento de Bourdieu, Foucault reconoce la existencia de jerarquías culturales, las cuales son designadas por las prácticas disciplinares que condicionan la producción de conocimiento. Sin embargo, su actitud hacia el ordenamiento jerárquico es distinto. En el caso de Bourdieu, si bien la jerarquía es una entidad modificable que actualiza sus variables de acuerdo a las condiciones del campo, el principio de la existencia misma de la jerarquía es ineludible y la ruptura es parte de su constitución. Las jerarquías culturales pueden cambiar sus agentes individuales —es decir, la manifestación cultural en particular que ejerce

la hegemonía en una determinada época—, pero el campo intelectual exige que la estructura jerárquica como tal se mantenga. Por ello, Bourdieu incluye la ruptura como parte del *habitus* del campo mismo. Si el agente, el cual puede ser un creador, un crítico, una institución académica o una institución cultural como tal, tiene interiorizada la práctica de la ruptura a un nivel tan profundo, es porque en su propuesta teórica la ruptura es un vehículo de movilización de la jerarquía. El principio de la jerarquía es una constante, pero la ruptura ocasiona que la constitución de sus agentes individuales se transforme.

En cambio, Foucault considera la noción de jerarquía como una oportunidad crítica. Su sola concepción implica la posibilidad de desestabilizarla. De ahí que la arqueología como perspectiva de estudio de la historia, ya sea de las ideas como la designa el filósofo francés, o de manifestaciones artísticas específicas como la literatura mexicana del siglo XXI —que es el enfoque de este estudio—, concentre su labor en los puntos de ruptura y en el constante dinamismo de las interpretaciones. En esta postura, la jerarquía cultural es un pretexto teórico para considerar sus excepciones. El énfasis en la contingencia de la historia produce jerarquías provisionales, sujetas al cambio constante a través de rupturas que cuestionan sus cimientos disciplinares. Asimismo, la propia contingencia evita que el ejercicio de la ruptura se considere en términos de continuidad histórica. Cada caso de estudio es distinto y se somete a variables particulares. Por lo tanto, la ruptura foucaultiana, más allá de ser un agente de secuencialidad o sustitución, es un mecanismo de transformación.

En los casos aquí descritos, la jerarquía y la ruptura son fenómenos sociales que condicionan los métodos de estudio de disciplinas humanísticas como la filosofía, la historia, la antropología o la sociología. En el siguiente apartado, el debate entre las diferentes posturas sobre la ruptura cambia de escenario y se lleva la discusión al ámbito de la epistemología. De esta manera, se busca profundizar en las múltiples interpretaciones que existen en torno a los procesos de escisión intelectual. La exploración de concepciones de ruptura en el espacio de la

ciencia contribuirá a crear un marco conceptual más completo de cara a las siguientes secciones, en las que se tratará de concretar una definición más formal de los procedimientos de ruptura en la literatura.

1.2 Marco epistemológico de la noción de ruptura

La epistemología tiene, entre sus funciones principales, el objetivo de estudiar las formas en que se construye el conocimiento. Si bien no es el fin de este análisis aproximarse con profundidad a sus prácticas metodológicas, se considera necesario tomar en cuenta su noción de ruptura, debido a la tensión que existe entre las posturas de secuencialidad y de transformación que moldean su definición.

En principio, Gaston Bachelard busca diferenciar la experiencia común del mundo con la experiencia científica. Para ello, plantea el problema del conocimiento científico a manera de obstáculos, los cuales define como todas aquellas confusiones y entorpecimientos que surgen en el acto de conocer (15). Estos obstáculos son los que confunden al científico, pues para obtener el conocimiento es necesario ir más allá de la experiencia y los estímulos del mundo cotidiano. Bajo esta perspectiva, Bachelard considera que la observación es el primer obstáculo del conocimiento científico, pues la actitud epistemológica adecuada para obtenerlo es la de la experimentación. La realidad no es equivalente, ni se expone con claridad, a la actividad científica. Esto da como resultado que entre la observación y la experimentación no haya continuidad, sino ruptura (22).

Surge así el concepto de ruptura epistemológica, el cual ejerce una gran influencia en obras capitales de la teoría del conocimiento como *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn, en la que se describe el proceso mediante el cual se presentan las revoluciones en los paradigmas que regulan una actividad científica. En resumen, el planteamiento de Kuhn es el siguiente: la comunidad científica adopta una cierta teoría

científica y la coloca en un lugar hegemónico, sin embargo, los procesos de estudio no se detienen y nuevas teorías siempre surgen, ya sea para defender a la teoría científica principal o para negarla. Si los cuestionamientos son suficientes, se entra en un estado de crisis en el que la comunidad científica termina por reemplazar a la teoría científica principal —mediante su negación— por un nuevo paradigma. Se da de esta manera una revolución científica. Por supuesto, al comprender el conocimiento científico como un proceso de sustitución y no de acumulación, el cambio de paradigma es siempre un fenómeno de ruptura.

Ahora bien, es preciso preguntarse qué implica realmente este proceso. Kuhn establece que el término paradigma posee dos sentidos diferentes: por un lado, representa el conjunto de creencias, valores y técnicas compartidos por los miembros de una comunidad científica; por el otro, se refiere a las soluciones concretas a problemas —que el autor caracteriza como rompecabezas— que pueden utilizarse como modelos base para la resolución del resto de problemas de una disciplina científica (346-347). Esta definición recalca que los paradigmas no dominan un tema en abstracto, sino que afectan a grupos de investigadores (353), por lo que el efecto de sus cambios se localiza en la práctica científica de los mismos y no tienen incidencia en el mundo “real” (256). Es decir, la realidad cotidiana se mantiene inalterada; lo que se modifica es la óptica de quien desea estudiarla, de manera que fenómenos previamente analizados puedan observarse de manera distinta.

No obstante, el mismo Kuhn admite que la noción de paradigma puede resultar muy ambigua²¹, por lo que sugiere el término “matriz disciplinar” para describir de manera más precisa la puesta en común de los investigadores que practican una disciplina concreta y los compromisos metodológicos que esto implica (357). Estos compromisos se designan de la siguiente manera: generalizaciones simbólicas, paradigmas metafísicos, valores compartidos y

²¹ *La estructura de las revoluciones científicas* fue publicado originalmente en 1962. En el epílogo a la segunda edición, escrito en 1969, Kuhn añade consideraciones para matizar las polémicas surgidas tras la publicación de la primera edición. Entre ellas, se menciona que en el volumen original el término paradigma posee veintidós significados distintos (356).

ejemplos compartidos. Las primeras representan expresiones que miembros de un grupo utilizan sin ningún tipo de cuestionamiento (358), mientras los segundos constituyen el repertorio de metáforas y analogías que permiten discernir las explicaciones cuya estructura se acepta como solución posible a un determinado problema (360). Por su parte, los valores son aquellos elementos que contribuyen a crear un sentimiento de comunidad entre un grupo de científicos, como pueden ser la precisión, la preferencia por las conclusiones cuantitativas, la aplicación de una solución a un campo específico o la consideración de la utilidad social de la propia ciencia (360-361).

Por último, se encuentran los ejemplos compartidos. Éstos encarnan las soluciones a los problemas concretos que sirven para educar a los estudiantes en su formación como científicos y las soluciones técnicas que se divulgan en publicaciones especializadas, las cuales sirven de ejemplos de cómo se debe resolver un problema científico (364). Este rasgo posee un interés especial para esta investigación, pues es en el nivel de los ejemplos compartidos donde se da una mayor convivencia entre los preceptos de distintas comunidades científicas. Si Kuhn considera los modelos de resolución de problemas como ejes de definición de los paradigmas —y, por lo tanto, de las matrices disciplinares—, es porque admite que los problemas del conocimiento no tienen una sola vía de desciframiento. Por el contrario, el conocimiento es tan complejo que resulta común llegar a conclusiones parecidas utilizando metodologías distintas, de manera que la ruptura epistemológica suele darse en el repertorio de soluciones a los problemas establecidos. El fundamento de la escisión científica se da en el planteamiento de una solución distinta a lo que hasta el momento se tenía por conocido.

Entonces, la lógica de la ruptura se define por la substitución de una matriz disciplinar por otra. Esta perspectiva constituye una noción lineal de la misma, pues el propio Kuhn se confiesa convencido del progreso científico (391). Sin embargo, es importante recalcar que esta ruptura no es ontológica, sino que es una ruptura de los instrumentos de interpretación y

resolución de conflictos científicos. Esto implica que la concatenación de revoluciones de paradigmas científicos no significa que se está cada vez más cerca de la “verdad” de las cosas. Lo que se modifica es el repertorio de ejemplos compartidos por comunidades científicas para resolver problemas determinados. La ruptura se da en la óptica del investigador, no en el objeto de estudio.²²

Si se lleva la noción de matriz disciplinar al caso de estudio de este análisis, se puede observar una confusión común en los estudios literarios: la creencia de que la aparición de fenómenos de ruptura conlleva cambios, escisiones o cuestionamientos absolutos de la literatura en general. Incluso en los momentos en que una tendencia se constituye predominante en la producción literaria de un territorio determinado, como en el caso de la literatura mexicana de finales de siglo XX pudo ser la ambición de expresar ficcionalmente mundos ajenos a la realidad nacional, siguen apareciendo manifestaciones que no responden a la hegemonía crítica del momento. Para continuar con el ejemplo planteado, también en esta época empezó el auge de lo que hoy se denomina Literatura del Norte: textos de temática regional que responden a estímulos culturales de la geografía inmediata del autor. Esta tentativa de expresar las particularidades del norte de México, que puede considerarse como una ruptura en sí misma, generó canales de legitimación, circulación y producción de capital simbólico propios, aunque no disfrutara del prestigio crítico de los autores del *Crack*.

Los componentes de la noción de matriz disciplinar contribuyen precisamente a delinear la perspectiva epistemológica que la ruptura puede poseer en el ámbito literario. Ésta no se da en el objeto de estudio —la narrativa mexicana del siglo XXI como tal—, sino en el terreno de los ejemplos compartidos. Como se verá más adelante, la solución crítica que se ha

²² Quizá es por eso que Luis Rionda Arreguín considera que la revolución científica “[...] más que conducir al progreso, lleva al cambio, aun cuando los integrantes más jóvenes de la comunidad científica al concebir linealmente el desarrollo histórico de su disciplina la viven como progreso” (31). Aquí cabe aclarar que si bien Kuhn cree en el progreso científico, lo que se debe analizar es su definición de progreso. Así, no es el mundo lo que progresa, sino los instrumentos de interpretación del mismo.

ofrecido para describir la narrativa mexicana contemporánea se basa en la presunción de la individualidad estética: cada texto es un proyecto único y los autores no pertenecen a ninguna generación o movimiento literario colectivo. Esto no significa necesariamente que, en efecto, ninguna obra contemporánea tenga relación alguna con otra, o que sea imposible la actividad taxonómica que ha caracterizado a los estudios literarios a lo largo de su historia. El afirmar que el texto es “individual” es una manera de resolver un problema crítico, un constructo que condiciona la perspectiva del intérprete; es un ejemplo compartido que una comunidad utiliza para dar sentido a un fenómeno determinado. El concepto de ruptura en este sentido no es distinto: es una herramienta crítica que puede utilizarse para el análisis literario, sin que esto signifique que los fenómenos de ruptura modifican la literatura en su totalidad.

Por otro lado, la definición de Kuhn de la ruptura como medio de alcanzar el progreso científico es muy similar a la planteada por Imre Lakatos en *La metodología de los programas de investigación científica*. En esta propuesta se sostiene que las teorías no se dan de manera aislada, sino que el conocimiento científico se constituye en programas integrales que poseen un núcleo firme de hipótesis principales, un cinturón protector de hipótesis auxiliares que buscan conservar intacto al núcleo y un repertorio heurístico que resuelve problemas y asimila las anomalías que puedan presentarse (13). Si bien todas las teorías pueden ser cuestionadas en cualquier etapa de su desarrollo (14), los programas de investigación que generan procesos de ruptura son aquellos que predicen hechos nuevos o circunstancias que previamente no habían sido consideradas (15).

Así, la revolución científica se describe en términos de programas que progresan y programas que degeneran, siendo los primeros los causantes de dicha revolución (15). Ahora bien, es necesario puntualizar en qué consiste el progreso aquí descrito. Lakatos considera que una teoría es teóricamente progresiva si predice un hecho inesperado hasta entonces y empíricamente progresiva si el contenido de la misma resulta corroborado en la realidad, de

modo que se constituye un cambio de problemática (48-49). Bajo esta perspectiva, el progreso científico de un programa se caracteriza por su capacidad de descubrir y de producir, en consecuencia, nuevos problemas. Se plantea entonces el progreso a través de una lógica de aceptación y rechazo de teorías.

Si se observa con atención, las definiciones de progreso que presentan Kuhn y Lakatos no implican necesariamente un avance. Por lo tanto, si bien se presentan procesos de sustitución de matrices disciplinares (Kuhn) o programas científicos (Lakatos) por otros distintos, el resultado no significa el movimiento del mundo hacia la consecución de un objetivo final, abstracto, totalizador o definitivo, sino a la transformación de los instrumentos de percepción científica y a la generación de nuevos problemas que resolver. Por supuesto, es necesario admitir que ambas posturas presentan aspectos criticables desde el punto de vista de las disciplinas humanísticas. La confianza excesiva en la capacidad de la ciencia para descubrir fenómenos previamente inalcanzables es un ejemplo de ello. Además, estas aproximaciones privilegian el rol de la ruptura como generadora de movimientos secuenciales en el que modelos establecidos son puestos en crisis y reemplazados por otros.

No obstante, en estas posturas se observa el germen de la ruptura como transformación. Tanto Kuhn como Lakatos se concentran en la práctica científica y en la construcción de su metodología, por lo que cuestionan el supuesto rol de la ciencia como vehículo de conocimiento de la realidad. La investigación crea nuevos problemas, altera los instrumentos de medición, presenta perspectivas renovadas de acercamiento a los fenómenos de la realidad. En síntesis, la ruptura transforma el modo de aproximarse al hecho científico.

Esta actitud se recupera de la postura misma de Bachelard. En la superficie, parece que la ruptura epistemológica es una separación simple de dos órdenes distintos, en el que para obtener un conocimiento científico es preciso alejarse de la observación empírica y evadir los

obstáculos que ésta acarrea.²³ Sin embargo, Bachelard considera que la ruptura epistemológica es un fenómeno de mayor complejidad, pues si el “espíritu científico debe formarse reformándose” (27) y la satisfacción es la principal enemiga de su ambición intelectual (34), entonces una verdadera experiencia racional no encuentra sustento en la correspondencia simple con el hecho, sino que desea invertir los problemas, variarlos, multiplicarlos: “Una experiencia, para ser verdaderamente racionalizada, debe pues insertarse en *un juego de razones múltiples*” (48). La multiplicidad de perspectivas se constituye así como el eje de la actitud científica, a la cual sólo se puede acceder mediante un proceso de ruptura con la realidad empírica. Este proceso, por lo tanto, implica multiplicidad, variación, inversión; mecanismos que son muy distintos al de la sustitución lineal.

Como cualquier otro concepto, la ruptura epistemológica motiva múltiples interpretaciones. Por ello, es preciso observar ejemplos que den cuenta de las distintas lecturas que, debido a su complejidad, dicha noción genera. En *El oficio de sociólogo*, Bourdieu, Chamboredon y Passeron retoman el sentido de alejamiento con lo real para producir el cambio de perspectiva que caracteriza a la ruptura: “Es sabido que el acto de descubrir que conduce a la solución de un problema sensorio-motor o abstracto debe romper las relaciones más aparentes, que son las más familiares, para hacer surgir el nuevo sistema de relaciones entre los elementos” (29). La intención de esta propuesta es producir un efecto de “cientificidad” en la práctica de las ciencias sociales, las cuales se prestan a la descripción de fenómenos con herramientas propias del empirismo. Paralelamente, los autores reconocen en Bachelard la construcción de la ruptura continua, la cual niega a la ciencia la certeza del saber definitivo y

²³ No es el objetivo de este estudio analizar con detenimiento los obstáculos epistemológicos que describe Bachelard, pero cabe mencionarlos para comprender mejor su actitud hacia la transformación de perspectiva necesaria para la construcción del conocimiento. Estos obstáculos son: la experiencia básica, el conocimiento general, las imágenes familiares (que Bachelard caracteriza como una esponja que absorbe todo con naturalidad), el conocimiento unitario y pragmático, el obstáculo sustancialista (concentrar todas las explicaciones en una sola razón), el realismo, el animismo (confiar en la unidad del objeto), el mito de la digestión (el conocimiento se “digiere” con facilidad), la libido y el conocimiento objetivo (la idea de que el conocimiento se puede “poseer”) y, por último, el conocimiento cuantitativo inmediato (27-280).

le obliga a cuestionar constantemente sus preceptos (44).

La diferencia que la ruptura encarna en la sociología es que el pasado teórico no es una propuesta científica como tal, sino el concepto abstracto de la tradición (45). Esta característica específica ocasiona que la metodología muchas veces se confunda con la acumulación simple de términos consagrados. Dicha postura es incompatible con la historia discontinua de la ciencia, la cual ocasiona que los procesos de ruptura epistemológica representen el reemplazamiento de una teoría determinada cuando se presenta otra que refina la clave de desciframiento (48). Esta obra es ejemplo de una interpretación literal de Bachelard, pues se enfatiza en la sustitución de teorías y en la historia del conocimiento como una concatenación de rupturas. No se niega que este fenómeno se presente en ocasiones, pero es necesario reconocer que también tipifica la discontinuidad como creadora de órdenes jerárquicos. Dicha perspectiva sólo ofrece una manifestación de los procedimientos de discontinuidad y ésta debe ser complementada con el aspecto epistemológico del cambio, lo que obliga a pensar en la ruptura como un vehículo de transformación en el que no se considera únicamente la tradición precedente como obstáculo, sino como espacio de generación de transiciones más complejas, sutiles, no lineales.

Tal posición es planteada por Boaventura de Sousa Santos como el paradigma emergente de una ciencia posmoderna. Su acercamiento se basa en la consideración de la actualidad como una época ambigua y compleja, de transición, cuya inestabilidad provoca rupturas en la simetría de los fenómenos observables (18). Al oponerse a un paradigma científico dominante que niega la racionalidad a formas de conocimiento que no se constituyen bajo sus principios epistemológicos, las hipótesis de Santos proponen la erradicación de la distinción jerárquica existente entre conocimiento científico y conocimiento empírico mediante la utilización de la metodología de las ciencias sociales como catalizador y la revalorización del discurso humanístico (20-21). El paradigma científico es insuficiente para aprehender la

complejidad del mundo contemporáneo, ya que éste tiene como supuesto una idea de orden y estabilidad en el que fenómenos del pasado pueden repetirse en el futuro (26). De manera similar a la ruptura presentada por Kuhn en los procesos de crisis sufridos por una matriz disciplinar, aquí se propone una transformación de los instrumentos de estudio con los que se construye el conocimiento. La diferencia es que Santos explora la posibilidad de transformar la estructura jerárquica por completo, incluyendo los fundamentos que constituyen la práctica misma de la disciplina científica.

Inspirado en el principio de incertidumbre de Heisenberg, el teorema de la incompletud de Gödel y la teoría de las estructuras disipativas de Ilya Prigogine²⁴, Santos desestabiliza la estructura jerárquica del conocimiento con una argumentación que recuerda la actitud arqueológica de Foucault: “En vez de la eternidad, la historia; en vez del determinismo, la imprevisibilidad; en vez del mecanicismo, la interpenetración, la espontaneidad y la autoorganización; en vez de la reversibilidad, la irreversibilidad y la evolución; en vez del orden, el desorden; en vez de la necesidad, la creatividad y el accidente” (34). Su ruptura desconfía de los procesos propios de un paradigma que prioriza la secuencialidad, por lo que su intención se concentra en transformar el nivel epistemológico del discurso en torno al conocimiento. La búsqueda de este nuevo tipo de conocimiento no busca necesariamente desterrar y sustituir una teoría por otra, sino que aspira a integrar en una matriz disciplinar distintas estructuras de sentido sin discriminar la forma en que éstas se formalizaron.

Entonces, Santos propone un paradigma emergente que combina el paradigma del conocimiento científico con un paradigma social (41) en torno a cuatro principios. El primero

²⁴ El principio de incertidumbre de Heisenberg (el cual designa como imposible la medición simultánea y precisa del valor de la posición y el movimiento de una partícula) aplicado en este contexto implica que sólo se puede aspirar a lograr resultados aproximados, pues el rigor del conocimiento es limitado. Por su parte, el teorema de la incompletud de Gödel prueba la imposibilidad de encontrar, en ciertas circunstancias, la prueba de la consistencia de un sistema formal, de manera que existen proposiciones que no se pueden demostrar ni refutar. Por último, la teoría de las estructuras disipativas de Ilya Prigogine analiza los sistemas que funcionan lejos del equilibrio (en los márgenes de la estabilidad) cuya evolución puede explicarse por fluctuaciones que ocurren al azar. Así, el sistema se define por su indeterminación (Santos 33-34).

de ellos describe precisamente esta condición social de la ciencia y tiene como objetivo constituir un conocimiento no dualista que supera dicotomías como naturaleza-cultura, natural-artificial, vivo-inanimado, mente-materia, observador-observado, subjetivo-objetivo, colectivo-individual o animal-persona (43). La desestabilización de esta clase de dicotomías conceptuales pretende admitir la complejidad del objeto de estudio, su contingencia y la inestabilidad que lleva consigo una resignificación constante de las variables de análisis.

El segundo principio considera que todo el conocimiento es local y total a la vez (47). Así, el conocimiento posmoderno se forma bajo el precepto de la posibilidad y de la transgresión metodológica; el tipo de saber que produce el paradigma emergente requiere la pluralidad de perspectivas y una cierta independencia a la hora de elegir el lenguaje interpretativo que el problema requiere (49). La ruptura en este punto consiste en la transformación del principio de pertinencia metodológica para resolver conflictos científicos. En una concepción jerárquica, este razonamiento designa que existen métodos determinados para resolver una cierta clase de problemas. En cambio, bajo la pluralidad metodológica, el espectro de posibles soluciones a los fenómenos sensibles amplía sus horizontes, pues considera que para dar mejores respuestas a los mismos se deben utilizar múltiples mecanismos de profundización teórica. Bajo este argumento, el paradigma emergente es interdisciplinario.

Siguiendo esta estela, el tercer principio planteado por Santos precisa que todo el conocimiento es autoconocimiento (50). De esta manera, todo acto de estudio científico no descubre, sino que crea, y como tal cada disciplina del conocimiento que entre en juego en su construcción primero debe conocer íntimamente sus propios presupuestos. Paralelamente, se considera aquí que no hay forma de conocimiento alguna que esté antes o después de la explicación científica; en cambio, todo es parte de la formulación propia del acto de conocer (52). Ecos de esta aproximación pueden encontrarse en *Tratado contra el método* de Paul

Feyerabend, en el cual se defiende la posibilidad de la anarquía epistemológica.²⁵ La búsqueda del conocimiento aquí persigue una actitud horizontal en sus procedimientos de formalización. La jerarquía se desestabiliza en el sentido de que no existe un conocimiento más “verdadero” o “distinguido” que otro; en cambio, cualquier vía para llegar a éste es válida mientras entre en relaciones de convivencia no discriminatoria con otras formas de estudio que lo retroalimenten. Desde esta perspectiva, el paradigma emergente, ya regido por la multiplicidad de métodos, busca diluir sus fronteras normativas y formarse también como un programa de investigación transdisciplinario.

Por último, el cuarto principio afirma que todo el conocimiento busca constituirse en sentido común (54). Aunque parezca una contradicción argumentativa debido a que el sentido común es superficial, transparente, acepta lo que existe tal como existe, es de fácil acceso y privilegia los fenómenos que no produzcan rupturas significativas (55), Santos propone que el conocimiento científico tiene la oportunidad de afectar la realidad a través de la intervención directa en el sentido común, de manera que la combinación de ambos produzca una nueva racionalidad (56). Esto implica la inversión de la ruptura epistemológica. Si en la concepción de Bachelard lo importante era alejarse de la realidad empírica mediante la transformación del enfoque del científico que lo lleva a la búsqueda del conocimiento objetivo, aquí se pretende el efecto contrario: el conocimiento sólo se puede reconocer como tal cuando se convierte en sentido común. Así, la ruptura desestabiliza el ordenamiento lineal de la jerarquía y promueve un escenario de complejidad e interacción cuya búsqueda primordial es la formalización de un conocimiento posmoderno que afecta la realidad en una de sus estructuras más profundas: el paradigma del pensamiento pragmático basado en las experiencias de vida de la sociedad.

²⁵ “Resulta claro, pues, que la idea de un método fijo, o la idea de una teoría fija de la racionalidad, descansa sobre una concepción excesivamente ingenua del hombre y de su contorno social. A quienes consideren el rico material que proporciona la historia, y no intenten empobrecerlo para dar satisfacción a sus más bajos instintos y a su deseo de seguridad intelectual con el pretexto de claridad, precisión, ‘objetividad’, ‘verdad’, a esas personas les parecerá que sólo hay un principio que puede defenderse bajo *cualquier* circunstancia y en *todas* las etapas del desarrollo humano. Me refiero al principio *todo sirve*” (Feyerabend 12).

En el contexto de la narrativa mexicana del siglo XXI, puede resultar riesgoso desde un punto de vista metodológico aplicar los principios propuestos por Santos a la interpretación textual. Sin embargo, estos principios afectan directamente el aspecto epistemológico de la noción de ruptura y, por lo tanto, pueden contribuir a la constitución de los cimientos teóricos de la ruptura literaria que pretende plantearse en este estudio. En un primer momento, la disolución del pensamiento dicotómico será clave para comprender a cabalidad el funcionamiento de la ruptura en el campo literario. Como se verá en el apartado siguiente, esta metodología de estudio planteada por Pierre Bourdieu basa buena parte de sus conclusiones en un sistema complejo de oposiciones que funciona como eje rector de la consideración de la obra literaria en su dimensión social. Sin embargo, esta serie de ordenamientos dicotómicos muestra sus limitaciones cuando se considera el rol de la ruptura como desestabilizador de jerarquías culturales y catalizador del dinamismo propio del campo.

En cuanto al segundo principio, la ruptura como unidad de análisis literario requiere, para su formación, de una pluralidad de perspectivas críticas. Este punto es importante ya que a lo largo de este estudio se problematizarán nociones como literatura posmoderna, consumo cultural y la tensión entre lo local y lo global, las cuales requieren la utilización de herramientas teóricas diversas. Sirva como ejemplo el concepto de ruptura del sistema, proveniente de los estudios poéticos y que se presenta en el siguiente capítulo como un procedimiento literario que no sólo anticipa aspectos de la teoría de la recepción, sino que sirve para explicar ciertas estrategias textuales que caracterizan el estilo de la narrativa mexicana contemporánea. Esto a pesar de haber sido planteado como parte de una teoría de la expresión poética en 1956, cuando la posmodernidad no existía ni siquiera como idea.

El tercer aspecto del paradigma propuesto por Santos permite la comprensión de los principios elementales que rigen la noción de ruptura y cómo éstos pueden ser adaptables al análisis literario. Hasta el momento, se ha sugerido la necesidad de considerar posibilidades

renovadas en la epistemología de la ruptura, específicamente en cuanto al matiz de transformación que conlleva su uso crítico. Con la disolución de la frontera normativa que exigía al concepto de ruptura funcionar a partir de una lógica secuencial que producía cortes tajantes y absolutos, se propone en este estudio profundizar en las implicaciones que la idea de “cambio” posee en la interpretación literaria. Este asunto será tratado con más detalle en el apartado dedicado a definir las características de la ruptura literaria en el siglo XXI desde una perspectiva más sutil y horizontal, como una noción que desestabiliza las jerarquías culturales sin buscar la maniquea sustitución de sus variables.

Esto conduce al punto más radical de la teoría de Santos: la inversión de la ruptura epistemológica. En el paradigma del sociólogo portugués la ciencia posmoderna debía volver al sentido común para crear una nueva forma de racionalidad que afectara directamente el campo de la experiencia. Si se realiza este movimiento conceptual en la estructura de la ruptura literaria, se observará que su funcionamiento no requiere necesariamente de una reacción hacia lo tradicional, sino que su complejidad reside en que muchas veces es la propia ruptura la que plantea las tradiciones que pretende cuestionar. En el último apartado de este capítulo se verá cómo este tipo de tradiciones pueden ser provisionales, dinámicas e “inventadas” en el sentido transformacional que acarrea consigo los fenómenos de ruptura. Se invierte el sentido jerárquico de la desestabilización: el cambio consiste en una ruptura que al no tener como objetivo la sustitución ni la eliminación de variables pasadas, es capaz de concebir, a partir de su aparición, los aspectos de la tradición que considera necesarios debatir.

Hasta aquí, se han explorado dos concepciones epistemológicas generales de la noción de ruptura. Por un lado, se interpreta la ruptura como agente de sustitución de matrices generadoras de sentido, lo que ocasiona un efecto desestabilizador cuya consecuencia es la formación de una especie de secuencialidad en la formación de jerarquías. Su lógica es lineal: un orden metodológico se establece, existe un movimiento de ruptura con el mismo y entonces

se propone un nuevo orden que ocupa el lugar del método desplazado. Aquí, se concibe el conocimiento como progreso científico. En contraparte, la ruptura también posee una cualidad epistemológica de transformación. Bajo esta perspectiva, representa un mecanismo que pretende establecer relaciones complejas, transiciones sutiles y discontinuidades matizadas entre distintos programas de investigación. Las jerarquías se desestabilizan no para sustituirlas por otras que resulten más precisas, sino que se busca transformar su estructura interna, de manera que el conocimiento se construya a partir de relaciones de interacción horizontales. Su lógica es integral: sus procedimientos de estudio son flexibles y se alimentan desde múltiples disciplinas, por lo que no resulta obligatorio establecer un orden metodológico. Desde esta postura, la ruptura no niega la tradición precedente, sino que la utiliza a su favor, dialoga con ella y problematiza su legado en una interacción que no se basa en criterios de verdad absoluta.

Esta noción de ruptura es necesaria para llevar a cabo el análisis del corpus planteado en la introducción. Como se observará en la sección final de este capítulo, una de las características esenciales de la narrativa mexicana publicada durante las primeras dos décadas del siglo XXI es su pretensión de individualidad. Las señales críticas que han delineado el temprano análisis de esta producción literaria enfatizan la aversión a la pertenencia generacional, el rechazo hacia la constitución de colectivos, la orfandad intelectual ante la ausencia de figuras canónicas a seguir y la aparente desaparición de la nación como tema literario. Esto implica que, en la superficie, el corpus de estudio elegido posee pocas similitudes en cuanto a sus ambiciones estéticas y una gran diversidad en las estrategias narrativas que emplea. Es aquí que surge la ruptura como unidad de análisis literario. Si desde su cimiento teórico este concepto implica procesos de cuestionamiento y escisión, entonces es posible considerar que es una herramienta interpretativa adecuada para poner en común textos literarios que, precisamente, buscan no parecerse a nada. Mediante la consideración de la ruptura como una noción que plantea —y, por lo tanto, dialoga con— tradiciones en constante movimiento,

se busca comprender cómo las obras estudiadas establecen zonas de contacto significativas tanto al interior del corpus como con producciones literarias precedentes, incluso en las instancias que pretenden lo contrario. Si la ruptura es un gesto crítico de transformación, la individualidad como proyecto intelectual trae consigo un cambio específico en el ámbito literario cuyo análisis debe superar la formulación simple de la no pertenencia a lo colectivo.

Ahora bien, antes de continuar es imprescindible admitir que, aunque la forma epistemológica de la ruptura en el paradigma emergente de la ciencia posmoderna sea sumamente sugerente desde un punto de vista crítico, la lógica secuencial de la ruptura como generadora de mecanismos de sustitución de matrices disciplinares no desaparece. Sería obtuso pensar que la propuesta de una ruptura de mayor complejidad teórica tiene como consecuencia directa el descarte del sentido de la ruptura como rompimiento con un orden. La lógica de ambas posturas no es excluyente, por lo que coexisten en el problema de la generación del conocimiento. Es importante identificar que la admisión de una sola concepción de ruptura es insuficiente de cara a los próximos dos apartados, en los que este concepto se definirá como unidad de análisis literario. Si la ruptura epistemológica es compleja y carece de un sentido unívoco, entonces la ruptura literaria debe responder también a dicha condición de polisemia y movilidad.

1.3. El concepto de campo literario y su acercamiento a la ruptura

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu utiliza el trabajo crítico que había planteado en torno a las nociones de campo, agente y *habitus* para analizar la formación y funcionamiento del campo literario. Si la teoría del campo en general funciona para describir los procedimientos que regulan tanto la aparición como el consumo de manifestaciones culturales, el campo literario es una metodología particular que traza la posibilidad de abordar la literatura desde un punto de vista sociológico, de manera que la interpretación estética sea sustituida por un

ejercicio hermenéutico que enfatiza el análisis de la historia misma del campo y las relaciones sociales que se forman en su interior. Desde esta perspectiva, la crítica se nutre del rigor de las ciencias sociales y abandona el acercamiento al texto por la vía literaria.

Esta tentativa de sistematizar el estudio literario mediante la erradicación de la supuesta arbitrariedad que trae consigo el enfoque en las virtudes estéticas del texto se basa en tres premisas principales: el campo literario es autónomo, parte de una estructura dualista y crea un mercado propio de bienes simbólicos. Estas condiciones permiten proponer el objetivo de este apartado: profundizar en la relación existente entre la formación del campo literario —y su funcionamiento— con el concepto de ruptura. Este planteamiento posibilitará la observación de los límites de la propuesta teórica de Bourdieu y el matiz crítico que su discusión añade a la noción de ruptura que aquí se propone.

En principio, el campo literario se configura como un espacio autónomo a los ámbitos económico y social de mediados del siglo XIX en Francia. Según Bourdieu, el campo literario se constituye en oposición al mundo burgués²⁶, que en ese momento pretendía controlar los procedimientos de legitimación artística y literaria a través de la imposición de una serie de propuestas estéticas que priorizaban el valor comercial —o social— de la obra. Así, el campo literario surge de la ruptura con una esfera que enaltecía la riqueza material sobre la cultura y producía fórmulas de prestigio superficial basadas en la admiración de textos literarios banales (95). La ruptura, en este sentido, crea un nuevo espacio de producción cultural definido a partir de un código estético propio e independiente del grupo social económicamente hegemónico.

El análisis de Bourdieu toma como ejemplo las figuras determinantes de Flaubert y Baudelaire, cuya literatura defendía la autonomía total del autor y pugnaba por una resistencia hacia la sumisión ante el poder o el mercado, de modo que la ruptura con el mundo burgués,

²⁶ El término burgués puede prestarse a tantas interpretaciones que el mismo Bourdieu se ve obligado a realizar la siguiente aclaración metodológica: “Aquí, como a lo largo de todo el texto, <<burgués>> es un apunte estenográfico de <<ocupantes de las posiciones dominantes del campo del poder>> cuando es empleado como sustantivo o, cuando es adjetivo, de <<estructuralmente vinculado a esas posiciones>>” (244).

además de perfilar un programa estético, adquiere también una dimensión ética (98). Entonces, conforme el campo literario adquiere su autonomía empieza a surgir a la par el *nomos* que regula su funcionamiento: la independencia respecto al poder económico y político. Así, la autonomía recién lograda trae consigo un repertorio de conductas legítimas que los agentes que pretenden ocupar posiciones dominantes deben respetar, lo que ocasiona que el campo literario autónomo instaure en su práctica la búsqueda de la libertad estética como valor cultural principal (98-99).

Bajo esta perspectiva, el campo literario requiere de una ruptura con un orden dominante —en este caso, la burguesía en la Francia del siglo XIX— para conseguir su autonomía, la cual a su vez implica la adquisición de ciertas prácticas que constituyan el espectro de actos culturales legítimos del campo en cuestión —independencia y libertad como ejes estéticos primordiales—. Paralelamente, la formalización de la legitimidad crea las posiciones dominantes dentro del campo y define a los agentes que pueden ocuparlas. Bourdieu propone el papel que la ruptura tiene en este contexto: “[...] en un campo que ha alcanzado un elevado nivel de autonomía y de conciencia de sí mismo, los propios mecanismos de la competencia autorizan y fomentan la producción ordinaria de actos extra-ordinarios, basados en el rechazo de las satisfacciones temporales, de las gratificaciones mundanas y de los objetivos de la acción corriente” (109). Si la legitimidad en el campo literario se consigue mediante la búsqueda de independencia de la obra —lo que el propio Bourdieu llama la posición del “arte por el arte” (121)—, entonces la ruptura se convierte en el catalizador de la experiencia estética del campo. No sólo la autonomía se consigue mediante la escisión con la jerarquía cultural establecida, sino que la ruptura desestabiliza dicha jerarquía a tal punto que contribuye por igual a la formación del campo literario y a la estabilización de prácticas legítimas dentro del mismo. De esta manera, la ruptura transforma su propio horizonte de significación y las antiguas representaciones conceptuales que subrayaban su carácter

“revolucionario” o “rebelde” dan lugar a una consideración que la coloca como parte integral del *habitus*.

Ahora bien, el planteamiento de Bourdieu pretende encasillar la ruptura en un esquema de producción cultural formalmente definido, de modo que las interpretaciones posibles se basen en la lógica del campo y no en los rasgos literarios de los textos. Con la autonomía del campo literario como presupuesto, el sociólogo francés considera que la interpretación del punto de vista del autor debe darse a partir de una reconstrucción de su posición dentro del campo, pues ésta es la que define las elecciones que puede tomar —en cuanto a contenido y forma— en relación a un espacio de tomas de posición artísticas potenciales (138).²⁷ Se ha mencionado con anterioridad que la posición de un agente en el campo depende del dominio que éste tenga del código que define el *habitus* del campo como tal y de las interacciones que lleva a cabo con los otros agentes, pertenezcan éstos a la esfera legítima o no. Entonces, para acercarse a la obra de un determinado autor, el método a seguir consiste en la reproducción de las posibilidades “estéticas” que dicho autor tenía de acuerdo a su posición en el campo literario y la relación con el espectro de posiciones que potencialmente podría ocupar.

Para comprender mejor cómo funciona este procedimiento, es necesario pasar a la segunda premisa que delimita las funciones del campo literario: la estructura dualista que emerge con su formación. Bourdieu afirma que en términos generales cada uno de los géneros tiende a dividirse en dos estratos, un sector de investigación y un sector comercial, cuyas fronteras no son absolutas y únicamente representan los polos de dos mercados distintos. Este proceso de diferenciación hace que el campo literario se organice a partir de oposiciones comunes —por ejemplo, regionalismo y cosmopolitismo— que engloban manifestaciones de distintos géneros, de manera que se forma una relación más cercana entre obras de distintos

²⁷ Bourdieu define el concepto de tomas de posición artísticas como “[...] conjuntos sistemáticos de respuestas explícitamente elegidas para un conjunto de problemas que la tradición ignoraba o a los que daba respuesta sin plantearlos [...]” (184).

géneros que obedezcan al mismo polo de la oposición —una obra de teatro de temática social y una novela realista— que entre manifestaciones del mismo género que representen polos opuestos —una novela realista y una novela fantástica—. Así, la clásica oposición entre géneros pierde eficacia y permite la aparición de una estructura dualista más representativa: el polo de la producción pura, en el que se encuentran los productores que defienden la libertad y la autonomía, y el polo de la gran producción, que se subordina a las expectativas del mercado (185).

Paralelamente, el campo literario hace surgir dicotomías relacionadas con el nivel de consagración, la separación entre generaciones artísticas, la oposición entre lo “viejo” y lo “nuevo” o lo “original” y lo “superado”, que si bien pueden resultar ambiguas son suficientes para clasificar grupos representativos cuyo objetivo es enunciar las diferencias existentes entre las posiciones posibles en el campo (188). Por lo tanto, cuando quiere interpretarse la obra de un autor, es necesario tomar en cuenta su posición de acuerdo a las coordenadas de oposición que el campo plantea. Preguntarse por el polo al que el autor pertenece significa dilucidar la circulación que posee un texto determinado en el entramado de relaciones sociales que se constituyen entre las distintas posiciones.

El resultado de esta operación interpretativa es lo que Bourdieu llama proyecto creador, el cual surge del encuentro entre las disposiciones particulares de un agente —en este caso, el autor— y el espacio de los posibles que está inscrito en el campo —lo que normalmente se conoce como tradición literaria— (196).²⁸ De esta manera, el sociólogo francés plantea un modelo en el que la construcción de principios específicos de percepción y de valoración de las representaciones culturales se encuentra ligada a la construcción social de campos de producción autónomos, como puede serlo el campo literario (201). Desde este punto de vista,

²⁸ En el modelo de Bourdieu, el espacio de los posibles representa a la tradición mientras la noción de campo literario es una abstracción aún mayor. Así, campo literario aquí equivale a la literatura en su totalidad: sus prácticas estéticas y sus consecuencias sociales.

el intérprete ve condicionada su actividad hermenéutica por la posición que ocupa en el campo, pues ésta determina la perspectiva que puede abordar sobre un autor que, a su vez, ocupa una cierta posición que influye en sus elecciones “estéticas”. Esta interacción afecta las posibles lecturas que puedan surgir alrededor de un texto individual o un corpus determinado. Asimismo, la postura de Bourdieu supone el abandono de la “pureza” de la obra y desmonta la pretendida “esencia” que se le atribuye desde la interpretación literaria.

La estructura dualista que rige el orden del campo literario posibilita la emergencia de su tercer principio de formación: un mercado de bienes simbólico que crea parámetros independientes para otorgar valor a la obra. Bourdieu observa que los polos de la literatura “pura” y la literatura “comercial” coexisten antagónicamente como formas de producción y de circulación que responden a lógicas inversas. Mientras las manifestaciones literarias “comerciales” siguen la lógica económica de las industrias que otorgan la prioridad a la difusión y el éxito inmediato mediante el ajuste a la demanda generada por los clientes, el ámbito de la publicación de literatura “pura” crea un mercado propio que se auto-satisface a partir de variables que rechazan la comercialización del texto y persiguen la acumulación de capital simbólico. Para poder clasificar la pertenencia de una obra determinada a alguna de estas esferas, es preciso analizar la duración de su ciclo de producción. Por un lado, un ciclo de producción corto que busca minimizar los riesgos mediante la respuesta a la demanda popular y la producción de beneficios inmediatos ante un producto que rápidamente se convierte en obsoleto es característico del polo de producción literaria “comercial”. Por el otro, un ciclo de producción largo apuesta por manifestaciones literarias “puras” que obedecen a las leyes específicas del mercado productor de capital simbólico, en una apuesta que es siempre a futuro y depende del “prestigio” que la obra en cuestión puede generar a través del tiempo (214-215).

Ahora bien, si el origen de la formación del campo literario se da en esa primera ruptura con las expectativas sociales de la burguesía y la construcción de dicotomías en su interior es homóloga al abarcar géneros diversos y posiciones posibles de sus agentes, entonces la lucha por ocupar el espacio de lo legítimo también se formula en una estructura de oposición similar. Bourdieu señala que los escritores y artistas suelen asociarse con la “juventud” y no con la esfera de la “consagración” porque ven en este escenario un enfrentamiento paralelo al que existe con la priorización del bien material sobre la libertad estética (232-234). De esta manera, la adquisición de legitimidad en el mercado de bienes simbólico se basa en la noción de “hacer época” (237): un grupo emergente crea una posición nueva en el campo literario que se diferencia de las posiciones establecidas y desestabiliza su estado hegemónico.²⁹

En el proceso de “hacer época”, Bourdieu afirma que los aspirantes o “recién llegados” deben remitirse constantemente al pasado, a los productores “consagrados” que enfrentan y a los agentes que permanecen fieles a ellos, pues la manera de acceder a la existencia, es decir, de producir la diferencia legítima, es precisamente a través del cuestionamiento de lo establecido (238). Como puede observarse, el conflicto generacional se utiliza como eje rector de las dinámicas de posicionamiento de autores en el campo literario. Según esta argumentación, la manera de conseguir la legitimidad en el campo es mediante el alejamiento absoluto con los esquemas de valoración e interpretación de la generación anterior. La ruptura aquí se construye con una lógica temporal-secuencial, en la que un autor “nuevo” derroca a un autor “viejo” cuya posición en el campo se ha visto desplazada, en un proceso que se repite constantemente ya que forma parte de las prácticas esenciales del *habitus*.

Así, sustitución y continuidad son los dos principios fundamentales en los que Bourdieu basa la noción de ruptura en el campo literario: “Cada revolución que triunfa se legitima a sí

²⁹ “Hacer época significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, en *vanguardia*, e, introduciendo, la diferencia, producir el tiempo” (Bourdieu 237).

misma, pero legitima también la revolución como tal, aun en el caso de la revolución contra las formas estéticas que ella misma impuso. Las manifestaciones y los manifiestos de todos aquellos que, desde principios de siglo, tratan de imponer un régimen artístico nuevo [...] dan fe de que la revolución tiende a imponerse como el *modelo* del acceso a la existencia en el campo” (191). Este proceso da como resultado que cuando un autor individual o una generación de autores proponen movimientos de ruptura con una propuesta estética precedente no significa que están presentando una propuesta “original” o “renovadora” en términos estéticos, sino que la historia misma del campo literario admite la escisión intelectual como un vehículo de acceso a sus posiciones dominantes, las cuales fueron concebidas en el conflicto social compuesto por la interacción entre agentes hegemónicos y agentes emergentes que buscan desplazarlos. Entonces, el campo literario se formula como un espacio que, además de generar rupturas, también construye el repertorio crítico de las mismas, lo que trae como consecuencia que toda tentativa “revolucionaria” en su contra represente en realidad una confirmación más de su existencia.

En este punto resalta la cuestión de los alcances y las limitaciones del acercamiento al fenómeno literario que propone Bourdieu, sobre todo en el matiz crítico que aporta a la noción de ruptura. Por un lado, el enfoque crítico del sociólogo francés ha servido como cimiento a la proliferación de teorías que plantean la noción de espacio literario mundial, el cual permite el análisis de prácticas culturales supranacionales en distintos contextos y lenguas (Sanz 20-22). Un buen ejemplo de esta tendencia es la propuesta de literatura mundial de Pascale Casanova, en la que se plantea el “Meridiano de Greenwich literario”: medida con la que se puede evaluar la distancia que existe entre todas las manifestaciones que pertenecen a un espacio literario en relación a un centro hegemónico, en este caso situado en París (68). Paralelamente, el análisis de la circulación de manifestaciones literarias, sus condiciones de producción y recepción permite la incorporación de herramientas interdisciplinarias al estudio literario como pueden

ser la historia, la sociología, la antropología o los estudios culturales. En este sentido, la literatura pierde su jerarquía disciplinaria y se considera un fenómeno cultural más en constante interacción con el resto de los campos, en especial el político y el económico.

Por otro lado, es preciso apuntar que el modelo de Bourdieu presenta una serie de problemas metodológicos que dificultan su práctica. El primero de ellos es que para poder llevar a cabo el análisis integral del campo literario en una época, resulta necesario que exista un corpus amplio de lecturas e interpretaciones sobre la obra de un autor o grupo de autores determinado y los contextos en los que se han desarrollado.³⁰ La única manera de recrear las posiciones de los agentes y su interacción en el código autónomo del campo es que se tenga registro de las mismas en un amplio repertorio bibliográfico que, como se ha mencionado, incluye referencias de fuentes muy diversas.

A su vez, la amplitud del enfoque del campo literario no sólo contribuye a su complejidad, sino que genera un problema de visibilidad y hegemonía. Si el procedimiento para designar los procesos a través de los que se desarrollan las significaciones de los productos culturales y, en consecuencia, los procesos para determinar su valor literario requieren de la existencia integral de dichos procesos, entonces se crea un vacío interpretativo representado por la obra de autores marginales. El rol de estos agentes, cuya posición es secundaria ya sea por el género literario que practican, el espacio social al que pertenecen, o su estatus político o sexual, sólo podría ser analizado desde la perspectiva del por qué no se les ha otorgado valor o legitimidad. Esto genera que el punto de vista interpretativo sea necesariamente hegemónico,

³⁰ “El concepto de campo literario ha precisado el sentido de la noción de contexto, ya que implica la reconstrucción sistemática de un conjunto de relaciones dinámicas y variables: las relaciones entre la literatura y los sectores principales del campo de poder (política, economía, religión, medios de comunicación); las relaciones, los intercambios y la competencia que vinculan la literatura con otros medios de expresión o de comunicación y con saberes más o menos instituidos y disciplinarios; los efectos de las transformaciones del sistema educativo, del mercado del libro y de la edición, de los soportes, de los modos de circulación, de las prácticas de la lectura y de los lectores; o el rol de las instancias de consagración (academias, salones, prensa, revistas, crítica)” (Boschetti 94-95).

pues los procesos de otorgamiento de significación cultural se encuentran incompletos y el único punto de vista disponible para el análisis es la perspectiva canónica o dominante.

Dicha problemática es determinante en el estudio aquí planteado, ya que también se generaría con la obra de autores emergentes a quienes el campo aún no ha otorgado un lugar por razones circunstanciales, como pueden ser la juventud o una fecha de publicación reciente. Así, el modelo del campo literario de Bourdieu puede explicar por qué un texto es legítimo o cómo llegó a serlo, e incluso puede profundizar en los mecanismos intelectuales que utilizan los textos que lo cuestionan, pero es insuficiente para comprender cabalmente el punto de vista propio de las posiciones marginales. El método de ordenamiento por estructuras de oposición contribuye a perpetuar esta perspectiva al sostener que la dinámica intelectual del campo literario se reduce al enfrentamiento de textos legítimos y textos que buscan la legitimidad, ignorando así las particularidades que constituyen la no-legitimidad. Esta situación no deja de ser paradójica, pues precisamente uno de los objetivos de la metodología del campo literario es el de erradicar la jerarquía generada artificialmente por la crítica literaria basada en valoraciones estéticas, en la que se admite tácitamente que sólo aquellos que dominan el código intelectual necesario para ejercerla son los que están capacitados para interpretar la “verdad” de la obra.

De aquí puede derivarse un nuevo cuestionamiento al modelo de análisis del campo literario. A pesar de la intención de Bourdieu de “desnaturalizar” la literatura mediante la erradicación de lo “literario” de su estudio, su propio acercamiento plantea interpretaciones que son más literarias de lo que supuestamente es admisible. Véase el siguiente ejemplo:

“Tal es pues la singularidad de Flaubert, si nos atenemos a la opinión de Sainte-Beuve: produce unos escritos considerados <<realistas>> (sin duda por su temática) que contradicen la definición tácita del <<realismo>> debido a que están bien escritos, que tienen <<estilo>>. Cosa que, ahora sin duda resulta más

perceptible, no es ni con mucho tan evidente. El programa proclamado en la fórmula <<saber escribir lo mediocre>> se manifiesta aquí en su verdad: se trata, nada menos, de escribir la realidad (y no de describirla, de imitarla, sino de dejarla en cierto modo que produzca a sí misma, representación natural de la naturaleza); es decir de hacer aquello que define propiamente la literatura, pero a propósito de la realidad más vanamente real, la más corriente y moliente que, por oposición a lo ideal, no está hecha para ser escrita” (151)

En este apartado, Bourdieu explica el estilo de Flaubert como una búsqueda por escribir una realidad mundana de una manera estéticamente compleja. Si se observa con detenimiento, la terminología empleada por el sociólogo francés remite a las herramientas de la interpretación que él mismo aborda con escepticismo. Conceptos como realismo, escribir la realidad o representación son nociones propias de los estudios literarios que requieren la admisión, al menos de manera referencial, de su utilidad en el análisis crítico. De hecho, cuando Bourdieu propone como método de acercamiento al repertorio de obras de un autor determinado la recreación de un espacio de tomas de posición artísticas, resulta revelador constatar la significativa carga literaria que el término “recreación” posee. Aunque esto no signifique necesariamente una negación de las posibilidades que el análisis sociológico-material conlleva, resulta necesario preguntarse en qué situaciones el punto de vista estético influye en el acto de la interpretación.³¹

En este punto resulta imposible determinar con exactitud la viabilidad de un modelo interpretativo u otro, ya que si bien el análisis de campos de Bourdieu es sumamente

³¹ Conceptos como el de “hacer época”, el cual es una definición de lo que significa ser un autor canónico, tienen también este contenido veladamente estético (véase la nota 29). Cabe preguntarse por las similitudes que existen entre este razonamiento particular y propuestas que defienden el valor estético-literario de la obra como puede ser la de Harold Bloom en *El Canon Occidental*. Ambas definiciones hablan de una obra “adelantada”, aunque Bloom la considera en términos de originalidad creativa, mientras Bourdieu la caracteriza en términos de imposición de categorías de percepción y de valoración legítimas. Sin embargo, ¿no hay algo de originalidad estética, imposible de comprender con herramientas de interpretación estrictamente social, detrás de la metáfora “producir el tiempo”? En todo caso, es posible cuestionarse el planteamiento de la definición de “hacer época” a través de una metáfora tan literaria como lo puede ser “producir el tiempo”.

productivo, cuando se le considera una metodología absoluta termina por ser insuficiente. En realidad, las interpretaciones estéticas —modelos de lectura interna o *close reading*— continúan surgiendo —ya sea como primer acercamiento o como eje metodológico primordial—, por lo que es probable que el modelo de Bourdieu no sea una herramienta para superarlos. Por el contrario, la perspectiva que se plantea en este estudio considera que en términos generales ambas posturas son complementarias. Después de todo, el funcionamiento del campo literario depende en buena medida del previo establecimiento de un repertorio de lecturas o interpretaciones que se concentran en la dimensión textual como objeto de estudio principal. Con esto no se quiere decir que el modelo del campo literario sea epistemológicamente inadecuado, sino que no es tan antagónico a la interpretación estética como ha llegado a plantearse.

Es preciso recordar que las reflexiones de Bourdieu en torno al campo literario surgen en el ámbito de la Francia del siglo XIX y por ello puede resultar cuestionable aplicarlas de manera literal al estudio de manifestaciones literarias de otras épocas. En un contexto contemporáneo, por ejemplo, el acto hermenéutico en torno al fenómeno literario tiene la facultad de constituirse en estructuras de pensamiento que no son dicotómicas. Este enfoque implica que el espectro de análisis del campo literario se ensanche cuando aborda ambas dimensiones interpretativas, en especial cuando se considera que el acto interpretativo se alimenta constantemente de una tradición que ha abandonado las fronteras de lo estrictamente literario para admitir la participación de manifestaciones culturales heterogéneas. En un escenario crítico que promueve la hibridación de géneros y la desterritorialización de la literatura misma como ejercicio intelectual, el espacio de los posibles —término con el que Bourdieu designa la tradición— se construye bajo lógicas de dinamismo e interacción que matizan la estructura de oposiciones comunes con la que se suele describir los procesos de ordenamiento del campo literario.

En este escenario, conceptos como el de ruptura se posicionan en una coyuntura crítica que oscila entre la desestabilización que implica su rol como respuesta a manifestaciones culturales hegemónicas y la estabilidad de un análisis histórico que propone su perpetua aparición en estructuras formales bien establecidas. En el método de Bourdieu, la ruptura constituye un nuevo tipo de jerarquía, debido a que se posiciona como vehículo de acceso a la legitimidad en el campo literario. Esta noción responde a dos lógicas esenciales, la secuencialidad —una manifestación literaria derroca de su posición hegemónica a otra manifestación literaria— y la continuidad —la única constante en esta dinámica es la ruptura misma—, sostenidas en el análisis de fenómenos literarios desde una perspectiva “no-literaria” que prioriza la interacción con las esferas de lo social, lo económico y lo político. Desde este punto de vista, la ruptura es un fenómeno cultural que plantea la dicotomía del enfrentamiento en sus distintas versiones —generacional, por la hegemonía, por la legitimidad—, promueve la desestabilización de jerarquías literarias y es el principio generador de las dinámicas de interacción entre los distintos agentes, lo que a su vez tiene como consecuencia la producción de nuevas jerarquías. La ruptura, por lo tanto, no sólo es una manera de acceder a la legitimidad, sino que es un fenómeno que se legitima a sí mismo.

Por otro lado, más allá de las limitaciones que aquí se han puntualizado respecto al análisis del campo literario, sus propuestas también aportan posibilidades intelectuales significativas, sobre todo si se logran adaptar algunos de sus preceptos al ámbito cultural contemporáneo. Este acercamiento es sumamente útil para abordar la ruptura desde una perspectiva más mesurada, lo que permite contextualizar su aparición en torno a un *habitus* —es decir, prácticas comunes que reproducen aspectos sistemáticos de un contexto literario históricamente constituido— y no a partir de una relación de causalidad entre actitudes de enfrentamiento generacional y actos creativos individuales que suelen recibir la etiqueta acrítica de la “rebeldía”. Igualmente, si se admite la posibilidad de desestabilizar las

estructuras dicotómicas que rigen la dinámica de posicionamiento de los agentes al interior del campo, entonces se puede plantear una noción de ruptura que cuestione las lógicas de secuencialidad y continuidad al permitir la introducción de un fenómeno más complejo: la transformación.

En el contexto de la narrativa mexicana del siglo XXI es primordial la consideración de esta circunstancia metodológica. El ir y venir interpretativo que se presenta entre los enfoques que enfatizan el hecho literario como producto cultural y los acercamientos que priorizan las particularidades internas del mismo contribuye a explicar con mayor precisión la aparición de convenciones críticas como la individualidad de la obra. En el corpus seleccionado, la aparición del campo literario como herramienta de análisis permite identificar en la aversión a la pertenencia colectiva una estrategia de posicionamiento y un discurso de ruptura que genera legitimidad. A la par, la profundización en el ámbito estético de las obras estudiadas posibilita el entendimiento del matiz epistemológico de transformación que las estructuras de expresión de la ruptura acarrearán consigo. Si se atiende únicamente la dimensión exterior de la obra, se puede caer en la tentación de considerar la narrativa mexicana del siglo XXI una respuesta antagónica a las generaciones literarias que la precedieron. En cambio, la perspectiva del campo literario como un espacio condicionado tanto por procesos sociales como por procedimientos estéticos, contribuye a una mejor comprensión de la ruptura como un fenómeno que, en el contexto de la búsqueda del proyecto literario único, no-colectivo y no-nacional, transforma ciertas variables culturales —sin que esto signifique su negación— para dialogar con un conjunto heterogéneo de tradiciones. Esta postura se explora en el siguiente apartado.

1.4. La ruptura como herramienta del análisis literario

Hasta el momento se ha trazado el concepto de ruptura a través de las perspectivas del discurso científico, la epistemología y el estudio sociológico-material de la literatura. Este

trabajo teórico ha servido para comprender la lógica que subyace a los fenómenos de rompimiento entre distintas manifestaciones culturales, ya sean estéticos, intelectuales o sociales, y cómo su aparición se constituye desde una estructura dicotómica que prioriza el cuestionamiento, la sustitución y la auto-legitimación del principio mismo de escisión. Con este itinerario crítico ya definido, es posible perfilar el enfoque hacia la interpretación literaria y ver cómo la noción de ruptura funciona en este contexto.

Para ello es necesario concentrarse en los principios de la ruptura como recurso de la crítica literaria durante el siglo XX, desde las formulaciones clásicas que plantean la relación de constante interacción entre la ruptura y la continuidad, o la actitud intelectual representativa de la tradición de la ruptura en la que el pasado se considera parte integral del presente, hasta sus definiciones más contemporáneas, como la propuesta estética de la generación del *Crack* al final del siglo XX y la presunta individualidad del texto que los autores mexicanos nacidos en la década de los setenta defienden en contra de todo tipo de adscripción temática colectiva.

La descripción de estas posturas críticas servirá como base para proponer una noción de ruptura que no sólo tenga la función de analizar fenómenos literarios a gran escala, como pueden ser los movimientos de cuestionamiento generacional —los cuales suelen darse en forma de polémicas públicas, presentación de manifiestos, publicación de antologías, etc.—, sino que pueda servir como herramienta de análisis literario de obras particulares y las relaciones que surgen entre éstas, incluso cuando dicha relación no sea del todo aparente. En una época como el siglo XXI en la que, como se verá en este apartado, un sector de la narrativa mexicana utiliza como vehículo para expresar su autonomía la pretensión de instaurar proyectos que no pertenecen a nada y únicamente pueden considerarse bajo la esfera literaria propia del autor, se vuelve complicado encontrar puntos en común en un corpus altamente individualizado. De ahí proviene el planteamiento de la ruptura como herramienta metodológica cuyo objetivo se concentra, más allá de apuntar las similitudes entre obras que

taxonómicamente pueden ubicarse en categorías afines, en manifestaciones literarias que conformen conjuntos de textos de difícil clasificación.

1.4.1 Ruptura y continuidad

Como se ha visto con anterioridad, uno de los principios fundamentales que acompañan a la ruptura es el de la continuidad. Ambas nociones conviven cercanamente en una lógica que funciona de la siguiente manera: un movimiento de ruptura con un fenómeno cultural hegemónico, cuando es efectivo, tiene como consecuencia que la parte previamente marginada pase a tomar una posición dominante. Entonces, cuando esta postura de cuestionamiento logra consolidarse como eje canónico, un nuevo movimiento cultural surge para cuestionarlo, repitiendo así el proceso ya descrito. De esta manera, ninguna posición cultural pueda mantener una hegemonía absoluta y lo que perdura no son las particularidades de una ruptura determinada, sino el principio mismo de rompimiento. Por lo tanto, la estructura de la ruptura, al repetirse constantemente, crea un efecto de continuidad.

Luis Mario Schneider comparte esta postura (véase nota 2) al comprender la literatura mexicana como la repetición de un conflicto generacional en el que siempre se plantea una estructura dicotómica esencial: hay quienes niegan el presente, pretenden revisarlo y desean el cambio, mientras existen otros que desean la afirmación de su época, se mantienen dentro de lo heredado y desean resguardar lo establecido. En este proceso, el pretendido cuestionamiento a la tradición antecesora, en lugar de ser una negación de la historia, en realidad constituye una afirmación de la misma, pues dicha ruptura es solamente una más en la concatenación de rupturas que dan continuidad al proceso histórico (191-192).

Desde esta perspectiva, las estructuras jerárquicas se alimentan de las estructuras desestabilizadoras de la escisión: “[...] la tradición se nutre de la protesta y su voracidad proviene de la ruptura” (Schneider 193). La noción de continuidad aquí posee un doble

significado: se caracteriza a la tradición a partir de su efecto en la cultura y se le considera como el principio formativo elemental de su concepto opositor. La ruptura no sólo existe para desestabilizar una estructura precedente, sino que debe perpetuar su labor para conformar una tradición que, precisamente, se alimenta con su presencia.

Esta estructura de significación es similar a la presentada por Emir Rodríguez Monegal en “Tradición y Renovación”. En este artículo, el crítico uruguayo analiza el estado de la literatura latinoamericana en los años 60 desde la relación dinámica existente entre los términos tradición y ruptura. Su visión se basa en un principio complementario al de Schneider, pues a pesar de que los momentos de crisis lleven a rupturas en el ámbito de la tradición, las crisis no solamente surgen de la pura contradicción y tampoco son eventos aislados. Por el contrario, cada crisis explora circunstancias intelectuales del pasado y propone una genealogía base que sirve como sustento del movimiento revolucionario, en un doble movimiento circular que se ocupa a la vez del pasado y del futuro (139). Así, cuando existe una ruptura también algo continúa, cambia o se amplía; es decir, la pretensión de los movimientos de ruptura por alejarse de cierta postura, desmentirla o combatirla directamente existe a la par de una producción de conexiones con tradiciones anteriores (143).

Esta lógica resulta sumamente interesante en un primer momento, pues la relación entre tradición y ruptura modifica su naturaleza: la oposición se convierte en continuidad. Sin embargo, esta continuidad tiene la particularidad de revivir los preceptos de tradiciones que se encontraban en el olvido o que por alguna razón habían sido colocadas en una posición marginal. Esta perspectiva asume una forma del tiempo constituida desde la no-linealidad: el pasado sirve como vehículo de movilización de un presente que cuestiona un aspecto específico de ese mismo pasado, con miras a construir una propuesta hacia el futuro.³² Rodríguez Monegal

³² Cabe destacar en este punto la influencia que T.S. Eliot tuvo sobre las nociones de tradición y ruptura que plantea Rodríguez Monegal, específicamente en cuanto al tratamiento de la relación entre pasado y presente. En *Tradition and the individual talent*, Eliot plantea que ningún poeta puede considerarse de manera aislada, pues su apreciación siempre se hace en comparación con la tradición literaria (15), por lo que el escritor que pretenda

señala que esta noción de ruptura genera una paradoja, pues la actitud de recuperación del pasado como procedimiento de justificación de los fenómenos de cuestionamiento del presente ocasiona que se exploren posibilidades que en su momento no eran compatibles y cuyo antagonismo se ha visto neutralizado por el paso del tiempo (144).

Por otro lado, comprender la ruptura en los términos que plantean Schneider y Rodríguez Monegal también implica admitir que toda desestabilización de la tradición, a pesar de que su relación con el presente sea sumamente interactiva, necesita como principio de constitución un movimiento lineal de sustitución. En términos literarios, esto se traduciría en un proceso constante en el cual una cierta temática, género o estilo predomina durante un tiempo determinado, para luego ser rebatido por obras emergentes que cuestionan esa posición de hegemonía y cambian el curso de la tradición. Incluso si se considera que la ruptura se genera a partir del supuesto de una tradición viva que permite la exploración y renacimiento de manifestaciones marginales, aún es necesario que exista un proceso de sustitución en el ámbito hegemónico del presente. Siguiendo esta lógica, la ruptura literaria podría definirse como la concatenación de mecanismos de encumbramiento y caída de distintos textos, ya sea por razones estéticas, políticas o culturales.

Evidentemente, el proceso que Schneider y Rodríguez Monegal describen está presente en la historia literaria y una discusión sobre la pertinencia de su concepto de ruptura sería estéril. En cambio, un debate más fructífero podría centrarse en la condición epistemológica de la noción de continuidad y las posibilidades que este análisis implica. Hasta el momento, se

considerarse “tradicional” debe poseer una sensibilidad histórica que le obligue a escribir teniendo en cuenta la totalidad de la producción literaria de su país y de Europa (14). Entonces, cuando un poeta plantea un acercamiento estético sin precedentes, la tradición se ajusta y modifica sus preceptos para integrar la propuesta renovadora: “Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past” (15). Esta consideración del ejercicio literario que representa a la par la posibilidad disruptiva del presente y una tradición viva que puede ser flexible siempre y cuando se considere su legado es una manifestación de la lógica de circularidad en la que el presente y el pasado conviven íntimamente mediante una retroalimentación mutua. Ecos de la influencia de Eliot pueden ser rastreados también en la tradición de la ruptura propuesta por Octavio Paz y en las observaciones de *Geografía de la novela* de Carlos Fuentes, enfoques que se analizarán más adelante en este mismo apartado.

ha observado que los fenómenos de ruptura se legitiman a sí mismos, es decir, representan el proceso continuo de cuestionamiento cuya presencia se considera una constante en la historia literaria. Ninguna jerarquía o tendencia literaria dominante es para siempre. Sin embargo, la continuidad de la estructura de la ruptura no implica necesariamente que ésta deba representar la sustitución lineal o absoluta de un orden por otro. De hecho, continuidad y secuencialidad no son términos complementarios. La perspectiva de Schneider y Rodríguez Monegal requiere que la ruptura, para serlo, utilice el cuestionamiento como un cambio secuencial en el que una jerarquía literaria se desestabiliza para dar paso a otra jerarquía. Este fenómeno activa el contacto con la tradición. La cuestión que aquí resalta es si la ruptura, desde la dimensión de continuidad que la caracteriza, puede encontrar otras formas de cuestionar la estructura jerárquica que desestabiliza con su aparición. Cabe la posibilidad de que el cuestionamiento implique una forma distinta de cambio, más sutil y flexible, menos definitivo no por su ausencia de rigor, sino por la elasticidad de un contacto con la tradición que se basa en la lógica no-dicotómica de la transformación. Antes de profundizar al respecto, es preciso comprender el rol que la noción de tradición tiene sobre las posibilidades de la ruptura.

1.4.2 La tradición de la ruptura

En las primeras páginas de este texto se hizo mención a la polémica de 1932 en México, entre autores que defendían una estética nacionalista —con Ermilo Abreu Gómez a la cabeza— y la generación de Contemporáneos —bajo la influencia de Alfonso Reyes— que proponían una literatura que estuviera en contacto con la actualidad de la producción artística occidental. Uno de los participantes en este conflicto público fue Jorge Cuesta, cuyos ensayos en torno al enfrentamiento intelectual entre el nacionalismo y el cosmopolitismo añaden consideraciones previas al concepto de tradición que años más tarde analizaría Octavio Paz.

En “La literatura y el nacionalismo”, artículo publicado originalmente en *El Universal* en mayo de 1932, Cuesta cuestiona los grupos intelectuales que desean proteger las formas autóctonas como una manera de resguardar a la tradición, cuando en realidad la tradición es algo que no se preserva porque no puede morir: la tradición vive y los escritores más “tradicionales” —Shakespeare, Conrad, Stendhal, Dostoievski— nunca se preocuparon por ser guardianes de la misma (97-98). Entonces, las manifestaciones literarias nacionalistas no pueden catalogarse como tradicionales, pues la tradición como tal no se encuentra en formas particulares (100). La postura aquí presentada considera que el concepto de tradición se encuentra en constante comunicación con el presente, pues al considerarse con el calificativo de “viva” se afirma su presencia continua en el acontecer cultural de todas las épocas. Paralelamente, esta característica posee el efecto de imposibilitar su encasillamiento en una forma literaria determinada. La tradición vive, pero no por el establecimiento de sus límites, sino por el efecto perdurable que trae consigo.

Un par de años después, Cuesta retoma el asunto de la tradición y lo concentra en la producción lírica nacional en el ensayo *El clasicismo mexicano*. Aquí, continúa con el rechazo de la particularidad geográfica y designa la historia de la poesía mexicana como una historia universal de la poesía, pues posee una significación que todo espíritu culto puede comprender (178). Para explicar de dónde proviene esta universalidad, Cuesta utiliza el argumento de la herencia colonial: la poesía mexicana proviene de la poesía española, pero no porque exista una relación de subordinación jerárquica entre ambas, sino porque el pensamiento español, para poder haber tenido una influencia tan grande en pueblos tan distintos, necesariamente debía traer consigo una universalidad que le permitió tal movilidad (179-180). Esta estrategia argumentativa considera que la poesía mexicana, desde sus inicios, ha poseído el rol de reflejar una universalidad que le ha sido heredada, lo que no implica que no haya podido ejercer una expresión propia de lo universal.

Entonces, cuando Cuesta recuerda que la literatura “española” de México —es decir, la que tiene ambiciones universales— ha sido considerada en España como una literatura descartada, o no proveniente de un lugar establecido, es porque esta literatura responde a la mejor tradición española, “[...] que no es una tradición castiza: a la tradición clásica, que es la tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana” (181). La noción de tradición de la herejía se construye de acuerdo a una visión de la originalidad que arrastra consigo los conceptos de clasicismo y radicalismo. Si “Todo clasicismo es una tradición transmigrante” (182) y el radicalismo descarta la acumulación hereditaria de hábitos estéticos para enfatizar la capacidad de producir universalidad, la herejía constituye la expresión particular de lo universal sin negar los parámetros de una tradición que, como se ha visto, no es estática. Desde esta perspectiva, la tradición vive porque es universal y todo acto de expresión poética que se inscriba en estas directrices no responde a un modelo particular establecido, pues la universalidad es una característica posible para quien pueda expresarla, sin importar su procedencia.³³

Esto nos lleva al concepto de tradición de la ruptura, planteado por Octavio Paz durante su participación en las “Charles Eliot Norton Lectures” del curso 1971-1972 en la Universidad de Harvard. El resultado de esa cátedra, publicado después como ensayo con el título *Los Hijos del Limo* (1974), muestra un análisis pormenorizado de los cambios presentes en la lírica desde el romanticismo hasta los movimientos de vanguardia, cuando se constituye lo que Paz considera la tradición moderna de la poesía. En términos esenciales, el poeta mexicano comprende a la tradición como una transmisión generacional de conocimientos y formas estéticas en la que cualquier tipo de interrupción puede considerarse una ruptura, lo que lo lleva

³³ Cuesta realiza el siguiente diagnóstico de la literatura mexicana que defiende lo nacional: “Todos los mexicanismos en nuestra literatura no han sido sino aplicaciones al paisaje, es decir, no han tenido sino un puro carácter ornamental. Además, han podido existir sólo cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular se ha prestado a recibir lo “mexicano” como objeto. En otras palabras, la literatura mexicanista no ha sido una literatura mexicana, sino el exotismo de una literatura extranjera” (192).

a preguntarse la posibilidad de considerar una tradición de aquello que rompe el vínculo con lo tradicional: una tradición de la ruptura que no sólo negaría a la tradición, sino que podría llegar a negar la misma ruptura tras afirmar su propia continuidad (333).

Esta condición estética es identificada por Paz bajo el rótulo de tradición de lo moderno, la cual se caracteriza, más allá de la novedad implícita en el título, por la heterogeneidad, la pluralidad de pasados y la extrañeza radical. Lo moderno se basta a sí mismo, pues siempre que aparece funda su propia tradición, de modo que el contacto del presente con el pasado únicamente se da en el marco de una dinámica de negación (333-334). Hasta este punto, la tradición es un marco referencial abstracto cuya función principal es la de representar un proyecto que debe ser superado y actualizado constantemente. Desde esta perspectiva, la tradición de lo moderno se basa en la ruptura constante de manifestaciones literarias heterogéneas que no responden a un pasado fijo, sino que lo rechazan.

Si bien parece que la propuesta teórica de Paz describe una tradición estática y estéril, es preciso comprender el particular sentido que la negación posee en este contexto, pues si bien se propone como un cuestionamiento a la tradición dominante, su sentido no abarca necesariamente la negación del pasado en general. La tradición moderna borra oposiciones clásicas como lo antiguo y lo contemporáneo para alimentarse de todo fenómeno posible sin importar la época a la que pertenece, siempre y cuando éste constituya una ruptura con la perspectiva hegemónica establecida: “La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos —pasado, presente, futuro— se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes” (336). A partir de esta concepción integral del tiempo en la que manifestaciones culturales de tiempos remotos pueden mantener su espíritu polémico, Paz comprende la negación propia de los movimientos de ruptura como una conciencia histórica, en la que la crítica de la tradición representa el reconocimiento de la pertenencia a la tradición

como tal, de manera que el principio que rige la historia literaria moderna se basa en un cambio desde adentro (339). En este sentido, la ruptura consiste en la negación del presente como vehículo de preservación del impulso incesante de una tradición que, lejos de mantenerse aislada y proclive a la veneración, renueva constantemente sus variables. Similar a lo planteado por T.S. Eliot (véase nota 32) y Jorge Cuesta, la ruptura es una manera de cuestionar a la tradición desde la estructura epistemológica de lo tradicional, la cual se configura en una visión circular en la que pasado y presente se afectan mutuamente.

Por otro lado, la caracterización de la tradición de lo moderno como tradición de la ruptura acarrea algunas objeciones. Por ejemplo, Alberto Vital afirma que la relación cercana entre tradición y ruptura realmente constituye una operación socio-política de la Modernidad, aunque no basada en la heterogeneidad que Paz proponía, sino representada por un proceso de homogeneización en el que la fusión de dos conceptos opuestos permite la apropiación de los contrarios e inhabilita así el discurso de la diferencia (421). Al integrar tradición y ruptura en una estructura de continuidad, no existe procedimiento cultural que resulte ajeno, de manera que el cuestionamiento se convierte en una mera ilusión. Vital considera que dicha perspectiva de la literatura posee el riesgo de promover una mecánica de la historia basada en una visión reiterativa que interpreta todo acontecimiento a partir de un ritmo histórico-cultural determinado que estabiliza toda tentativa de disenso (422-423).

Dichas reservas en torno al concepto de la tradición de la ruptura conducen a cuestionar la posibilidad misma de los actos de ruptura. En este aspecto, Vital describe la noción de Paz alrededor de dos interpretaciones distintas: por un lado, el principio de contradicción y el aspecto cíclico que caracteriza su aparición puede desestimar la descripción de pugnas y oposiciones reales que existen dentro y fuera del campo literario; por el otro, si atendemos la sospecha contemporánea que señala la imposibilidad de la ruptura auténtica debido al alto nivel

de codificación que posee dicho campo —lo que produce previsibilidad y generalización—³⁴, entonces es la manifestación cíclica la que al menos posibilita la aparición de ciertos tipos de ruptura, más allá de que éstas sigan un marco establecido (423-424). Esta postura es interesante y las dudas generadas por el modelo propuesto por Paz son justificadas, aunque no se ofrece una solución alternativa al problema. Si el afán de la tradición de la ruptura es totalizador y, por lo tanto, asimila lo ajeno sin conflicto, entonces la solución metodológica parece encaminarse hacia el regreso de la estructura dicotómica del conflicto y la polémica. Como se ha dicho anteriormente, resulta imposible establecer un fenómeno de ruptura sin la existencia de una estructura jerárquica a cuestionar, pero el acercamiento de Vital no propone matices teóricos para comprender la relación entre ruptura y jerarquía más allá del supuesto primario de la aparición.

La tradición de la ruptura delineada por Paz se basa en un proceso continuo de negación de tradiciones y proposición de nuevos órdenes. Paralelamente, propone una disolución de las fronteras temporales que contribuye a desestabilizar la estructura dicotómica del pasado-presente. Así, la estructura epistemológica de la tradición de lo moderno presenta dos dimensiones: la linealidad de la sustitución y la complejidad de la transformación continua. Por lo tanto, el concepto de ruptura literaria debe lidiar con esta tensión. Por el momento, es posible concluir que la tradición es un ente vivo que influye al fenómeno cultural contemporáneo mediante su presencia como horizonte de significación. Paralelamente, dicha manifestación cultural del presente tiene la capacidad de cuestionar la tradición en un proceso de negación que no la inhabilita, sino que la resignifica. La ruptura es un proceso que ensancha las posibilidades de la tradición, del mismo modo en que la tradición activa las perspectivas de significación de los procedimientos de rompimiento. La complementariedad de ambos

³⁴ Aquí Vital parece referirse a la popularidad que el análisis del campo literario propuesto por Bourdieu ha tenido en los círculos académicos.

conceptos permite, a su vez, la aparición de la noción de transformación como alternativa a la sustitución. Sin embargo, antes de profundizar en cómo funciona este matiz epistemológico en la ruptura, es preciso atender consideraciones en torno a las propuestas estéticas de la literatura mexicana contemporánea, específicamente las presentadas en el siglo XXI y en su antecedente más inmediato, la década de los noventa del siglo XX.

1.4.3 El *Crack* y la Generación de los Enterradores

En 1993, tres años antes de la irrupción de los autores del *Crack* en el mercado editorial mexicano, Carlos Fuentes publica *Geografía de la novela*, compilación de ensayos que comparte ciertas apreciaciones críticas con el proyecto intelectual de dicho movimiento, el cual suele considerarse un hito en la historia de la literatura mexicana de fin de siglo, sobre todo por tratarse de la última manifestación de una propuesta estética colectiva cuyos alcances fueron nacionales e internacionales. No es la intención de este análisis profundizar en la genealogía de los autores del *Crack* y sus obras, como tampoco se pretende plantear un juicio de falta de originalidad en torno a sus ideas. El objetivo de esta sección es poner en contacto las preocupaciones que cimentaron el heterogéneo proyecto literario de este grupo³⁵ —las cuales fueron expresadas en un manifiesto y en un post-manifiesto— con el contexto crítico de la época, de manera que sea posible comprender la pretendida ruptura que sugiere su nombre como un llamado a la reactivación de una tradición precedente.

Fuentes afirma que la novela es la voz de un mundo que se encuentra en el proceso de crearse, por lo que se trata de un género necesariamente incompleto en el que nadie ha dicho la palabra definitiva (27). Esta circunstancia implica que la novela debe mantener una actitud

³⁵ Como puede observarse, se ha evitado utilizar el término “generación” para referirse a los autores pertenecientes al *Crack*. Tomás Regalado señala al respecto: “Por mucho que insista la crítica, el *crack* no es una generación: a pesar de la coincidencia cronológica en el nacimiento de sus autores, la formación académica similar, y el vínculo de amistad que los ha mantenido unidos, no ha crecido en torno a una crisis histórica que los aglutine y [...] tampoco sigue una cosmovisión estética uniforme que permita definirlos generacionalmente” (161).

similar de apertura tanto hacia el futuro como ante el pasado, pues éste no representa una tradición rígida, sino que cobra su sentido cuando es afectada por la imaginación poética del presente, en una dinámica que permite la continuidad histórica de la obra; es decir, la imposibilidad de su fijación en la estructura interpretativa de una época determinada (27-28). Así, la relación con el pasado se convierte en parte fundamental del proceso de novelar, el cual es a su vez la proclamación de la universalidad de lo posible (29); no existen tendencias literarias absolutas ni modelos de lectura que agoten los múltiples significados que la obra produce. De esta manera, cuando se cuestiona cuál es la geografía de la novela contemporánea, Fuentes propone que ésta se configura en las coordenadas de una literatura mundial que no es otra cosa que la narración de la diferencia y la diversidad (167), en el marco de un mundo que al no estar terminado se ve afectado por la experiencia del novelista que extiende los límites de lo real mediante la producción de más “realidad” a través de la imaginación³⁶ (173).

Como puede observarse, Fuentes propone una novela cuyos ejes críticos se encuentran en un diálogo productivo con la tradición. Se utiliza aquí el término productivo con el sentido de una comunicación permanente que permite, a su vez, una dinámica interactiva que produce significaciones con el encuentro de dos dimensiones que suelen considerarse contrarias, como pueden ser el presente y el pasado. El programa estético que define Fuentes para la novela contemporánea considera lo tradicional como un ente vivo, transformable, en proceso de creación, de manera similar a la concepción que Paz hacía de la tradición de lo moderno, basada

³⁶ El tema de la imaginación literaria —el cual, por cierto, ha sido reinterpretado en el siglo XXI con la propuesta de Alberto Chimal de sustituir el rótulo de literatura fantástica por el de literatura de imaginación— captó la atención de Fuentes desde *La nueva novela hispanoamericana*. En dicha obra, el autor mexicano proponía que el siglo XX debía problematizarse desde el lenguaje como código de múltiples posibilidades (22), pues con la llegada de Latinoamérica a la Modernidad se crea un panorama de mayor complejidad (28) en el que los habitantes de la región ahora se identificaban como contemporáneos del resto de la humanidad (32). Esta condición tenía como resultado la modificación del discurso del autor hispanoamericano, su papel en la sociedad, su concepto de Nación y la tradición en la que se ha formado: la exploración del lenguaje pasa a ser una reelaboración crítica de todo lo no dicho (30). Al colocar la discusión en el territorio del lenguaje, Fuentes pretende expandir las posibilidades de la expresión literaria. Así, el autor hispanoamericano, al reconocerse contemporáneo de su tiempo, no debe reducirse a seguir una cierta tendencia, sino que puede hacer uso de su “imaginación” para crear el mundo ficcional que mejor se adapte a su proyecto, incluso si esto significa tratar temas que antiguamente podían verse con reservas.

en la ruptura continua de sus variables. Asimismo, la novela se comprende desde parámetros que rehúyen la idea de producción nacional, pues se posiciona en un sistema-mundo de producción literaria en el que recibe la influencia de la tradición occidental. Esta idea, que está presente en distintos momentos de la historia literaria mexicana del siglo XX —en Alfonso Reyes, en Contemporáneos, en Octavio Paz, en el mismo Fuentes desde *La nueva novela hispanoamericana*, por mencionar sólo los casos aquí referidos— se reinterpretará de nuevo en 1996 con la aparición del *Manifiesto del Crack*.

Más allá de su intención original como texto de presentación de un grupo de cinco novelas de los autores mexicanos Pedro Ángel Palou (*Memoria de los días*), Eloy Urroz (*Las rémoras*), Ignacio Padilla (*Si volviesen sus majestades*), Ricardo Chávez Castañeda (*La conspiración idiota*) y Jorge Volpi (*El temperamento melancólico*), el manifiesto presenta un proyecto literario que describe una serie de ambiciones estéticas encaminadas a un doble propósito: la negación de las limitaciones de la generación inmediatamente anterior y el regreso a una tradición literaria que promovía la exploración formal del texto ficcional. Para comprender a cabalidad los procedimientos de ruptura y contacto con la tradición que el *Crack* propuso, es preciso observar las propuestas a nivel individual que se presentaron en el manifiesto.

Pedro Ángel Palou recuperó las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino —levedad, rapidez, multiplicidad, visibilidad, exactitud y consistencia— para establecer una serie de condiciones estéticas que la novela del *Crack* debía cumplir. Entre estos fundamentos se encontraba la creación de textos no comestibles que priorizaran la creación de mundos autónomos, la admisión de que el *Crack* era alimentado por múltiples modelos literarios, la apreciación de la capacidad imaginativa del narrador y la persecución de un lenguaje complejo, de léxico rico, basado en el juego morfológico y sintáctico, que evitara la estandarización del lenguaje televisivo contemporáneo (209-213).

Por su parte, Eloy Urroz realiza una búsqueda de la genealogía del *Crack*, al que atribuye la misión de proponer literatura “profunda” que implique “exigencias” y no tenga “concesiones” hacia el lector, incluso si esto significa que éstos sean reducidos. La genealogía de Urroz puede trazarse en autores como Julio Cortázar, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Salvador Elizondo, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, José Revueltas, Juan Vicente Melo y Juan Carlos Onetti (214-215). Explícitamente, Urroz considera que en el *Crack* no hay ruptura, sino continuidad, pues la única ruptura posible con la tradición antes mencionada sólo podría ser representada por un tipo de novela superficial y deshonesto, “la literatura de papilla-embauca-ingenuos” (216). Como puede observarse, el sentido que aquí se le da a la noción de ruptura es el de recuperación: la producción literaria del grupo no se encuentra aislada ni sus ambiciones son inusitadas; en cambio, el discurso de la novedad se configura como la puesta en contacto con una tradición literaria “exigente” que comprendía el texto literario como un fenómeno que no necesitaba subestimar a sus lectores.

En el caso de Ignacio Padilla, la ruptura también se comprende como una forma de la continuidad y repite la fórmula de Paz de erradicación de los tiempos mediante la cual lo pasado puede ser materia para la renovación: “La literatura que reniega de su tradición no puede ni debe crecerse en ella. Ningún monstruo niega sus sombras” (220). Desde esta perspectiva, la ruptura hace prevalecer el modelo de la novela, pues no busca superarlo, sino explorar en la vasta plasticidad de su constitución, lo cual le permite transformarse una y otra vez. En este sentido, Padilla sostiene que las novelas del *Crack* no son originales y que en realidad responden a una vasta tradición que no es precisamente mexicana (218). Añade, además, que la aparición de movimientos de ruptura no se da por motivos de ideología, sino de cansancio: la reacción es contra la fatiga de comprender la literatura en modelos agotados (216-217). El agotamiento de una estructura o tendencia literaria puede ser un tema polémico y definitivamente es complicado determinar cuáles son las condiciones que conducen al

cansancio. En el caso de Padilla, su ataque se concentra en la generación posterior al *Boom*. Para efectos del análisis aquí presentado, se verá más adelante cómo la expresión del agotamiento de una forma literaria no es particular, sino que forma parte del *habitus* de la ruptura como tal.

Por otro lado, la participación de Jorge Volpi en el manifiesto se ve reducida a una reseña breve de las novelas que componen el conjunto original del *Crack*, por lo que no se observan en su texto apreciaciones en torno al concepto de ruptura. De mayor protagonismo intelectual es su aparición en el *Postmanifiesto del Crack*.³⁷ En cuanto a Ricardo Chávez Castañeda, éste apuesta por los valores compartidos del grupo: la profundidad del texto literario, la toma de riesgos, la exigencia, el rigor y la voluntad totalizadora de la novela (221). Asimismo, considera que a pesar de que las obras del *Crack* no se realizaron con un espíritu colectivo, sí poseen ciertos rasgos comunes, como la generación de su propio universo y el no atemorizarse ante los extremos, pues en los límites es donde se muestran las verdaderas ambiciones estéticas (222). La continuidad sigue siendo un motivo recurrente: Chávez Castañeda afirma que el *Crack* no pretende hacer nada nuevo: solamente ha elegido una estética olvidada en la literatura mexicana —la estética de la complejidad que se repite a lo largo del manifiesto—, la cual sólo representa una entre muchas otras posibilidades (223).

³⁷ En 33 apuntes breves, Volpi repasa el legado literario del *Crack* y las condiciones intelectuales y sociopolíticas que afectaron su recepción, tanto al momento de su aparición como en los veinte años posteriores (el *Postmanifiesto del Crack* fue leído en Austin, Texas, el 7 de enero de 2016, durante el congreso de la Modern Language Association). Entre sus observaciones, destaca la preservación del principio de profundidad, polifonía, complejidad de las novelas del *Crack* y su rechazo por las etiquetas nacionales. Asimismo, se presentan apuntes sobre la realidad política mexicana y latinoamericana que envolvió la actividad del grupo: las constantes crisis que sufrió México en los años noventa y la desaparición de la Latinoamérica característica del siglo XX narrada por el *Boom* —teoría que Volpi desarrolla con profundidad en *El insomnio de Bolívar* (2009). Por último, juzga el papel que el mercado tiene en la literatura contemporánea, el rol que el *Crack* cumplió como producto del mismo y la asepsización de las formas de rebeldía que llevan a cabo las políticas neoliberales de intercambio comercial (20-21). Este último punto es interesante desde la perspectiva teórica de la ruptura, pues sugiere la imposibilidad de rupturas radicales y la aparición de la dimensión del mercado en el ámbito de la búsqueda estética, la cual condiciona la ruptura basada en la experimentación del lenguaje o en la sustitución lineal de la tradición precedente.

Cabe mencionar que en el texto de Chávez Castañeda subyace su predilección por las apuestas arriesgadas y los juicios intelectuales extremos. Este rasgo puede verse con más detalle en una obra de difícil dictaminación, al menos desde un punto de vista académico: *La Generación de los Enterradores*. Este largo ensayo, firmado en co-autoría con Celso Santajuliana, representa una ruptura absoluta que la generación de escritores nacidos en los años sesenta hace con la generación precedente: los escritores nacidos en la década de los cuarenta y de los cincuenta a quienes se les acusa de mediocridad y de reproducir estructuras jerárquicas de poder (11-12). En una especie de búsqueda por definir el campo literario del país, Chávez Castañeda y Santajuliana lo designan con el nombre de “Continente Narrativo Mexicano” y le adjudican las siguientes características: la literatura no es independiente de las fluctuaciones de la economía, la posición de cada autor en el continente literario no es independiente de su situación socioeconómica, los escritores se dividen en las categorías de herederos y pretendientes, es necesaria la adquisición de ciertos códigos de comportamiento y expresión que regulen la participación en el campo literario, el cual a su vez está configurado en una estructura de antagonismos que enfrenta esquemas de percepción y valoración distintos (20).

Esta estructura antagonica se completa con los rótulos de “literatura pura” y “literatura impura” con el que los autores clasifican la producción literaria en México. El ámbito de la “literatura pura” se constituye a partir de variables como la originalidad, la búsqueda por sacudirse el peso del pasado, el diálogo con la tradición, la formación a través de la lectura, la reflexión sobre la obra misma, la pretensión de escapar a las clasificaciones, la búsqueda de la complejidad, la restricción hacia un cierto tipo de lectores —la obra “pura” es elitista—, la generación de influencia en obras posteriores, la universalidad y, por último, el vencimiento de los autores de su propia generación (21-26). En cambio, la literatura “impura” se define por oposición: si bien no repudia las variables perseguidas por la literatura “pura”, simplemente

las ignora para trasladar su búsqueda a las esferas del éxito comercial, el gran público y la notoriedad social (27-30).

Más allá de la evidente influencia de los preceptos de Bourdieu sobre la concepción del “Continente Narrativo Mexicano”³⁸ y la arbitrariedad de la taxonomía crítica que proponen los autores para interpretar la producción literaria en México³⁹, su noción de ruptura sirve como manifestación de la lógica lineal de sustitución que suele presentarse cuando se utiliza el concepto con aspiraciones prescriptivas. La tradición anterior no sólo se cuestiona, sino que debe superarse. El desecho inhabilita valores que se consideran inadecuados para la instauración de una estética emergente que, por supuesto, aspira a ocupar el puesto vacante en la estructura jerárquica. La ruptura aquí equivale a la eliminación de lo precedente y propone el surgimiento de un nuevo orden.

Resulta interesante comparar este texto con el *Manifiesto del Crack*, pues demuestra dos actitudes ante la tradición bastante disímiles. Mientras el *Crack* busca que su ruptura sea continuidad, no pretende el derrocamiento absoluto y la sustitución lineal, sino el diálogo con una tradición que, desde su perspectiva, se había colocado en una posición marginal dentro del campo literario. Por el contrario, la concepción de una generación de enterradores —nacida

³⁸ Chávez y Santajuliana presentan, a partir de una elaborada metáfora medieval, las condiciones del campo literario mexicano de cara al tercer milenio. Además de la estructura de oposición basada en la “pureza” de la obra, los autores caracterizan la literatura mexicana como una especie de reino en el que los aspirantes a escritores deben ir superando distintos niveles —un mar exterior, un muro, un par de laberintos, un mar interior— para lograr por fin acceder a la privilegiada sala del canon. Se tipifica el campo literario nacional como un territorio al que sólo se accede si se conocen sus códigos intelectuales, se posee un cierto número de relaciones sociales, se tiene el “talento” suficiente para huir de las manifestaciones de la literatura marginal —o de subgénero— y se adoptan las ambiciones de la literatura pura, es decir, aquella que posee las condiciones necesarias de experimentación narrativa, metareflexión, intertextualidad y tratamiento de temas “trascendentales” que la hacen exclusiva de las élites (79-97). El Continente Narrativo Mexicano es una versión acrítica de la teoría del campo literario de Bourdieu, pues en realidad las variables que definen el dominio de su código interno no son sociales ni materiales, sino que son representadas por una preceptiva de lo que “debe ser” la literatura.

³⁹ El análisis de Chávez y Santajuliana se encuentra plagado de juicios de valor arbitrarios y estereotipos sobre cómo se forma un escritor en el país. Abundan los lugares comunes en la personificación del canon, como el hecho de establecer que la literatura nacional tiene un rey —Carlos Fuentes— y que ese rey cuenta con una corte de comensales y un heredero —Jorge Volpi—. Este tipo de descripciones dejan en evidencia que Chávez y Santajuliana aún observan la literatura mexicana como un campo dominado por un guía “todopoderoso”, a diferencia de la generación de los autores nacidos en los años setenta, los cuales, como se verá, descartan la existencia de esta figura totémica.

convenientemente el 9 de marzo de 2000, fecha de la conclusión del libro de Chávez Castañeda y Santajuliana— pretende cumplir con la consigna de su nombramiento. La ruptura aquí equivale a un enterramiento simbólico de la tradición anterior, a precipitar su muerte para encumbrar un programa estético cuyas variables no se dialogan, sino que se imponen acriticamente. Como se ha recordado en repetidas ocasiones en este capítulo, las polémicas literarias no “evolucionan” y los procesos de ruptura suelen presentarse bajo una serie de constantes, más allá de la época en que aparecen. La década de los noventa no fue ajena a este proceso, en especial cuando se considera la indeterminación cultural que trajo consigo el fin de siglo.⁴⁰ En el siguiente apartado se observarán las primeras aproximaciones al programa estético de la literatura mexicana del siglo XXI, en el que la noción de ruptura literaria toma su matiz más contemporáneo.

1.4.4 La generación inexistente

En los albores del siglo XXI, Agustín Cadena y Gustavo Jiménez coordinaron la antología *Generación del 2000. Literatura Mexicana hacia el Tercer Milenio*, que representó uno de los primeros intentos por difundir lo que en ese momento constituía la literatura joven del país, es decir, la literatura producida por autores nacidos en los años setenta.⁴¹ José Agustín se encargó de escribir el prólogo de dicha antología y, con ello, trazar las coordenadas iniciales

⁴⁰ Al respecto resulta reveladora la siguiente afirmación de Leonardo da Jandra: “No creo que la Generación X —ni la Y ni la Z— a pesar de su antioleminidad y antigregarismo, puedan evitar el arrastre de la caída. Y no es por falta de genio e ingenio, sino porque un Siglo de Oro como el que termina es como un hoyo negro que absorbe todo lo que esté en su cercanía. En tales circunstancias, no queda más que hacer el mejor intento y sacudirse el yugo de la desesperación triunfalista. En otras palabras: hay que apostarle a la grandeza de lo mínimo. [...] Estamos en tránsito abismal, y todo lo que nos queda es aprender a convivir en el vértigo” (da Jandra 8-9). Cabe señalar que esta observación fue realizada en el prólogo de la antología *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio* (1997), en el que Da Jandra, nacido en los años cincuenta —precisamente la generación criticada por el *Crack* y por los “Enterradores”— catalogó como “Generación de la Caída” a los autores nacidos en ese periodo, pues no pudieron seguir la estela de Rulfo, Borges, Paz, Sábato, Cortázar, Lezama Lima, Onetti, Guimarães Rosa, Vargas Llosa, García Márquez o Fuentes (7).

⁴¹ Algunos de los autores presentes en esta antología son: Luis Vicente de Aguinaga, Julián Herbert, Luigi Amara, Armando Alanís, Hernán Bravo Varela, César Silva Márquez. Alberto Chimal, Bernardo Esquinca, Socorro Venegas, Guadalupe Nettel, Mayra Inzunza, Juan José Rodríguez, José Ramón Ruisánchez y Alejandra Bernal.

de la propuesta estética de este grupo de escritores. Después de realizar un breve recorrido por la historia de la literatura joven en México, José Agustín señala que una de las características principales de esta generación en ciernes tenía que ver con el abandono de proyectos ambiciosos y radicales para priorizar la formalización de textos literarios correctos, limpios, conscientes de su propia construcción lingüística y de la posible recepción por parte del lector, en plena búsqueda por evitar los lugares comunes, en un contexto tremendamente desacralizado en que los antiguos objetivos de la literatura experimentaban una caducidad paulatina (11-12). Este diagnóstico, más allá de las evidentes limitaciones que trae consigo —causadas por inevitable indeterminación del futuro—, identifica el germen de una de las características principales de la narrativa mexicana del siglo XXI: la pretendida no-tendencia del proyecto individual y la defensa de la “libertad creativa” al margen de influencias colectivas homogeneizadoras.

Con el paso de los años recientes, la noción de “libertad creativa” se extendió a tal grado que la producción literaria en México se ha convertido en un campo de estudio de difícil clasificación, en el que las obras presentan una flexibilidad que les permite transitar entre géneros y registros intelectuales variados. Si a esto se suma el evidente hecho de que el siglo actual apenas se encuentra en su segunda década, se puede argumentar que aún no existen las condiciones suficientes para la formación de herramientas teóricas que permitan la identificación de ciertas características específicas a la narrativa contemporánea mexicana. Sin embargo, esto no significa que no se haya buscado definir las o que no se haya problematizado sobre la actualidad de la literatura nacional. De hecho, conforme se sigue formando el campo de estudio de la literatura mexicana del siglo XXI, el debate sobre sus objetivos, búsquedas y particularidades es una discusión viva que permite observar rasgos en común en obras que, en su búsqueda por no subscribirse a ninguna tendencia en particular, aparentemente sólo persiguen itinerarios individuales de creación.

Francisco Hagenbeck, por ejemplo, propone en “La literatura mexicana en el siglo XXI” una lista de escritores que, alejados de la intelectualidad y el ostracismo de las ideologías oficiales, están publicando ficción con una gran variedad de registros. A pesar de que las variables para elegir a estos autores puedan resultar sospechosas por basarse en el aspecto comercial y en el alcance de sus obras⁴², sí ofrece una definición de las características de la literatura nacional en este siglo: “[...] ruptura con el pasado institucional de los maestros o autores consagrados; realización de obras literarias enmarcadas en subgéneros como fantasía, juvenil, negra o ciencia ficción; y apelar a una cultura universal, dejando atrás el folklorismo costumbrista de los autores del siglo XX” (276). En la lógica de Hagenbeck, separarse de una manera de entender la literatura significa plantear un camino intelectual alternativo, con variables distintas, negando así la herencia del pasado inmediato anterior. Como se ha visto hasta el momento, el concepto de ruptura no siempre funciona de esta manera, pero esta argumentación es evidencia de una constante en este tipo de textos: existe la necesidad de comprender el presente de la literatura mexicana, y para ello se plantean discusiones en torno a la posibilidad de determinar sus características específicas.

Paralelamente, resalta que Hagenbeck localice en la intelectualidad la razón del supuesto estancamiento de la literatura mexicana: “No era difícil decretar un estado de coma conformista en el ambiente literario mexicano a finales del siglo XX. Sus principales autores vivían en una cobija de becas institucionales y complacencia editorial que había impedido el florecimiento de algo fresco. La crítica nacional está ausente o dominada por grupos intelectuales” (275). Según esta postura, la intelectualidad se define como un espacio donde las ideas se mantienen estáticas y en el que las manifestaciones culturales producidas en su estela sólo circulan entre grupos de élite. Al otorgar Hagenbeck una gran importancia a la

⁴² “Para mí, hay tres puntos importantes para definir el éxito de una generación de literatura: uno, que sean traducidos universalmente; dos, que sean seguidos por un buen número de lectores, reflejándose en ventas de los libros; tres, que sean reconocidos por la crítica nacional y, desde luego, internacional” (Hagenbeck 276).

difusión y popularidad de la obra como marca identitaria de la literatura mexicana del siglo XXI, defiende un modelo de autor “no-intelectual” que es capaz de utilizar, además de los subgéneros literarios citados con anterioridad, lenguajes y medios de expresión diversos — cine, cómic, televisión, fanzines, música— que antiguamente eran despreciados por la literatura. Desde su perspectiva, la habilidad de transitar entre distintos espacios culturales sin discriminación intelectual alguna es una característica esencial del escritor del siglo XXI.

Ahora bien, esta “libertad” para recorrer registros culturales e intelectuales variados no es natural, ni se da gracias a una pretendida “evolución” del campo literario en México. Por el contrario, es posible argumentar que las condiciones del mercado editorial, establecidas a partir de una dinámica global de intercambio de bienes, dotan de mayor visibilidad a productos culturales previamente marginados. Es preciso recordar que la variedad de estilos y la exploración de tradiciones diversas no son condiciones exclusivas de la literatura mexicana del siglo XXI. Por lo tanto, en un medio que responde tanto a procesos de globalización económicos como culturales, la pretendida individualidad del proyecto literario no puede definirse únicamente desde sus variables estéticas. Los canales de distribución del producto cultural y los hábitos de consumo del mismo también poseen un papel preponderante en la definición de los procesos de ruptura literaria contemporáneos.

Por su parte, Jaime Mesa plantea las condiciones actuales en las que su generación — autores nacidos en la década de los setenta— se desenvuelve en el ámbito literario, pues es a ellos a quienes les ha tocado vivir su etapa de consolidación con la llegada del siglo XXI. En la “Generación Inexistente”, artículo publicado originalmente en *Laberinto* (suplemento cultural de *Milenio*), Mesa cuestiona el legado de la generación anterior y los movimientos literarios que impulsaron, como el *Crack*, *McOndo* o *La Generación de los Enterradores*, a los que atribuye una formación a partir de estrategias editoriales que resultaron en textos de

reducido alcance estético.⁴³ De igual manera, afirma que su generación aún no ha escrito una “gran obra” y que la literatura mexicana se ha quedado sin un “gran tema” que tratar. Esta “ausencia de tema” es precisamente el contexto en el que se desarrolla la literatura mexicana contemporánea. Si bien puede ser absurdo en esta época buscar un nuevo “gran tema” nacional, Mesa admite que dicha búsqueda es un escalón necesario para llegar a la exploración de los temas globales, la cual es la verdadera ambición de la esfera literaria actual⁴⁴.

En su artículo, Jaime Mesa también menciona un par de textos más que se arriesgan a intentar definir la actualidad literaria mexicana: “Historias para un país inexistente” de Geney Beltrán Félix y “Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana” de Rafael Lemus. En el caso del primer artículo, se afirma que el tema de la nación se encuentra totalmente derrumbado en el presente, pues a pesar de que México haya sido, al mismo tiempo, la novela más exitosa y más fallida de la literatura mexicana durante casi un siglo, la generación actual ha perdido totalmente el interés en el país como tema literario (Beltrán 3). Entonces, la aspiración intelectual de dicha generación, similar a la planteada por Mesa, se configuraría desde la búsqueda por crear ficciones de mayor universalidad (Beltrán 5). En cuanto al segundo artículo, Rafael Lemus pugna por una literatura combativa que abandone la zona de confort del mercado y se atreva a experimentar con su género (35). Asimismo, Lemus está de acuerdo con que la nacionalidad ha dejado de ser un condicionante para la creación literaria, pero cuestiona la etiqueta de la literatura globalizada, pues muchas veces ésta sólo significa la producción de obras fácilmente traducibles para cumplir con las pretensiones de un lector que no desea ser retado (37).

⁴³ Mesa atribuye la negación de los temas latinoamericanos que se presentaba tanto en el *Crack* como en *McOndo* a la asfixia de haber sido la generación posterior al Boom, es decir, una generación que todavía convivió con los “grandes maestros”. En el caso de los autores nacidos en los años 70 este proceso no se da, pues al no haber tenido que lidiar directamente con esta tradición, en realidad no tienen nada contra qué romper.

⁴⁴ “La búsqueda del Tema Mexicano no es una búsqueda en México, se sale de las fronteras. El nacionalismo ha provocado la repulsión a esbozar un Gran Tema Mexicano. Simplemente es imposible en este país, en este tiempo. Ya no existe lo nacional que en el pasado unificaba. Ahora existe lo global. Si vemos, o arriesgamos los Grandes Temas Globales del Siglo XXI podríamos mencionar la Migración, los Contrastes, la Guerra (¿Estados Unidos podría ser el símbolo?) y el Problema de la Identidad” (Mesa, “La generación inexistente”).

Otro de los textos que discuten la idea de la literatura mexicana en el siglo XXI desde un aspecto generacional es el artículo “Relevos después del neoliberalismo: trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual” de Pablo Raphael⁴⁵. Su perspectiva se basa en la explicación de las contradicciones del neoliberalismo como única ideología que se niega a sí misma. De ahí que los escritores mexicanos contemporáneos —formados en un estado neoliberal— sea tan propensa a negarlo todo (41): la identidad⁴⁶, el mercado⁴⁷ e incluso el estado-nación.⁴⁸ En cuanto al individualismo, Raphael considera que se ha malentendido, pues lo que en realidad implica es la desaparición del gran cuadro mural de la literatura nacional para favorecer la suma de fragmentos que formen un mosaico desordenado (43). Esta observación sugiere que el campo literario mexicano del siglo XXI se crea desde la multiplicidad, a través de una paulatina suma de partes que, cuando son puestas frente a frente resultan por completo disímiles, pero que al ser recopiladas en una especie de mural caótico pueden dar cuenta, a la manera del palimpsesto, de las complejidades de un país que dejó, precisamente, de ser eso —uno solo—, para pasar a configurarse desde su multiplicidad. La suma de individualidades no da como resultado el cuadro representativo de México, sino que representa la multiplicidad de los México(s), particulares y contradictorios, del siglo XXI.

En el aspecto literario, la apertura de las permutaciones de la expresión y el impulso individual por explorarlas se simboliza también con la metáfora de la ausencia del padre. Este argumento es presentado por Tryno Maldonado en el prólogo de su antología *Grandes hits. Vol. 1 / Nueva generación de narradores mexicanos* en el que cataloga a la generación actual

⁴⁵ Este artículo se incluyó en el mismo número de la revista *Quimera* (No. 287, 2007) donde se publicó el texto de Rafael Lemus, como parte de un dossier de literatura mexicana contemporánea presentado por Lolita Bosch.

⁴⁶ “¿Formamos lo que se llama una generación o las reglas del mercado nos obligan a un código de barras que especifique dónde empezamos y cuando caducamos? Algunos adoraríamos tener una causa colectiva y otros preferimos la individualidad, la rareza y la marginalidad. No queremos ser del montón y nos pasamos al otro montón de los que no quieren ser del montón. Somos producto de la inmediatez. No nos interesa la historia” (Raphael 42).

⁴⁷ “El neoliberalismo era aprender a vivir en el sistema, asumir sus contraposiciones y aceptar que cualquier revolución es también un nicho de mercado” (Raphael 41).

⁴⁸ “¿Y si mejor fundamos la persona nación?” (Raphael 43).

como una generación huérfana y dispersa, en la que no existe la sombra de una figura literaria hegemónica, lo que tiene como efecto que se atiendan otras tradiciones sin el menor recelo y que los procesos de ruptura con la tradición nacional —es decir, con el tótem del canon literario— se desestimen porque simplemente no hay poder patriarcal contra el que combatir (11). La negación que conlleva la ruptura pierde en esta estructura el referente único, de modo que el disentimiento hacia la tradición se vuelve múltiple y esquivo. Si la estructura jerárquica a desestabilizar no se encuentra claramente fijada, entonces los procedimientos de la ruptura deben adaptarse a esta situación. De ahí la importancia de atender las tentativas críticas en torno al programa estético de la narrativa mexicana del siglo XXI, pues en ese contexto es posible aproximarse a una noción de ruptura de mayor elasticidad.

José Carlos González Boixo analiza este aspecto y ofrece un esquema de características para definir las particularidades literarias que comparten los autores mexicanos nacidos en los años setenta. En cuanto a su existencia como generación, Boixo identifica más bien un espíritu generacional delineado por el desinterés por llevar a cabo una renovación narrativa que se entiende como un proyecto de la generación precedente (16). En el ámbito de la identidad, este grupo abandona la idea de una literatura nacional de manera consciente, hasta el punto de saberse en la libertad de explorar cualquier tradición que se acomode a sus ambiciones individuales (16-17). En el contexto sociopolítico, Boixo señala que se trata de la primera generación que entabla relaciones globales a través de la masificación de Internet y que la gran mayoría de ellos han recibido algún tipo de apoyo de parte del gobierno mexicano, cuyo programa de becas no es reciente, pero que ahora ha magnificado su programa de estímulos a la creación literaria (17-18). Por último, Boixo añade a la orfandad identificada por Maldonado la noción del desencanto, pues interpreta que el grupo de autores mexicanos nacidos en los setenta, criados en redes de interacción cultural global que promueven perspectivas estéticas de alta individualización, se sienten ajenos a su propia sociedad y se ven incapacitados para

comprenderla (18-19).

Evidentemente, este ejercicio de fijación taxonómica resulta subjetivo y, como se ha visto, únicamente representa una aproximación para comprender los procedimientos de la narrativa mexicana contemporánea.⁴⁹ Si algo puede decirse al respecto es que los procesos particulares de ruptura que se plantearán más adelante en este estudio cuestionarán la veracidad de algunas de estas apreciaciones, sobre todo las referidas a la ausencia de preocupaciones sociales en la narrativa actual y el rechazo a problematizar la idea de nación como tema literario. Por el momento, basta con precisar el factor en común en estos textos: la literatura mexicana del siglo XXI posee características propias que no corresponden necesariamente con la literatura de las generaciones que le anteceden.

Paralelamente, puede plantearse que la base de la noción de ruptura en este contexto se formaliza desde la no adscripción a tendencias literarias colectivas. Si existe una generación, ésta es nombrada con etiquetas como “inexistente” para enfatizar la individualidad de los textos que producen. Esto genera ciertas contradicciones. Por ejemplo, se afirma que sin la presencia del tótem de la nación o de la figura literaria patriarcal entonces es imposible romper con algo. Sin embargo, al mismo tiempo existe la necesidad de diferenciar la expresión propia de la narrativa mexicana del siglo XXI respecto a la de las generaciones anteriores; es decir, los autores nacidos en los años setenta reconocen que no son iguales a los autores nacidos en los años sesenta. Existe, por tanto, una ruptura, cuya lógica es más compleja que la simple negación que provoca la sustitución lineal de órdenes. En el siguiente apartado se proponen las bases teóricas de la ruptura como herramienta del análisis literario, sus principios

⁴⁹ Esta pregunta sobre la actualidad de la producción literaria en México fue planteada también por la revista *Nexos* en el primer tercio del 2012 con una serie de artículos publicados bajo el título de *Novedad de la narrativa mexicana*. Esta serie incluye artículos de Roberto Pliego (“Otros puntos cardinales”), Noé Cárdenas (“Niñas Montessori; autores multitask”), Alejandro de la Garza (“Repertorio íntimo”), Valeria Luiselli (“Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica”), David Miklos (“Novedad de la narrativa mexicana III: Prólogo para una antología que no fue”). En términos generales, estos artículos repiten las variables ya comentadas en este apartado: el rechazo a los proyectos literarios colectivos, el énfasis en la individualidad, la ausencia de tradiciones hegemónicas de gran influencia, la búsqueda intelectual en tradiciones ajenas a la mexicana.

epistemológicos elementales y la pertinencia de su uso en el marco del estudio de la narrativa contemporánea mexicana.

1.4.5 La ruptura literaria en el siglo XXI

Es conocida la apreciación de Borges en *Kafka y sus precursores* en la que designa que es el autor el que crea a sus precursores, pues su trabajo modifica en un movimiento paralelo la manera que el lector se acerca al pasado y sus perspectivas a futuro (712). Como se ha visto con anterioridad, esta idea⁵⁰ presenta a la tradición como un ente vivo en constante comunicación con las manifestaciones contemporáneas, en un intercambio cultural dinámico en el que la tradición no prescribe un solo camino determinado, sino que permite la exploración de múltiples posibilidades. Asimismo, este modo de comprender su función contribuye a la formación del concepto de tradición de la ruptura, en el que la literatura se observa como un movimiento cíclico entre pasado y presente que se actualiza continuamente, cuya única constante es el principio mismo de ruptura con la tradición inmediatamente anterior. Esto ocasiona que se diluya la oposición entre antiguo y nuevo, pues la ruptura puede traer al presente, en cualquier momento, una tendencia del pasado para revalorarla.

Al principio de este capítulo, se afirmó que la ruptura poseía una relación muy cercana con el concepto de jerarquía, pues no podía existir un proceso de cuestionamiento sin que existiera un referente al cual cuestionar. En el caso de la literatura, la estructura jerárquica que condiciona los procedimientos de la ruptura es lo que suele llamarse tradición o, en términos de Bourdieu, el espacio de los posibles; es decir, ese repertorio de tomas de posición artísticas que poseen sentido —y un espacio determinado— de acuerdo al *habitus* de un campo literario.

⁵⁰ Precisamente en *Kafka y sus precursores*, Borges incluye una nota a pie de página haciendo referencia a *Points of View* (1941), compilación de trabajos críticos de T.S. Eliot en el que se incluye el ensayo antes referido en este capítulo, *Tradition and the individual talent*, el cual es una de las principales influencias en la formación del concepto de tradición literaria (véase nota 32) y, por lo tanto, en la discusión en torno a la ruptura.

Entonces, cualquier intento por definir una noción de la ruptura tendrá que tener en cuenta una definición de la tradición o, al menos, una comprensión de sus procedimientos de significación.

Se hace esta aclaración porque la tradición es un término ambiguo y sumamente elusivo que, como señala Mieke Bal, no representa una herramienta de análisis o una teoría que nos ayude a entender el objeto artístico ya que en realidad se asemeja más a una ideología (278).⁵¹ Esta apreciación se funda en la vaguedad de las definiciones que se le suelen dar a la tradición, basadas en convenciones terminológicas que enfatizan la transmisión de costumbres del pasado al presente, en el que la repetición y ritualización de las mismas otorgan identidad y continuidad con la historia. Sirva de ejemplo la siguiente definición de tradición literaria propuesta por Tomás Regalado: “Del latín *traditio* o *entregar*, la tradición equivale a una identidad literaria construida a través de un proceso cíclico de muerte y resurrección, que se inserta en una conciencia de sentido histórico y que adquiere su valor mediante la actualización simultánea de las obras literarias que la preceden, al margen de manipulaciones institucionales, mercadotécnicas o nacionalistas” (163). Juzgar la pertinencia o “veracidad” de esta definición es un ejercicio inútil, pues en general no existen criterios de comprobación objetivos que ofrezcan una respuesta incuestionable. En cambio, conviene identificar la inoperatividad de la definición de tradición —y, en general, de todas las tentativas de definición de la misma— desde un punto de vista analítico. Si, en efecto, la tradición representa una conciencia histórica en torno a una identidad literaria determinada, entonces la pregunta por hacerse se encamina hacia la dilucidación de los procedimientos que constituyen dicho proceso. Es decir, el enfoque no se concentra en el qué es la tradición —o qué la representa—, sino en cómo funciona.

En este sentido, Mieke Bal defiende un regreso a la lectura detallada de obras de arte —lo que se conoce en la teoría literaria anglosajona como *close reading*— porque considera

⁵¹ Por ejemplo, el nacionalismo es una ideología que suele basarse en el principio de defensa de la tradición para mantener en posición hegemónica ciertos rasgos de identidad social. En términos literarios, basta observar la polémica en torno a la cual Jorge Cuesta definió la tradición y el clasicismo mexicano, la cual se ha analizado con anterioridad en este mismo capítulo.

que permite comprender mejor cómo las obras, bajo fenómenos de intertextualidad que le otorgan significado, se relacionan con las tradiciones y el efecto que tienen sobre las mismas, de tal manera que la tradición se convierte en un concepto dinámico que sugiere la transformación de procesos culturales en desarrollo (289). Desde esta perspectiva, el funcionamiento de la tradición, en lugar de presentarse como un aspecto dado de la cultura, se considera desde sus condiciones de permutabilidad (291), de manera que se configura como un agente que posibilita el cambio, ya que además de ejercer una influencia sobre una manifestación cultural del presente, también establece las condiciones de la ruptura que habrá de modificar su configuración. Así, se establece un principio funcional: la tradición permite el cambio porque ella misma se transforma periódicamente.⁵²

Como puede observarse, la articulación de la tradición y sus funciones depende en buena medida de los cambios —las rupturas— que las obras proponen, de manera similar a cómo los textos literarios se presentan en el marco de una tradición que les otorga un cierto tipo de significaciones. En este contexto surge la cuestión del cambio en la literatura, sus implicaciones críticas y consecuencias metodológicas. Dicho tema fue planteado por Hayden White, quien afirma que la historia de la literatura no puede basarse únicamente en la totalidad del contexto ni en la interpretación de la obra en particular, ya que su enfoque debe tomar en cuenta qué es lo que cambia y qué es lo que conserva la continuidad en un periodo histórico dado. Para observar este proceso, se debe estudiar el componente compartido por los cuatros elementos principales del campo literario —contexto, público, artista y obra—: el lenguaje (304).

Cuando se toma la perspectiva de las transformaciones lingüísticas es posible comprender con mayor precisión qué constituye un cambio en la literatura. White considera

⁵²Al respecto, Mieke Bal señala: “Las tradiciones artísticas sirven como marcadores de formas reconocibles a través de las cuales es posible conformar nuevas perspectivas, ideas críticas” (322).

que los periodos de genuina “crisis” en la historia de la literatura son aquellas en que se han modificado los sistemas de codificación y de transmisión de mensajes, pues es en este tipo de épocas cuando se cuestiona al lenguaje mismo y los procedimientos de clasificación resultan insuficientes para describir la situación presente (307). Esto, a su vez, trae como consecuencia un uso más moderado del término “revolucionario”, ya que en realidad lo que suele caracterizar a un fenómeno de ruptura es el cambio que trae consigo, las “reformas” que vienen con la transformación de la relación entre la literatura y el lenguaje en general (311). La postura de White plantea una ruptura que no acarrea consigo la sustitución, sino la modificación, el cambio y la transformación. Asimismo, restringe el sentido cotidiano que se le da a la ruptura como derrocador absoluto de estructuras culturales jerárquicas y vehículo de revoluciones que arrasan todo a su paso para dejar atrás un pasado “indeseable”.

Por el contrario, esta perspectiva del cambio literario recuerda el planteamiento de Kuhn en torno a la naturaleza de las rupturas en una matriz disciplinar. No se cuestiona el estatus “real” de la realidad —o, en nuestro caso, el estatus “literario” de la literatura y, específicamente, el estatus “tradicional” de la tradición—, sino que así como la ruptura de Kuhn se posiciona en los instrumentos de interpretación y resolución de conflictos, la ruptura literaria utiliza procedimientos hermenéuticos para establecer relaciones específicas con una tradición siempre cambiante. La ruptura cobra sentido como herramienta del análisis literario al ser considerada bajo este enfoque. Cuando se presenta un fenómeno de ruptura literaria no significa que se desestabiliza la totalidad de la literatura o la tradición literaria completa de un territorio para sustituir sus variables por un nuevo orden. En cambio, lo que sucede es un cambio puntual, la transformación de una tradición específica, la modificación de la relación entre un fenómeno literario en particular con el sistema de clasificación, también contingente, que busca dotarlo de un horizonte interpretativo determinado.

Ahora bien, si se comprende la ruptura en términos de cambio y transformación, queda por establecer una aproximación al referente jerárquico a desestabilizar. Como se ha visto, la tradición es un término demasiado abstracto y puede confundirse con nociones afines —como el canon— que implican problemas críticos de difícil resolución, sobre todo cuando se pretende establecer un concepto estable de lo tradicional. Debido a esta situación, en este apartado se ha buscado contrarrestar la amplitud del horizonte de significación de la tradición con un enfoque metodológico específico: en lugar de querer definirla, se ha optado por concentrarse en su función, en los procedimientos que gestionan su relación con los fenómenos que la cuestionan y la transformación crítica que dicha relación trae consigo.

Aun así, la ruptura necesita de una estructura de jerarquía cultural para dar sentido a su aparición y ésta tiene que ser precisada en algún nivel. En este escenario, es pertinente abordar el concepto de tradición inventada, propuesto por Eric Hobsbawm. Esta postura sostiene que muchas de las tradiciones que los grupos sociales asumen como antiguas, fueron en realidad inventadas en un pasado no tan lejano, con la intención de representar un conjunto de prácticas y reglas —de naturaleza ritual o simbólica— que inculcan ciertos valores y normas de comportamiento mediante su repetición, lo que implica una continuidad con el pasado (1). La particularidad que poseen las tradiciones inventadas es que dicha relación con el pasado es facticia; es decir, se elabora artificialmente a partir de elementos que hacen referencia a situaciones antiguas que pudieron haber pasado realmente, aunque aquí se les otorga un sentido distinto para posibilitar el establecimiento de la continuidad con el pasado (2).

La repetición es un componente esencial de la ritualización de las tradiciones inventadas (4), pues permite que toda tentativa de cambio o renovación sea sancionada con un precedente, el cual puede llegar a tomar la forma de ley histórica natural, aunque en realidad haya sido impuesta por un sector social o político determinado. A su vez, Hobsbawm señala que existen tres tipos de tradiciones inventadas: 1) las que simbolizan o establecen la cohesión social

mediante la pertenencia a grupos, formados en comunidades reales o artificiales; 2) las que legitiman instituciones, estatus social o relaciones de autoridad; 3) las que tienen como principal propósito la socialización y el inculcar creencias, sistemas de valores y convenciones de comportamiento (9).

Si bien el planteamiento de tradiciones inventadas de Hobsbawm aspira a señalar fenómenos de identificación social en el estudio de la historia, las bases teóricas de este concepto no se encuentran tan ajenas al trabajo crítico literario. La tradición literaria también forma una relación de continuidad con diferentes aspectos del pasado, rasgo que se evidencia aún más cuando aparece un fenómeno de ruptura que cuestiona la tradición por considerarla un modelo estético “anticuado” o “insuficiente” para expresar la actualidad del presente cultural. Paralelamente, la tradición literaria es una entidad conceptual que se impone por repetición y que tiene un origen determinado y rastreado; circunstancias que, de nuevo, muestran su carácter de constructo cuando aparecen las propuestas de cuestionamiento. A esto habría que añadir como tradición inventada a todo grupo literario que presenta sus propuestas a través de un manifiesto, o al agrupamiento crítico de autores en generaciones, movimientos o tendencias.

Entonces, es momento de retomar la observación de Borges sobre el autor y sus precursores para adaptar su fórmula al concepto de ruptura que aquí se propone: cada texto literario, cuando plantea una ruptura, sugiere —“inventa”— la tradición que desestabiliza. Sin embargo, esta ruptura no es aislada ni convive con la tradición de un modo dicotómico. La ruptura en su definición presupone el rompimiento, pero desde un punto de vista crítico, dicho proceso no implica necesariamente la sustitución de órdenes, o la utilización del pasado para derrocar hegemonías estéticas e imponer nuevas estructuras jerárquicas en el futuro. Más allá de rompimientos, existen transformaciones: rupturas sutiles —incluso prefabricadas— que no proponen la inferioridad estética de las tradiciones precedentes, sino el conocimiento pleno de

la imposibilidad de romper con el pasado. Pasado que, por otro lado, se forma y se revaloriza a partir de procedimientos de desestabilización que, a su vez, no podrían existir sin el influjo de la tradición. Es la ruptura comprendida como continuidad apartada de la lógica de secuencialidad lineal de la sustitución. Es la ruptura que representa la continuidad de la transformación.

Es un fenómeno de mayor complejidad que, así como escapa de la clasificación dicotómica, también va más allá de la simple erradicación de la frontera entre lo viejo y lo nuevo. De esta manera, tanto la tradición como la ruptura se convierten en categorías conceptuales dinámicas, provisionales, que pueden manipularse o, aún más importante, transformarse. Entonces pierde efectividad la estructura de oposición diacrónica pasado(tradición)/presente(ruptura). La tradición, similar al presente histórico de Ricoeur⁵³, está siempre ahí, y lo que regularmente se caracteriza como ruptura en realidad se puede definir con más precisión como transformaciones de lo tradicional. Cabe aclarar que esto no significa que los movimientos de ruptura constituyan nuevas tradiciones mediante la sustitución de aquello que se cuestiona. En cambio, la noción de transformación de lo tradicional está relacionada aquí con el hecho de que la ruptura, para serlo, debe establecer un marco de referencia y esto conduce a la proposición de una tradición a cuestionar.

Las nociones de continuidad y transformación constituyen a la ruptura en complementariedad, no en oposición. De esta circunstancia surge el sentido de la tradición de la ruptura planteada por Paz: las rupturas se presentan continuamente por su capacidad para cuestionar y también porque poseen mucho más en común con las tradiciones que buscan negar que los fenómenos literarios que pretenden preservarla. De ahí aparece la posibilidad de que

⁵³ “Hay que reabrir el pasado, reavivar en él las potencialidades incumplidas, prohibidas, incluso destrozadas [...] hay que conseguir que nuestras esperas sean más determinadas, y nuestra experiencia más indeterminada. [...] sólo esperas determinadas pueden tener sobre el pasado el efecto retroactivo de revelarlo como tradición viva” (953). Ricoeur le asigna al presente histórico la responsabilidad de evitar que se forme un cisma entre los dos polos de la historia: un pasado con una tradición muerta y un futuro meramente utópico (981).

las rupturas se construyan a partir de matizaciones, críticas sutiles o pequeñas experimentaciones cuyas búsquedas intelectuales vislumbran procesos críticos en los que, mediante la transformación de tradiciones que la misma ruptura plantea como referente, se exploren formas renovadas de significación.

2. Procedimientos textuales de la narrativa mexicana del siglo XXI

Definidos los parámetros que en este estudio se proponen en torno al concepto de ruptura como herramienta de análisis literario, es preciso explorar ejemplos individuales de fenómenos de ruptura que se presentan en la narrativa mexicana del siglo XXI. Como se ha mencionado con anterioridad, la ruptura es un fenómeno sumamente complejo que se expresa de maneras muy diversas. De hecho, si bien se ha planteado en el capítulo previo un acercamiento interdisciplinario que enfatiza elementos epistemológicos de la ruptura con el objetivo de acercarse a un concepto general de la misma, para efectos críticos resulta necesaria la admisión de su pluralidad y la particularidad de sus manifestaciones.

Así, en este capítulo se observan las características de una ruptura muy específica: los procedimientos textuales representativos de las estrategias narrativas contemporáneas en México. Evidentemente, no se tiene aquí la intención de explorar uno a uno los elementos literarios en su totalidad que se utilizan en la narrativa mexicana actual, ni tampoco se pretende indicar de manera prescriptiva tendencias que empíricamente pueden tildarse de dominantes, ya que esto suele conducir a generalizaciones y reduccionismos acríticos. En cambio, se toma como referencia un aparato teórico específico que responde a las particularidades propias de las obras a analizar: la teoría narrativa posmoderna. Por lo tanto, la ruptura desde esta perspectiva se presenta con la aparición en los textos pertenecientes al corpus de una serie de recursos literarios característicos de sus preceptos.

Bajo este punto de vista, el análisis se concentra primordialmente en la dimensión interna de los textos; es decir, en la descripción de una serie de técnicas que remiten a cualidades estéticas y formales de las obras como pueden ser la intertextualidad extrema, la yuxtaposición sintáctica de registros discursivos no complementarios, la aparición de la imagen como mecanismo de narración que desestabiliza el predominio de la palabra, entre otras. Estas consideraciones, a su vez, alimentan la definición de un *habitus* de la ruptura en el que se pueda

identificar la aparición de ciertos recursos narrativos como estrategias que contribuyan al “cuestionamiento” o “rompimiento” de un determinado orden. Por último, se observa cómo la transformación que acarrea consigo el *habitus* de la ruptura puede acotar de manera más precisa el legado de la posmodernidad en el ámbito literario y cómo ésta puede condicionar la recepción de las obras al potenciar elementos específicos de sus posibilidades interpretativas.

Ahora bien, antes de profundizar en el estudio de las características posmodernas de la narrativa mexicana contemporánea, es preciso explicar la elección de la teoría narrativa posmoderna como forma de ruptura y parámetro de análisis literario. Hans Bertens señala que la literatura posmoderna se manifiesta dentro del aparato crítico general de la posmodernidad de dos modos distintos: como una llamada a la autenticidad después de la artificialidad presentada por la literatura moderna y como rechazo al modo en que ésta pretendía presentar verdades trascendentales (10).⁵⁴ Paralelamente, la forma del texto se modifica para mostrar paradigmas como el de la identidad múltiple que se encuentra siempre en movimiento, el significado como constructo social, la relación del conocimiento con el poder institucional y la influencia de lo político en la formación de modos de representación (11-12).

Por otro lado, Douwe Fokkema rechaza la convención crítica que equipara a la literatura posmoderna con una noción de libertad absoluta en los procesos de escritura, pues considera que aunque sus estrategias textuales parezcan ser elegidas de forma aleatoria, en realidad existe un punto de partida que, al menos en un inicio, planteó un contexto de definición: la intención de querer alejarse de los preceptos que la literatura moderna defendía (24).⁵⁵ Como se puede

⁵⁴ En la cita original, escrita en inglés, se utiliza el término “modernism” para catalogar la literatura que antecede a la literatura posmoderna. Este término es usado principalmente en los ámbitos académicos de Estados Unidos y de Europa para describir la producción literaria que engloba el periodo que va entre el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (aunque regularmente se suele tomar la primera guerra mundial como el momento histórico que determina su inicio). Algunos escritores característicos del “modernism” son: T.S. Eliot, William Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Marcel Proust, entre otros. Debido a que en la tradición latinoamericana el término “modernismo” se utiliza para describir el movimiento poético surgido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el que se cuenta a Rubén Darío como uno de sus principales exponentes, se ha decidido aquí traducir el término “modernism” con la noción de “literatura moderna”.

⁵⁵ Sobre las características de la literatura moderna, Jesse Matz explica: “Therefore the moderns tried to “make it new” by trading the novel’s regular forms for experimental forms of flux, perplexity, openness, skepticism,

observar, a pesar de que las técnicas literarias posmodernas pretendan expresarse como una ruptura total con la tradición que les antecede, la existencia de un marco de referencia que condicione el horizonte interpretativo del cuestionamiento es inevitable, por lo que la negación absoluta del orden previo, además de resultar inviable, configura un reduccionismo crítico que ignora una de las constantes de la posmodernidad como proyecto intelectual: la presencia de procesos de significación constantes, sin principio ni final.

De ahí que Fokkema considere que una vez que el estado inicial de la literatura posmoderna fue modificado —la oposición con la literatura moderna—, el principio de libertad creativa total perdió su atractivo, con lo que la ruptura de la teoría narrativa posmoderna pasó a configurarse en frentes bien definidos que transformaron aspectos específicos del quehacer literario. Algunos de los ejemplos que Fokkema propone para descartar la aleatoriedad estética son: la escritura feminista, la ficción historiográfica, la ficción poscolonial, la escritura autobiográfica y la ficción que se concentra en la identidad cultural (30).

Otra de las características de disrupción que la literatura posmoderna acarrea consigo es la aceptación de la heterogeneidad cultural como principio de apertura a posibilidades intelectuales diversas, el cual se encuentra a su vez condicionado por un aspecto sumamente importante para el análisis de este capítulo: la ampliación de la noción de texto (Fokkema 35).

En este sentido, el texto se posiciona en un espectro caracterizado por la pluralidad de registros,

freedom, and horror. They replaced omniscience with fixed or fallible perspectives, broke their chapters into fragments, made sex explicit, and dissolved their sentences into the streams and flows of interior psychic life. Time and space dissolved as well, as did any faith that the world's appearances could reflect its realities, or that "objective" truths existed. Indeed, the moderns went as far as to question reality itself' (215). Si se observa con atención, muchos de los preceptos de la literatura posmoderna se anticipan con décadas de anterioridad, lo que comprueba una vez más la relatividad de la etiqueta crítica de la modernidad. Al respecto, el mismo Matz aclara que la novela como género siempre ha sido *moderna*: "Indeed the modern novel's signature attributes — its skepticism, interiority, temporal heterogeneity, amorality — are things that crop up perpetually throughout the novel's history. More accurate than the customary account of the emergence of modernity in the novel might be one that reverses things to say that the novel only became "traditional" for a very short time in the nineteenth century (when in certain quarters it became "Victorian") and that modernism in the novel was just a reversion to type. Perhaps we only stress the originality of the "modern" because the moderns themselves wanted to perpetuate a myth favorable to their own status, or even because some false ideology made them complicit with commercial culture's lust for the new" (223).

en el que se incluyen manifestaciones culturales que no se limitan únicamente a la palabra escrita, el formato del libro como objeto o los géneros literarios en los que suele encapsularse su clasificación. De esta manera, estrategias características de la teoría narrativa posmoderna como la intertextualidad transforman también sus variables y multiplican sus redes de significación. La ampliación de la noción de texto es imprescindible para el estudio de este corpus, ya que, por ejemplo, obras como *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez basan buena parte de sus mecanismos narrativos en una referencialidad continua que alude a todo tipo de fenómenos culturales.

También resulta preciso destacar que no existe un solo tipo de literatura posmoderna ni una manera exclusiva de posicionarse en el ámbito del posmodernismo literario, ya que éste tiene una variedad de vertientes que imposibilitan su asentamiento en categorías fijas y estables.⁵⁶ Este rasgo añade todavía más complejidad a la presunción de ruptura con la que suelen calificarse sus preceptos. Al respecto, Mihály Szegedy-Maszák señala que si se acepta el posmodernismo literario como un periodo, su continuidad con otros fenómenos del siglo XX que lo precedieron cronológicamente también debe ser aceptada, ya que la teoría narrativa posmoderna no parece implicar más que una reorganización —en términos de uso— de estrategias textuales más antiguas: “Such characteristics of postmodernism as the aesthetic and epistemological break with the past or the crisis of cultural authority and the destruction of canons should not be overemphasized” (Szegedy-Maszák 273). La noción de reorganización implica considerar la importancia de ciertas técnicas literarias a partir de la variedad en sus modos de uso, en lugar de defender la invención de las mismas en un periodo de innovación

⁵⁶ “A complicating factor is that, in their reaction to mainstream modernism, the postmodernists did not all go in one direction. Their stylistic preferences are dictated by a denial of semantic and syntactic stability, a denial even of a conjectured stability. It is indifference to the modernist goals of precision and authenticity that makes the postmodernists turn to either imprecision or overprecision, to either fantastic fabulation or a “literature of silence”. As a result, in their various texts they may resort to clusters of devices which are contradictory, with the French new novelists, for instance, displaying overprecision, and others, such as Pynchon, Barthelme, Cortázar, Angela Carter, or Edward Bond, celebrating imprecision” (Fokkema 36).

aislado. Este rasgo representa la ruptura en el sentido transformacional que se ha propuesto en el capítulo anterior: un cúmulo de estrategias textuales, a través del cuestionamiento de estructuras previas, plantea un proceso que, al mismo tiempo, manifiesta la tradición que le precede y la utiliza para transformarla en un mecanismo que más allá de buscar la negación, puede ser representado de manera más precisa por el cambio. En los confines de este enfoque, a continuación se exploran diversos aspectos de la teoría narrativa posmoderna en relación con las distintas obras del corpus.

2.1 Principios fundamentales de la teoría narrativa posmoderna

La posmodernidad literaria puede observarse principalmente en dos aspectos. Por un lado, la teoría narrativa posmoderna comprende una serie de estrategias textuales que afectan el aspecto formal de la obra. Aquí se incluyen técnicas como la asimilación, la percepción sensorial que enfatiza la superficie, el movimiento constante de significantes, la experimentación tanto al nivel de la formación sintáctica de la frase —yuxtaposición de registros discursivos no complementarios— como al de la disposición de la estructura general del texto —la aleatoriedad—. Por el otro, existe un aspecto temático que relaciona el argumento de la obra y el desarrollo de su trama con elementos de la posmodernidad como teoría crítica. Desde esta perspectiva es posible encontrar aproximaciones como la refutación de verdades aparentemente universales, el cuestionamiento —o la parodia— de versiones históricas “oficiales” y los recursos de autorreferencialidad que pueden abarcar las técnicas metaliterarias y los usos de la autoficción. Estos últimos cumplen el doble rol de desestabilizar las estructuras internas del género literario en cuestión y el aparato ideológico que pretende la fijación de identidades permanentes.

En el caso de la asimilación, Fokkema la define como la fusión de formas o esferas de significación distintas que conduce a la indeterminación (37). Un buen ejemplo de esta técnica

—y en general, de prácticamente la totalidad de los recursos literarios de la teoría narrativa posmoderna— puede ser encontrado en los relatos de *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez. En principio, éste es un volumen compuesto por un mapa, siete cuentos y dos epílogos, todos unidos por el personaje rizomático de *La Biblia Vaquera*, el cual en cada texto toma un carácter distinto. Sus caracterizaciones a lo largo de la obra incluyen ser el libro de oración de un DJ que se enfrasca en enfrentamientos musicales sobre el ring de lucha libre, una activista de un descontextualizado y, por ello, resignificado movimiento universitario de 1968 que gana un *reality show* de piratería musical, un borracho imbatible en los concursos de consumo de sotol en una cantina, una mujer agresiva de enormes proporciones que ocasiona el renacer sexual de un marido frustrado, la rasuradora de vello púbico que le gana un duelo de guitarra al emisario del diablo, el instrumento musical de un traficante de drogas con poderes de nahual y un par de botas que el Viejo Paulino busca desesperadamente.

La primera prueba de la asimilación puede encontrarse desde el inicio de la obra. Todas las acciones que se desarrollan en la misma suceden en un territorio ficcional diseñado con base en el mapa de San Pedro de las Colonias, Coahuila: PopStock!, cuya geografía alude a un imaginario desterritorializado del norte de México.⁵⁷ PopStock! combina en sus fronteras ciudades reales del noreste mexicano -específicamente de Coahuila, Nuevo León y Durango— como Saltillo, Monterrey, San Pedro Garza García, Cuatrociénegas o Estación Marte, con lugares totalmente ficticios que parodian el nombre de poblaciones reales como San Pedrosburgo, Monclork, Gómez Pancracio, San Pedrostuttgart, San Pedrosllavia o San Pedro Sky. Asimismo, PopStock! introduce lugares que invitan a la confusión, pues la peculiaridad de sus nombres puede ocasionar que se les considere falsos, aunque en realidad sí existen. Este es el caso de Monterreycillo, un pequeño ejido del municipio de Lerdo, en Durango, o Los

⁵⁷ En una entrevista concedida a Dalia Perkulis del portal web *Animal Político*, Carlos Velázquez admite lo siguiente: “[...] el otro sentido unificador del texto es que todos se desarrollan dentro de Popstock, que es el territorio ficticio, ideado para el libro, pero bueno no tan ficticio porque en realidad es un municipio que se llama San Pedro de las Colonias que está a una hora de aquí de Torreón Coahuila.”

Ramones, municipio de Nuevo León, que en este contexto podría confundirse como una alusión a la banda de punk neoyorquina The Ramones. El código utilizado para designar los lugares de PopStock! oscila entre la realidad y la parodia. Dicha situación conduce a la indeterminación en la referencialidad de sitios verdaderos cuyos nombres poseen particularidades culturales que son aprovechadas para crear un efecto de ambigüedad que sólo tiene sentido en este particular espacio.

El mecanismo de asimilación como fusión de formas divergentes se repite como técnica recurrente en la confección de los relatos del volumen. El título del primer relato de la colección, *La Biblia Vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyeyi santero fanático religioso y pintor)*, marca la pauta en cuanto a la introducción de este proceso como parte esencial de su lógica interna. Espanto I es un famoso luchador en la región de Gómez Palacio, Durango que no sólo hereda la profesión a su hijo, Espanto Jr., sino también un valioso regalo: una biblia forrada de mezclilla llamada Biblia Vaquera (15). Ésta representa el libro de oración predilecto que le permite a Espanto Jr. llevar a cabo el ritual previo a todas sus peleas: la quema de un sencillo pop que haya sonado en la radio (16). Esta ceremonia es necesaria ya que las luchas de Espanto Jr. responden a un código de significación muy particular. Además de los elementos tradicionales de la lucha libre —la pelea a tres caídas, los retos de máscara contra máscara y máscara contra cabellera, la sangre producto del combate cuerpo a cuerpo—, los enfrentamientos del protagonista y narrador del relato se dirimen en una consola musical: “La arena estaba vacía. Sólo los seconds ingenieros de sonido custodiaban las consolas. Subimos al ring al mismo tiempo. Cada uno ocupó su lugar en su esquina. Detrás de las tornamesas” (22). Este episodio narra la lucha entre Espanto Jr. y El Hijo del Santo, en el que la disputa física se ve sustituida por una batalla de samples.⁵⁸ El duelo de mezclas musicales se resuelve

⁵⁸ Marco Kunz considera que el aparato estético de Carlos Velázquez se construye desde el principio del *sampleo* cultural: de manera similar a las mezclas que se hacen de materiales musicales prefabricados en otros contextos para crear piezas nuevas, los relatos de esta colección utilizan manifestaciones culturales heterogéneas para combinarlas de manera inesperada y plantear así nuevas posibilidades ficcionales a partir de procesos de

con una fácil victoria del Hijo del Santo debido a su gran colección de viniles, tras la cual el Espanto Jr., de acuerdo al código de conducta de la lucha libre, debe entregar su máscara y decir su nombre públicamente (23).

El encuentro de esferas de significación distintas se concentra en una sola figura: al mismo tiempo el Espanto Jr. es luchador, ejerce labores de DJ y conduce ritos de santería en nombre de figuras características de la religión Yoruba como Yemayá, Elegua, Shangó, Oshún u Obatalá, mientras utiliza un libro —la Biblia Vaquera— que evoca en un mismo registro a la biblia cristiana y a la historieta con temática de western de alcance popular titulada *El libro vaquero*.⁵⁹ A este grupo de características todavía hay que añadir la dimensión artística del narrador, la cual se relata también a partir del código discursivo de la lucha libre:

La primera máscara que arrebaté fue el Premio de Adquisición de la DCCCXLVIII Bienal de Arte Nuevo del Estado de Coahuila [...] Arranqué una cabellera. El Premio Estatal de Periodismo Coahuila. Mi tránsito por la libre: prolificote. Era la sensación grupera. [...] La segunda mascarita que me amerité fue la beca del Fondo Estatal para la Costura por las Tardes de Coahuila en la categoría de investigación artística. (20)

La asimilación anunciada por el título del cuento se completa con la introducción de aspectos de la alta cultura como parte del relato y el uso de la decodificación lingüística de la lucha libre sirve para formular apuntes irónicos sobre sus prácticas. La exageración en la edición del certamen estatal de arte —en números arábigos se trataría de la edición 848— y la manipulación del nombre de la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes —por sus siglas, FECA, estímulo económico de suma importancia en el ámbito cultural mexicano— representan usos de la asimilación como vehículo de la crítica al campo cultural nacional.

resignificación (291-292). Esta cualidad será explicada con mayor detalle en el capítulo tres de este estudio, en el que se estudian los mecanismos de referencialidad cultural en la narrativa mexicana contemporánea.

⁵⁹ “La Biblia Vaquera es como las Matemáticas Negras o como un Little Brown Book. Antes de cada pelea, en el vestidor abría mi Biblia frente a un altar dedicado a Yemayá, Eleguá, Changó, Ochún y Obatalá” (Velázquez 16).

Otra de las técnicas que explora la teoría narrativa posmoderna es la de la predominancia de la superficialidad en contraparte a una búsqueda de elementos esenciales o “profundos” en el ámbito literario. Fokkema relaciona esta percepción sensorial de la superficie con un énfasis en la aparición de aspectos observables y detalles inconexos (37). En *Temporada de caza para el león negro*, Maldonado construye en Golo —protagonista de la obra— un personaje cuya identidad siempre cambiante provoca una inestabilidad que imposibilita la profundización en el estudio de su carácter. El narrador, que fue amante de Golo y fracasa en el intento de descifrarlo, plantea entonces un cuadro de características que enfatizan aspectos más propios de lo que puede ser observable: su cuerpo, sus costumbres, sus acciones. De ahí que en esta obra las descripciones son mínimas y la repetición crea un ambiente de caos y descontrol:

Desde que Golo llegó a vivir conmigo cogíamos como locos. Cogíamos de día. Cogíamos de noche. Cogíamos como dos desahuciados. Cogíamos como perros en celo. Cogíamos como bestias salvajes. Cogíamos hasta casi matarnos. [...] Cogíamos hasta que la cama, el techo y las paredes quedaban hechos pedazos. Cogíamos. Cogíamos. Cogíamos, (24)

En este fragmento, el enfoque de la enumeración se concentra en la acción mediante la multiplicación del mismo verbo, lo que resalta de forma frenética la carnalidad de la relación entre Golo y el narrador. El sentido se encuentra en la superficie: la totalidad de los elementos presentes en este episodio se concentran en complementar el cuadro de la sexualidad desenfrenada que se evoca. A su vez, este acto no implica la profundidad del amor ni la complicidad de una intimidad que conduzca a la reflexión. En cambio, es un producto hiperbólico del momento, de la inmediatez y la urgencia que se concentra en el aspecto corporal. Los sentimientos quedan de lado ante la apabullante presencia de lo tangible, representado en la aparición ininterrumpida y gráfica de la pasión sexual.

Este aspecto está íntimamente relacionado con el movimiento, al que Fokkema también designa como un tema recurrente de la posmodernidad literaria (38). Así como se ha visto que la Biblia Vaquera es un personaje múltiple que modifica su aspecto y su rol en cada relato, los personajes principales de las obras del corpus presentan la constante del dinamismo y la movilidad continua. En *Temporada de caza para el león negro*, Golo entra en trances creativos que lo llevan a una prolijidad extrema y fugaz, mientras la mayor parte del tiempo lo ocupa en cuidar una mascota ajena, drogarse y perderse en expediciones sin rumbo que lo llevarán en última instancia a la muerte. En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, el personaje de Juan Pablo —alter ego del autor, Juan Pablo Villalobos— cambia su residencia en México para irse a vivir a Barcelona, lo que activa el motivo principal de la trama: el secuestro de la hija de un poderoso político. En *Muerte súbita*, Álvaro Enrigue confecciona una historia a partir de un juego de tenis entre Caravaggio y Quevedo que sirve como pretexto para explorar aspectos trascendentales de la historia mundial del siglo XVI: la conquista española del imperio azteca, la ejecución de Ana Bolena y las intrigas del mundo cortesano-religioso en la época de la Contrarreforma que enmarcan la vida de los dos protagonistas del partido. En *Ese príncipe que fui*, Jordi Soler explora la figura de Guillermo de Grau i Rifé —en la novela el personaje lleva como nombre Federico de Grau—, de origen catalán y supuesto heredero de Moctezuma, quien construyó para sí mismo una mexicanidad impostada con el objeto de vender condecoraciones y títulos nobiliarios a personas que todavía buscaban adquirir un título de nobleza durante la España franquista. Como puede observarse en este breve resumen, el aspecto en común entre todos estos personajes y sus historias es que poseen como premisa común la del movimiento. No son individuos estáticos, sino que encuentran su significación en la exploración de contextos diversos, la presencia en múltiples escenarios sociales y la participación en espacios culturales heterogéneos.

Como puede identificarse, la designación del movimiento como motivo recurrente de

la literatura posmoderna considera tanto los elementos formales del texto como el aspecto temático del mismo, los cuales acarrearán el desarrollo de la trama. En el párrafo anterior se han visto distintos ejemplos de esta tendencia, pero quizá el caso más paradigmático del corpus sea el de *Por el lado salvaje* de Nadia Villafuerte. En esta novela se plantea como protagonista a Lía, una joven adolescente que puede definirse como un ente en tránsito. Su vida es dispersa y está marcada por las migraciones: deja a su madre en el sur de México, vive como criada en Honduras —primero con un biólogo travesti y después con un fotógrafo italiano exiliado— y se traslada después a Tijuana, donde además de ejercer la prostitución, lleva la encomienda de entregar un paquete de fotografías de asesinados durante la guerra. Incluso su figura casi llega a desaparecer de la obra, ya que en la sección titulada *Cinco retratos para una exposición (las postales de Bonnie)* aparece únicamente de manera incidental —incluso fantasmal— durante las breves historias en las que una serie de narradores en distintos lugares del mundo muestran aspectos del terror humano.

Sin embargo, a diferencia del resto del corpus en el que predominan tramas fragmentadas, estrategias textuales que acentúan la acción en detrimento de la descripción y la implementación de capítulos breves como mecanismo que permite por igual abarcar espacios temporales más amplios durante la narración o acelerar el ritmo en que ésta se desarrolla, *Por el lado salvaje* es una novela que prioriza la profundización en los motivos personales de sus personajes, a la par de desarrollar su argumento a partir de un lenguaje amplio y minucioso que describe los espacios narrativos:

El lugar se llama Paredón, un horizonte de agua. En Paredón no hay olas. Es mar muerto, mutilado: para esto no hay prótesis. Redes y pescadores ebrios, bicicletas corroídas por la sal que herrumbra todo, mujeres que acechan para matar las horas: con el trabajo diario se distraen de las emociones, muestran escasa inclinación por la ternura pero son alegres al punto de que no les molesta que, tan juntos los unos con los otros,

la individualidad se les atrofie. (14)

La presentación de la localidad chiapaneca de Paredón se da durante el primer capítulo, en el que se explica el origen incierto de Lía: la ausencia de recuerdos de su niñez, el sentimiento de alienación hacia su madre y el contexto en el que su joven vida se ha desarrollado hasta ese momento (13). La descripción es significativa porque introduce, a través del espacio, elementos que definen a la propia Lía y que influirán en el transcurso posterior de su formación. El mar mutilado, sin prótesis, es una referencia al hecho de que Lía es manca. La ausencia de su brazo izquierdo será uno de los símbolos recurrentes a lo largo de la obra de la “incompletud” afectiva de la protagonista. De igual manera, Paredón se describe como un sitio que elimina las emociones, habitado por mujeres cuyo consuelo es el paso del tiempo y que no dramatizan la destrucción de su espíritu individual.

Estos rasgos complementan la personalidad fría de Lía, aspecto que proviene directamente de la utilización de su cuerpo como medio de sobrevivencia. Desde su encuentro inicial con Margit y su padre, quienes la inician en la vida sexual, Lía de inmediato adopta la actitud clínica de la carnalidad: “[...] la lógica del método cuando, después del amor, uno se da cuenta de que la violencia es el único camino por recorrer” (18). Paredón es el espacio donde Lía crece y, a pesar del breve espacio que se le dedica en la novela, es quizá el lugar más arraigado a su carácter. Su periplo de formación inicia ahí, con el descubrimiento de una intimidad sádica que en el resto de la obra será lo más parecido a la consolidación de una ética vital, la cual se constituye en la práctica impersonal del sexo como un método de ataque y defensa. A partir de este episodio se plantea el obstáculo que impide a Lía la aparición de sentimientos que la anclen a un solo lugar. Es ella misma, como las mujeres de Paredón, un cuerpo sin nombre, una presencia estoica que de tanto ser utilizada termina por afectar con mayor profundidad a los que ejercen el dominio sobre su individualidad.

Por otro lado, dos elementos fundamentales de la teoría narrativa posmoderna están

relacionados con aspectos estructurales narrativos, tanto en el plano sintáctico de la frase como en el ordenamiento de la obra en términos generales. Fokkema considera que si se ha desestabilizado la idea de que la narración debe seguir una lógica causal, entonces aparece la posibilidad de considerar todas las conexiones textuales como arbitrarias e inestables (38-39). Este recurso es utilizado estratégicamente para explorar registros discursivos alternativos, de manera que el espectro de posibilidades de expresión se amplía.

De nueva cuenta, es riesgoso asumir que la experimentación narrativa es exclusiva de la posmodernidad literaria o que ha surgido bajo su estela. En el ámbito de nuestro caso de estudio, la literatura mexicana posee una amplia tradición de exploraciones formales que anteceden a las propuestas presentadas por los autores contemporáneos. Un buen ejemplo de ello sería el influjo que tuvieron los movimientos de vanguardia sobre la expresión literaria nacional de la primera mitad del siglo XX, lo que en buena medida representó el punto de partida para la experimentación literaria que surgió a partir de la década de los sesenta. De igual manera, también es necesario anotar que los recursos característicos de la teoría narrativa posmoderna son empleados de manera distinta por autores de generaciones diferentes. Evidencia de esto puede observarse en la utilización de la técnica de los finales múltiples, la cual se encuentra presente en la narrativa mexicana en novelas como *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, y que en la actualidad se ha utilizado mucho menos que la forma del final abierto o inconcluso.⁶⁰

En *La Biblia Vaquera*, las modificaciones en el plano sintáctico de la frase cumplen varios roles. Uno de ellos puede designarse como ruptura del sistema y consiste básicamente en la yuxtaposición de contextos discursivos inconexos dentro del mismo párrafo. Esta técnica comprende una de las formas de lo que aquí se ha nombrado el *habitus* de la ruptura y será

⁶⁰ “Arbitrary connections, which find their iconic expression in mathematical manipulations such as duplication, multiplication, negation (mirroring), permutation, and enumeration, are exemplified, for instance, by the device of multiple endings” (Fokkema 39).

estudiada con mayor profundidad en la siguiente sección. Sin embargo, la alteración de ciertos principios sintácticos básicos también cumple otras funciones, como la de acumular grandes cantidades de información en secuencias narrativas breves: “El espectáculo se llamó Maldita Primavera. La arena estaba de bote en bote. La voz de Yuri proveniente de las bocinas del jom titer se confundía con los gritos de los vendedores y la muchedumbre famélica, delirantota y borracha: sodacerveza. Lonches jediondos. Gorditas con cólera” (21). Este fragmento — que forma parte del cuento *La Biblia Vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyei santero fanático religioso y pintor)*— describe el escenario en el que Espanto Jr. hace su aparición para luchar contra El Hijo del Santo. Durante su entrada suena *Maldita Primavera*, éxito musical en el ámbito hispanohablante —aunque originalmente es una canción italiana— que fue popularizada en los años ochenta por la cantante mexicana Yuri, a todo volumen por los parlantes de un jom titer, la versión fonética y coloquial del sistema de sonido conocido como Home Theater. Es el preámbulo de un combate de lucha libre sumamente intrincado con una experiencia musical, aspecto que se refuerza por la referencia a la canción *El Santo y el Cavernario* —“la arena estaba de bote en bote”— de la agrupación *La Sonora Santanera*. La intersección de ambos contextos se utiliza para añadir un comentario social sobre la lucha libre, que es un deporte-espectáculo asociado comúnmente con las clases populares. De ahí la función del recurso descriptivo “Lonches jediondos. Gorditas con cólera” con el que el narrador posiciona su relato en un ambiente de folclor, poca sanidad y, en términos generales, pobreza. Aquí se activa un mecanismo de omisión a través de la enumeración y el uso de frases muy cortas que permiten el funcionamiento de la extendida red de significación que constituye el marco referencial heterogéneo propio de la narrativa de Carlos Velázquez.

Otra de las obras que explora las posibilidades sintácticas de la expresión es *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci. En el caso de esta novela, el texto escapa a la mera construcción de la frase mediante palabras, y experimenta con la imagen y el espacio para

plantear formas narrativas alternativas. La estructura de la obra no responde únicamente a las estrategias de ordenamiento pertenecientes al ámbito literario, como pueden ser la fragmentación de la trama, el planteamiento de secuencias narrativas ambiguas o los usos constantes de la analepsis o la prolepsis, sino que propone el montaje como recurso de construcción narrativa, en un argumento que combina texto, esquemas, hojas de observación e imágenes que aluden a pinturas. Esto lleva a una ruptura caracterizada por la desestabilización de la palabra como eje dominante de la expresión.

Una de las múltiples manifestaciones de esta estrategia de narración es la experimentación con el ordenamiento de las palabras, la cual produce una especie de complicidad en las etapas tempranas de una relación amorosa. En uno de los episodios centrales de *Conjunto vacío*, Verónica —narradora y protagonista de la novela— asiste a una exposición de pintura con Alonso, quien la ha empleado para que ordene los papeles de su madre, Marisa Chubut. El flirteo que se da durante la cita desemboca en la confesión mutua de secretos. Sin que se esclarezca el contenido del secreto que ha compartido Verónica, sí se revela el procedimiento usado para expresarlo: un mensaje con las sílabas desordenadas (120). Este acuerdo mutuo condiciona la correspondencia posterior que entablan ambos personajes:

Le escribí un correo electrónico, pero en cuanto le di *send* me arrepentí:

13 de agosto

Solona:

¿Ne éuq dasan?

Et ñotraex resrroho...

Por suerte, su nombre apareció en mi bandeja de entrada, aunque varios días después:

18 de agosto

Querida Verónica:

Yo decidí cambiar el tema de mi tesis.

También escribí una ponencia sobre acrósticos.

Te puedes llevar el telescopio, si quieres. Es extraño pero no sé cómo llegó a mi casa.

A. (139-140)

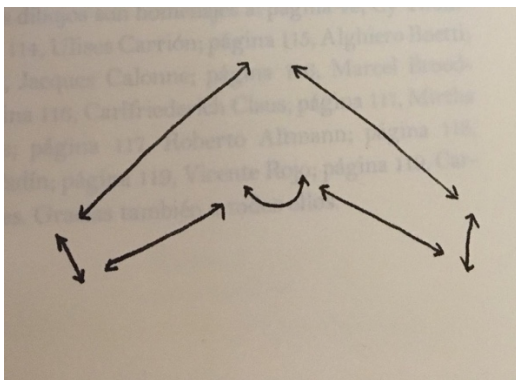
Ante el mensaje de Verónica en el que declara cuanto lo extraña, Alonso responde con la particularidad técnica del acróstico para mostrar un sentimiento recíproco. En este sentido, el juego lingüístico cumple el rol de crear una sensación de intensidad telegráfica, de una intimidad pasajera y efímera. Es preciso recordar esta estrategia de comunicación como el preámbulo al momento climático de su relación: el encuentro íntimo que la narradora describe de manera visual. La combinación de estos recursos es significativa ya que enfatiza el hecho de que Alonso y Verónica en realidad comparten muy pocos diálogos verbales durante la novela. La concisión ejerce la función específica de la percepción superficial que se ha descrito con anterioridad, a la par de contribuir al desarrollo de una intimidad entre dos personajes cuya atracción se basa en un intercambio que va más allá de las palabras. En este sentido, la brevedad intenta producir también un efecto de profundidad.

Paralelamente a esta tendencia, otra de las técnicas propias de la teoría narrativa posmoderna consiste en la arbitrariedad en la conformación de la estructura general del texto. Mihály Szegedy-Maszák describe este fenómeno como narración no teleológica, la cual busca frustrar los hábitos de lectura comunes y las presunciones que el intérprete tenga sobre lo inteligible (275). Un recurso muy utilizado en este contexto es el de la estructura aleatoria, en la que la organización del texto no presenta un orden lógico, causal o cronológico, y se desestabiliza la percepción teleológica del lector: la narración no está destinada a construir un final que resuelva los conflictos de la trama (279).

Dos novelas que desestabilizan las expectativas cotidianas de lectura desde esta perspectiva son *Conjunto vacío* y *Temporada de caza para el león negro*. En ambas, la

aleatoriedad en la organización estructural del texto cumple con una función narrativa que está íntimamente ligada con su argumento. El uso de dicho recurso formal no pretende ser un mero ornamento en estos casos, sino cumplir con el objetivo de plantear lógicas de lectura alternativas individuales que van acorde al proyecto estético de cada texto. La estructura en ambas obras representa un estrato interpretativo más y refleja aspectos temáticos de la narración.

La estructura aleatoria de *Conjunto vacío* se apoya en buena medida en una narración que combina palabras, imágenes y espacio. La novela abandona de manera paulatina la palabra escrita para contar sus acciones y entonces explora, como si se tratara del montaje de una obra de arte o la curaduría de una exposición, las posibilidades de expresión que la imagen tiene en relación con el espacio en el que se la coloca:



(213)

Esta ilustración de un boomerang formado con flechas es el final de la obra, aunque afirmarlo como tal en este contexto de lectura resulte sumamente ambiguo. Si se le considera un final por el simple hecho de aparecer en la última página de la novela, tendría que interpretarse como un final abierto, el cual es un recurso afín al del ordenamiento arbitrario.⁶¹ El boomerang funciona como símbolo del movimiento circular, del ir y venir en distintas direcciones. La ambigüedad de su significado permite que el final programático de la obra represente su multiplicidad de lecturas y posibilidades de acercamiento, más allá de implicar el fin de los

⁶¹ “The teleology of narrative can be conspicuously manifest in the ending of a text and thus an open ending seems to be an effective way of undermining teleology” (Szegedy-Maszák 277).

acontecimientos narrados en la novela misma. La novela funciona como un “boomerang narrativo” cuya clave de lectura, en lugar de ser lineal, enfatiza una espacialidad que permite la exploración de distintas vías interpretativas.

En el caso de *Temporada de caza para el león negro*, la concatenación de 99 fragmentos breves que se utilizan para desarrollar la trama está muy ligada con la identidad cambiante de Golo. Como si la estructura del texto fuera un espejo que reflejara al protagonista de la novela, la brevedad y la aleatoriedad en el ordenamiento de la obra recuerdan las múltiples facetas de un Golo que muta constantemente: es amante de los gatos, a veces se comporta como un animal salvaje, se droga a menudo, es aficionado a los juegos mecánicos, es un artista extremadamente talentoso, es un provocador, se obsesiona con anécdotas inverosímiles y es atacado por pesadillas recurrentes.

Los rasgos fundamentales del protagonista se presentan desde el inicio de la novela y aportan de manera inmediata detalles esclarecedores sobre su carácter:

“Una vez interrogué a Golo sobre sus tenis. Eran unos Converse viejísimos que jamás se molestaba en lavar. Le sugerí que ya que sus cuadros se estaban vendiendo tan bien quizás no sería mal momento para comprar unos zapatos nuevos. Golo se molestó. Se molestó tanto que esa noche no cogimos. Tiró al escusado la cocaína que nos quedaba y se fue a dormir al sillón” (9).

Esta secuencia pertenece al primer capítulo de la novela y propone el tono general que seguirá la estructura de la obra, sin la necesidad de introducciones elaboradas. Desde este punto se sabe que Golo es un artista, que no le importa en lo más mínimo su apariencia, que su carácter es voluble, que la cocaína forma parte de su día a día. En episodios posteriores, las peculiaridades de su personalidad se vuelven todavía más determinantes para la trama con el uso del recurso de la circularidad. Este mismo fragmento es reproducido en su totalidad en los capítulos 41 (54) y 84 (102). La repetición del mismo capítulo a lo largo de la obra obliga a la vuelta

constante a esa primera impresión del protagonista y esto se utiliza para crear la atmósfera frenética en la que Golo habita durante su breve vida. Los rasgos estructurales del texto, como el ordenamiento basado en fragmentos y su reaparición en distintos puntos de la trama, contribuyen a plantear un nivel adicional de significación en el carácter del personaje principal de la obra.

El repertorio de estrategias textuales características de la posmodernidad literaria es muy extenso y hasta aquí se han tratado técnicas específicas que aluden, en términos generales, a las dimensiones internas de la obra, ya sea desde el punto de vista formal o temático. No obstante, también se considera dentro de este repertorio un grupo de tendencias que combinan los aspectos narrativos de la obra con elementos externos a la misma, con el objetivo de cuestionar aspectos ideológicos, históricos o sociales del contexto cultural en el que ésta se inscribe, o bien con la intención de comentar los elementos que constituyen el hecho literario en sí mismo como la figura del autor, el género del texto o el sistema de significación que condiciona su interpretación.

Elrud Ibsch identifica que una de las cualidades de la narrativa posmoderna es la de utilizar la posición epistemológica de refutación de verdades universales como un artefacto artístico (265). La desconfianza en las metanarrativas o “grandes relatos” de la historia que caracteriza el aparato crítico de la posmodernidad, se utiliza aquí como estrategia literaria y vehículo para la conformación de textos que examinan perspectivas distintas de las que se han dado a conocer en la historia oficial. Ibsch describe este mecanismo como un proceso de “conversión” de lo familiar en algo extraño (266). En este corpus se presentan dos obras que utilizan parcelas relativamente oscuras de eventos históricos conocidos para mostrar aspectos de relaciones culturales poco exploradas: *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue y *Ese príncipe que fui* de Jordi Soler. A partir del concepto de metaficción historiográfica de Linda Hutcheon — ampliamente utilizado en el marco de la teoría narrativa posmoderna—, el uso de la parodia

como procedimiento de ficcionalización de la identidad mexicana que construye Soler y el rastreo minucioso de los confines del género de la novela histórica que Enrigue lleva a cabo, son perspectivas de estudio que requieren mayor profundidad y, por lo tanto, se tratarán a detalle en el último capítulo de este estudio.

De igual manera, una de las tendencias dominantes de la narrativa contemporánea mexicana que también resulta característica del espectro teórico de la literatura posmoderna es la autorreferencialidad. Marcel Cornis-Pope apunta al respecto que este tipo de ficción, más allá de representar un ejercicio formal u ontológico, también se involucra en aspectos de la experiencia fuera de la literatura, pues su carácter de revisionismo cuestiona sistemas discursivos de representación y percepción de la realidad (259). Específicamente, se presentan dos modos generales de autorreferencialidad: la metaliteratura y la autoficción. Si bien el comentario metaliterario ha sido un recurso extensamente empleado en la literatura hispánica a lo largo del siglo XX —con Borges como epígono de esta tendencia—, en el ámbito nacional se ha presentado un auge reciente en el uso de la autoficción que es notorio en las obras del corpus.

En *Conjunto vacío*, Verónica es una versión ficcionalizada de la autora, Verónica Gerber, con la que comparte ciertos aspectos biográficos: tienen la misma carrera, una procedencia en común y una historia familiar similar —por ejemplo, tanto el hermano de Verónica en la novela como el de Verónica Gerber en la vida real se dedican a realizar documentales para cine y televisión—. En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, el protagonista de la novela tiene el mismo nombre que su autor, Juan Pablo Villalobos, y entre ellos también poseen muchos rasgos en común: ambos provienen de Lagos de Moreno, Jalisco, estudiaron Letras en Veracruz y se mudaron a Barcelona para estudiar un doctorado. Incluso Álvaro Enrigue aparece de forma muy breve en su dimensión de autor en *Muerte súbita*. La autoficción es un tema de amplio bagaje teórico y no es la intención de este estudio profundizar en sus

modalidades, ya que un análisis especializado al respecto podría representar un modo de ruptura particular en sí mismo.⁶²

Por último, se ha decidido dedicar a la intertextualidad un apartado propio, debido a la importancia capital que ésta tiene en el ámbito de la teoría narrativa posmoderna. En la sección que se presenta a continuación, se revisan distintas estrategias de intertextualidad presentes en las obras del corpus a partir de un principio fundamental: la ampliación del horizonte de significación de la noción de texto. De igual manera, se observa cómo los procedimientos de la intertextualidad, además de permitir la creación de redes de referencialidad que comunican la obra literaria con distintas manifestaciones culturales, afectan la construcción narrativa del texto a través de una ruptura que plantea tradiciones posibles para desestabilizarlas a su favor. A la par de este fenómeno, se tratan los mecanismos de la ruptura del sistema, en la que la sintaxis se manipula como una estrategia para producir un efecto poético que complementa el proyecto estético que postula el texto literario. Ambos procesos conviven de manera íntima y crean el efecto de lo que aquí se ha designado como el *habitus* de la ruptura.

2.2 El *habitus* de la ruptura

Como se ha visto durante el primer capítulo de este estudio, el *habitus* es un concepto propuesto por Pierre Bourdieu con el que se busca explicar las directrices que afectan el funcionamiento de los actos culturales que se llevan a cabo en un campo intelectual. Así, su definición se configura como un conjunto de prácticas asociadas a los diferentes agentes y posiciones que componen el campo, a la par de formar un grupo de estructuras interiorizadas que condicionan la producción de cierto tipo de manifestaciones, en este caso literarias, en un

⁶² Un estudio pormenorizado al respecto puede encontrarse en Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

proceso que en buena medida define los mecanismos de interacción y posicionamiento que se presentan en sus confines.

En el aparato crítico del sociólogo francés, las nociones de *habitus* y ruptura poseen una relación directa. Es preciso recordar que la búsqueda de legitimidad en el campo literario está condicionada por la aparición de propuestas estéticas “revolucionarias” o “anormales”; es decir, fenómenos de ruptura con el grupo que ejerce la hegemonía y define las posiciones intelectuales a seguir. En este sentido, la ruptura es parte integral del *habitus* del campo literario ya que representa una de las prácticas que moldean sus dispositivos de jerarquización.

No obstante, desde esta perspectiva la ruptura es un concepto complementario, una pieza más en el entramado teórico que acuña el *habitus* de una estructura de mayor amplitud. Es cierto que la ruptura es una estrategia de posicionamiento de suma importancia, pero no por ello deja de estar supeditada a la consecución de un fin y reducida a un rol único: el de cuestionar, mediante la oposición, una tendencia estética dominante. De ahí que resalta la necesidad de plantear rupturas particulares, específicas a cierta clase de obras y métodos de análisis literario, sobre todo si se desea escapar a la lógica dicotómica de la negación y adoptar la actitud epistemológica de la transformación. Si en este estudio se ha planteado la literatura posmoderna como una forma de disrupción en el marco de la narrativa mexicana contemporánea, entonces es preciso plantear cuáles de sus prácticas o técnicas características posibilitan considerarla de esa manera.

En este sentido, se propone la noción de *habitus* de la ruptura como un mecanismo de identificación de las características que configuran a los fenómenos de ruptura en el ámbito literario. Vista así, la ruptura literaria deja de ser el resultado de una manifestación textual aislada que pretende “romper” o “superar” obras, géneros o tendencias literarias previas. En cambio, su definición se construye alrededor de un conjunto de prácticas específicas —técnicas narrativas— con las que la ruptura establece mecanismos de relación entre textos y tradiciones

diversas. Este *habitus* condiciona el funcionamiento de los fenómenos de ruptura literaria, al mismo tiempo que provee de un marco de referencia para registrar su aparición. Así como el *habitus* del campo literario sistematiza las operaciones que se dan en su interior —incluida la ruptura—, este acercamiento pretende comprender la ruptura desde las manifestaciones particulares que la caracterizan.

Por supuesto, la tarea de establecer el *habitus* de un concepto como el de ruptura no resulta nada sencilla, ya que requiere de un proceso metodológico de identificación de ciertos fenómenos literarios que difícilmente pueden generalizarse para confeccionar una noción estable y bien definida. No sólo la desestabilización es parte esencial del horizonte de significación primario de la ruptura, sino que además ésta suele ser particular y contingente, sujeta a circunstancias propias de la tradición que cuestiona. Buscar la definición integral del *habitus* de la ruptura en todas sus modalidades puede resultar una labor tan ardua y extensa como la que aquí se ha emprendido: la exploración de la actitud epistemológica de la transformación en su configuración y su posterior uso como unidad de análisis literario. Por ello cabe advertir que el uso del concepto de *habitus* en este apartado es sumamente específico, ya que se refiere de manera exclusiva a la manera en la que los procedimientos de la teoría narrativa posmoderna pueden, por un lado, resultar disruptivos en relación con manifestaciones literarias que le anteceden y, por el otro, generar el efecto propio de la ruptura.

En la sección anterior se han descrito los principios fundamentales de la literatura posmoderna y como éstos aparecen en el corpus de narrativa mexicana contemporánea seleccionado para este estudio. Si se considera el *habitus* de la ruptura como un cúmulo de prácticas que la caracterizan y condicionan su funcionamiento, entonces resulta evidente que este grupo de técnicas —asimilación, percepción sensorial con énfasis en la superficie, movimiento constante de significantes, yuxtaposición de registros discursivos no complementarios, aleatoriedad en la estructura general del texto, entre otras— forma parte de

dicho *habitus*. Sin embargo, resulta necesario añadir a este conjunto representativo dos fenómenos que formalizan la ruptura desde la perspectiva de la teoría narrativa posmoderna de un modo todavía más general: la intertextualidad y la ruptura del sistema.

El concepto de intertextualidad es sumamente conocido y quizá pueda considerarse una de las nociones capitales de los estudios literarios en el siglo XX, ya que constituye los procesos de formación e interpretación de textos particulares a través de la construcción de redes de significación generales con otros textos.⁶³ En cuanto a su relación con la posmodernidad, Lauro Zavala considera que existe un vínculo estrecho entre ambas, ya que desde su perspectiva la intertextualidad es una de las características principales de la cultura contemporánea (39).⁶⁴ Sin embargo, cabe mencionar que la importancia de la intertextualidad en el ámbito literario posmoderno depende de las múltiples estrategias de funcionamiento que se han concretado en su marco crítico, y no de una supuesta correlación histórica. La intertextualidad es una noción más antigua que la aparición de la teoría narrativa posmoderna y puede aplicarse prácticamente a todo tipo de práctica ficcional. En este aspecto, Ulrich Broich defiende la idea de que la intertextualidad simplemente aparece con mayor —renacimiento, barroco— o menor —romanticismo, realismo— frecuencia a lo largo de la historia literaria, por lo que no puede ser considerada un fenómeno contemporáneo, aunque admite que la intertextualidad en el marco de la posmodernidad posee la particularidad de ser utilizada constantemente como técnica

⁶³ El concepto de intertextualidad fue propuesto originalmente por Julia Kristeva en *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* (1966): “[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (en Navarro, 3). En *Roland Barthes por Roland Barthes*, el filósofo francés plantea una introspección profunda sobre sí mismo en la que se define como cámara de ecos. Esta noción se utiliza como metáfora del intertexto: “De esta manera, sin duda, las palabras se transportan, los sistemas se comunican, se prueba la modernidad (como se prueban todos los botones de una radio de la que se desconoce el funcionamiento), pero el intertexto que así se crea es a la letra superficial: adherimos a él liberalmente: el nombre (filosófico, psicoanalítico, político, científico) conserva con su sistema de origen un cordón que no ha sido cortado y que permanece: tenaz y flotante” (85). Por último, una de las versiones más conocidas del concepto de intertextualidad es planteada por Gerard Genette utilizando la imagen del palimpsesto. Como uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales, se definía “[...] como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Sus modalidades principales, según Genette, son la cita, el plagio y la alusión.

⁶⁴ Manfred Pfister a principios de los años 90 consideraba la intertextualidad como “the very trademark of postmodernism” (209) y colocaba a ambos fenómenos en una relación prácticamente paralela: “Postmodernism and intertextuality are treated as synonymous these days” (209).

narrativa dominante en la estructura de la obra, además de que ejerce una función distinta ante un concepto de literatura que difiere del de épocas pasadas (249). Por lo tanto, si bien la intertextualidad no es en ningún sentido un recurso creado en el contexto de la literatura posmoderna, ésta la ha utilizado en términos funcionales como una de sus estrategias preponderantes para la producción de sus obras.

Pavao Pavlicic reconoce esta cercanía y plantea la posibilidad de una intertextualidad que sea propiamente posmoderna, en la que la relación entre textos no se dé en términos concretos o individuales, sino que remita a grupos de textos, a géneros en su totalidad, a convenciones o épocas literarias completas (91). Este tipo de intertextualidad requiere a su vez una revisión de la noción de texto como tal, que en el caso de la teoría literaria se había concentrado en la admisión de las distintas manifestaciones de los géneros literarios, ya sea el narrativo, el lírico o el dramático. Esta revisión epistemológica conduce a la ampliación de su horizonte de significación. Al respecto, Lauro Zavala afirma que: “Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, un cuento, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes” (39). Así, la intertextualidad posmoderna abarca un espectro de manifestaciones culturales cuyos registros son sumamente variados, pues los mecanismos que la rigen consideran la noción de texto en una dimensión totalizadora.⁶⁵ De

⁶⁵Es necesario establecer que la predominancia del texto como enfoque principal de los estudios literarios —en detrimento, por ejemplo, de la figura del autor—, que es lo que conduce a la posterior ampliación de sus fronteras significativas, no es un fenómeno que haya surgido en la esfera crítica de la posmodernidad. Puede argumentarse que se trata de un proceso que inicia con la escuela formalista en la década de los 20, pasa por los estudios dialógicos de Bajtin —los cuales, cabe recordar, son la inspiración de Kristeva en el surgimiento del concepto de intertextualidad—, se asienta con las perspectivas estructuralistas y después establece su preponderancia con la muerte del autor planteada por Barthes (ensayo que se publicó originalmente en 1968). Asimismo, propuestas que planteaban el lenguaje como dimensión totalizadora del mundo habían aparecido previamente también en la filosofía, con ejemplos tan paradigmáticos como el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) de Ludwig Wittgenstein y *Verdad y Método* (1960) de Hans Georg Gadamer. Es indudable que la revisión del concepto de texto le debe mucho a la teoría posmoderna y al postestructuralismo, con manifestaciones como la desconfianza en las grandes narrativas de Lyotard, la imposibilidad de fijar un sentido unívoco a las palabras como cimiento de la deconstrucción de Derrida y el énfasis en la excepción y la discontinuidad histórica que propone la arqueología

forma paralela, este concepto también incluye la consideración de las condiciones en las que se forma la cadena de significación entre el texto y sus referencias intertextuales, de manera que a la concatenación de alusiones, influencias o menciones directas que se pueden identificar en la obra analizada, debe añadirse la dimensión intercontextual de los distintos espacios de interpretación que entran en juego, incluido el del lector.⁶⁶

Bajo este panorama, es evidente que en todas las obras del corpus que se tratan en este estudio resulta posible establecer relaciones intertextuales. No obstante, es en los relatos de *La Biblia Vaquera* donde se observan con mayor claridad los procedimientos que sigue la intertextualidad posmoderna cuando se utiliza como estrategia narrativa primordial. Carlos Velázquez echa mano de todo tipo de recursos para crear la compleja red referencial que caracteriza a sus cuentos. Estas manifestaciones exceden lo literario para adentrarse en cualquier repertorio cultural posible. De hecho, la red de significación que forma es tan profunda que el método de análisis para acercarse a este grupo de relatos necesariamente conduce a su entramado intertextual, ya que la no exploración del mismo resultaría en una lectura reduccionista. Es la obra misma la que exige como condición principal de aproximación la comprensión de su referencialidad.

En principio, la descripción del argumento de *Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello* puede contribuir a fijar un ejemplo de lo anteriormente descrito. En este cuento, The Cowgirl Bible es una mujer joven que tiene la particularidad de poseer una gran cantidad de vello púbico, lo que la ha llevado a ganar la competencia nacional Rasure su triángulo (55). Sin embargo, las reglas de esta competición establecen que la triunfadora debe

del saber de Foucault. Sin embargo, este escenario no puede entenderse sin considerar el proceso de fijación del texto como punto focal de la interpretación literaria —y cultural, en general— que se presentó en las primeras seis décadas del siglo XX.

⁶⁶ “Así, todo estudio intertextual es un estudio de inter-discursividad y —especialmente en el ámbito de la vida cotidiana— todo proceso intertextual es también un proceso de inter(con)textualidad. Es decir, estudiar las relaciones entre textos e intertextos (subtextuales, para-textuales y muchos otros) es también estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación” (Zavala 41).

retirarse, por lo que The Cowgirl Bible decide pasar a un rol de entrenadora: su labor será ahora la de ser estilista del vello púbico (56). A partir de esta situación inicia una yuxtaposición de códigos descriptivos en la trama principal: “Como era costumbre en las principiantes, su primera rasuradora fue usada. Una Yamaja roja con pastillas blancas” (56). El motivo de la depilación empieza a construirse narrativamente en términos musicales: la rasuradora se plantea como una alegoría de la guitarra.

Es así que la historia de The Cowgirl Bible se caracteriza en el resto del texto: las proezas en el arte de la peluquería pública se describen en términos de hitos musicales. The Cowgirl Bible funda su grupo de rock (57), fracasa al participar en un duelo musical (58) y pasa tres años desaparecida. Durante este tiempo visita Crossroad y le vende su alma al diablo para adquirir talento en el arte de la peluquería —es decir, se convierte en una virtuosa de la guitarra— (61), lo que conduce a la acumulación de éxitos en su carrera musical (62). No obstante, esta situación acarrea consigo un precio: Satán regresa a cobrar lo que se le debe (63) y empieza una persecución por el alma de The Cowgirl Bible —caracterizada por la presencia de malos agüeros en la forma de infortunios sociales satíricos⁶⁷— que desemboca en un duelo musical en un bar de El Paso, Texas, en el que el enviado del Diablo —Steve Vai— se enfrasca en un enfrentamiento de guitarra con The Cowgirl Bible, el cual es grabado en YouTube y representa la última vez que se ha visto con vida al personaje principal (68-69).

⁶⁷ “Los presagios se sucedieron con la excelsitud del dicho El marrano más trompudo se lleva la mejor mazorca. Primero, se escaseó la mota en todo el estado. Una tragedia de proporciones dostoyevskianas, pues sin su estate quieto los mariguaneros se convierten en peligrosos especímenes de inclasificable índole. Les pega por conseguir trabajo como dependientes de minigolf, repartidores de pizza y hasta de despachadores de pollo frito. Segundo, el equipo local entra en una racha de diez partidos sin ganar. La ciudad es un caos de neurosis, en cada hogar vemos desencajadas escenas de innecesaria violencia. Tercero, a los idiotas del municipio se les olvidó fumigar contra el dengue y los mosquitos adoptaron un comportamiento epidemiológico” (Velázquez 66-67). Este fragmento es una manifestación de la amplitud de registros en los que funciona el humor en el texto. El ejemplo de la escasez de marihuana evoca la tradición del cine comercial estadounidense (principalmente de los años 80 y 90) en el que se utiliza el estereotipo del personaje juvenil con trabajos de bajo perfil cuya única característica distintiva es el consumo de drogas, mientras la referencia a las derrotas constantes del equipo de fútbol de la ciudad es una ridiculización de la pasión desenfrenada con que se vive este deporte en el norte de México.

Como puede observarse, el argumento del relato causa extrañamiento desde su confección. *The Cowgirl Bible* tiene la anormal profesión de peluquera de vello púbico, elemento que le sirve a Velázquez para establecer una trama más amplia en forma de alegoría musical. Así, las estrategias narrativas del texto se ponen en funcionamiento a partir de esta yuxtaposición, lo cual genera un código de referencia dinámico. A partir de la movilidad constituida por el entrecruzamiento de referencias al oficio de la peluquería y a la habilidad musical de *The Cowgirl Bible* como guitarrista, se construye una trama intercontextual cuyo complejo narrativo representa un intersticio, un espacio “entre-medio” que responde a la combinación de estos dos códigos.⁶⁸

Paralelamente, esta singularidad no se limita al nivel de la trama, sino que afecta también al estilo narrativo, ya que el mismo lenguaje de Velázquez se modifica de manera continua. Plagado de neologismos, de referencias oscuras a la cultura pop y al folclor popular, de registros que en ocasiones parecen obedecer únicamente al propio autor y que por ello no pueden ser descifrados con facilidad, el estilo del relato, sus marcas temporales y sus espacios narrativos se encuentran en constante movimiento.

Para comprender este fenómeno con mayor precisión se puede volver al momento inicial de yuxtaposición —la consideración de la primera rasuradora de *The Cowgirl Bible* como una guitarra (56)— y ahondar en la descripción posterior del instrumento:

⁶⁸ En *El lugar de la cultura*, Homi K. Bhabha propone la existencia de un espacio “entre-medio” (“in-between”) en la cultura, el cual permite la admisión de la diferencia y la manifestación de expresiones culturales innovadoras que den identidad a grupos marginales (18). La inclusión de esta diferencia cultural en el debate intelectual obliga a la redefinición de ópticas tradicionales, pues modifica los límites conceptuales en dicotomías clásicas como lo público y lo privado, o lo alto y lo bajo (19). A su vez, este espacio intermedio, configurado como un intersticio cultural, representa un espacio “más allá”, un ámbito destinado a explorar nuevas posibilidades de descripción de la cultura contemporánea desde el cual pueda intervenir la narración unívoca del presente desde perspectivas hegemónicas (23). De esta manera, el intersticio no es únicamente un espacio de transición, sino de contingencia y renovación, en el que el sentimiento de lo nuevo puede definirse “[...] como un acto insurgente de traducción cultural” (24). Los intersticios culturales entonces pueden contribuir no sólo al mejor entendimiento de la diferencia, sino a su admisión como manifestación legítima y digna de ser estudiada. El intersticio deja de ser el escenario de la marginalidad para convertirse en el espacio de la transformación cultural.

De la Yamaja se mudó a una Fender Stratotraste que bautizó con el nombre de Lucille. Soñaba con rasurar junto a los grandes maestros. Sobre su cama, en la pared, colgaba un póster gigante de su héroe, su papasfritas, su guan an onli: Jaimito Hendrics. Como una adolescente premediática, salía a la calle con la rasuradora colgada en la espalda y se reunía con sus compas candidatos a virtuosos a ver videoclips de Hendrics, un bato que tocaba la rasuradora con las muelas, la azotaba contra los amplificadores y le prendía fuego. (Velázquez 57)

En este fragmento, *The Cowgirl Bible* cambia su rasuradora Yamaja —una versión fonética de la palabra Yamaha, marca común entre los guitarristas principiantes— por una Fender Stratotraste. El nombre de esta segunda rasuradora-guitarra es un juego de palabras entre la marca comercial real —Fender Stratocaster— y el sustantivo “traste”, el cual, a su vez, tiene un doble significado: es una parte esencial de la guitarra⁶⁹ y también puede utilizarse para describir un utensilio de cocina o de comedor⁷⁰. Asimismo, el nombre de esta rasuradora-guitarra es una referencia al músico de blues B.B. King, quien históricamente ha bautizado a sus guitarras como Lucille. También en el espectro de las referencias musicales se encuentra la “hispanización” que hace el narrador del nombre del guitarrista Jimi Hendrix, al referirse a él utilizando una combinación en español de su nombre —Jaimito— con la versión fonética de su apellido —Hendrics—. Este rasgo fonético se repite en la versión particular que se presenta en el texto del anglicismo “one and only” —guan an onli— que sirve para describir la admiración que siente *The Cowgirl Bible* por el músico estadounidense. Por último, el uso del calificativo de “papasfritas” para describir la cualidad de héroe que Hendrix tiene en la percepción de la peluquera-guitarrista resulta inclasificable, ya que no es una expresión

⁶⁹ La definición de “Traste” que ofrece la RAE es la siguiente: Cada uno de los resaltos de metal o hueso que se colocan a trechos en el mástil de la guitarra u otros instrumentos semejantes, para que, oprimiendo entre ellos las cuerdas, quede a estas la longitud libre correspondiente a los diversos sonidos.

⁷⁰ La expresión “lavar los trastes” puede utilizarse para sustituir la expresión más formal “lavar los platos”.

coloquial que se pueda rastrear a una región en particular y parece más una referencia al lenguaje personal de Velázquez.

Este tipo de rasgos —referencialidad, juegos de palabras, modificaciones constantes del lenguaje— se presentan asiduamente en el relato. En otro momento de la trama, este movimiento constante en el ámbito narrativo se establece hasta el extremo de transformar el espacio y el tiempo: “Pero antes de continuar con este bla bla bla, [...] vamos a asistir al procedimiento de la hipnosis para experimentar una regresión que nos revele, por medio de las palabras de la propia *The Cowgirl Bible*, cuál es la táctica que debe emplear cualquiera que desee venderle su alma al Diablo” (64). Esta súbita interrupción en la narración se utiliza como una analepsis: la introducción de una doctora que lleva a cabo una hipnosis sobre *The Cowgirl Bible* en la exégesis es una estrategia para profundizar en la descripción de las condiciones en las que se dio la venta del alma al Diablo. Como si el narrador se encontrara en un escenario teatral o un plató de televisión —“Ahora, vamos a despedir a la doctora, gracias por su colaboración. Pase por sus honorarios. Gracias.” (65)— frente de una audiencia en vivo —los lectores—, el texto modifica por completo sus condiciones narrativas para introducir una descripción de *La Encrucijada*, el espacio donde se hacen negocios con Satán.

Precisamente, este lugar remite a la referencia intertextual principal del cuento: la película *Crossroads* (1986), dirigida por Walter Hill. En el largometraje, Eugene Martone es un estudiante de guitarra clásica en Juilliard que tiene una gran fascinación por el blues. En concreto, se encuentra obsesionado por encontrar una supuesta canción perdida de Robert Johnson. Esto lo hace buscar a Willie Brown, quien era íntimo amigo de Robert Johnson y que se encuentra recluido en un sanatorio. Brown le promete a Martone que le enseñará la canción si lo ayuda a escapar del hospital y lo lleva a la tierra original del blues: Mississippi. En el viaje, Brown le muestra a Martone la “verdadera esencia” del género, aunque su objetivo principal en realidad es muy distinto: desea ir a *Crossroads*, el lugar donde décadas atrás le

vendió el alma al Diablo a cambio de obtener un gran talento para tocar la harmónica. Una vez que Martone y Brown llegan al sitio, un hombre vestido de negro —el Diablo— le dice a Brown que su contrato aún tiene validez y que viene a cobrarlo. Ante la negativa de Brown, el Diablo le ofrece otro trato: que Eugene Martone se enfrasque en un duelo de guitarra con Jack Butler, uno de sus emisarios. Si Eugene gana, el alma de Willie quedará libre. Si Eugene pierde, el Diablo tomará el alma de los dos.

Esta situación lleva a un duelo de guitarra paralelo al que se cuenta en el relato de Velázquez. El guitarrista Steve Vai es el enlace entre la película y el texto: así como se enfrenta a *The Cowgirl Bible* en el cuento de Velázquez, es el actor que da vida al personaje de Jack Butler en *Crossroads*. La marca intertextual es incluso propuesta como final del cuento, pues el narrador insta a quien quiera conocer más sobre la última noticia que se tiene de *The Cowgirl Bible* que consulte una referencia cibernética: “Para mayores informes search el guitar duel de Steve Vai en: <http://www.youtube.com/>” (69). Si bien es significativo que el relato termine con un hipervínculo a una página de internet —lo que contribuye aún más al rasgo de constante movilidad del cuento como espacio intercontextual—, este aspecto cobra mayor importancia cuando el lector sigue las instrucciones que se le proponen. Efectivamente, si se coloca en la barra de buscar de YouTube la frase “guitar duel Steve Vai”, aparece de inmediato el fragmento de la película a la que el texto de Velázquez hace alusión, lo que enfatiza la construcción de *The Cowgirl Bible* como una versión intertextual —hipertextual— del protagonista de *Crossroads*, Eugene Martone.

Ahora bien, el entramado referencial no se detiene aquí ya que esta película es, a su vez, un intertexto. La fuente de la que surge *Crossroads* viene de la vida y obra de Robert Johnson. Por un lado, existe una leyenda popular que relata que Robert Johnson adquirió una gran habilidad en la guitarra gracias a que hizo un pacto con el Diablo. Dicha historia es sumamente reconocida en los círculos folklóricos del blues tradicional. Por otro lado, una de las 29

canciones que Robert Johnson dejó grabadas en su corta vida —murió a los 27 años— se titula *Cross Road Blues* y en ella se menciona a Willie Brown, quien después sería la inspiración para el personaje que protagoniza *Crossroads* junto a Eugene Martone.⁷¹ Entonces, el resultado de la profundización en la red de significaciones intertextuales del cuento produce dos conclusiones básicas: por su conformación se trata de un texto en tercer grado, ya que la trama de *The Cowgirl Bible* y su habilidad para tocar la rasuradora-guitarra es el resultado de un intertexto del intertexto, lo que a su vez permite considerar que el relato en sus distintas capas —su efecto estético, estructura narrativa, posibilidades de interpretación, estrategias retóricas— no puede ser concebido si no es a través de este enmarañado compendio de alusiones. Como puede observarse, la red cada vez se hace más compleja y la identificación de las distintas manifestaciones culturales que aparecen en su tejido se convierte en un proceso de mayor sofisticación, más allá de que las referencias como tal no pertenezcan a la alta cultura. En esta clase de relatos, es la condición intertextual de la trama la que permite el acceso a la exploración de todas las dimensiones de su posible horizonte de significación.

El énfasis que aquí presenta la intertextualidad como elemento de análisis principal obliga a considerar la variabilidad que existe en sus procedimientos de uso. Lauro Zavala ha propuesto una tipología exhaustiva de las estrategias que utiliza la ficción posmoderna cuando activa la intertextualidad como recurso narrativo preponderante: significantes flotantes, intercontextualidad ilimitada, normatividad deslizante, intertextualidad itinerante, alusividad anacrónica, citación apócrifa, ironía inestable, hibridación genérica, relatividad hermenéutica y referencialidad architextual (46). La presencia de estas modalidades de la intertextualidad persigue fines muy específicos y contribuye a comprender el proceso de formación de redes de referencialidad cultural con variables más particulares.

⁷¹ En la vida real, Willie Brown fue un guitarrista, mientras que en la película se le personifica como un artista de la armónica.

Al continuar con la aproximación a la obra de Carlos Velázquez, quien como se ha visto basa buena parte de su proyecto estético en la construcción de cadenas de referencialidad cultural de difícil desciframiento, resalta de inmediato el uso de este tipo de técnicas. Por ejemplo, la utilización de significantes flotantes, los cuales se definen como alusiones o secuencias que aparecen en diversos textos (Zavala 46), es parte esencial de *La Biblia Vaquera*. El fútbol, la lucha libre y la música son elementos que se refieren continuamente. En el caso de esta última, el mismo autor publicó un artículo en la revista *Yaconic* titulado “El soundtrack de la Biblia Vaquera” en el que se detallan las influencias y menciones musicales principales que se encuentran en la obra. Otro de los significados flotantes recurrentes en este volumen es la figura del diablo, la cual aparece de manera significativa en tres relatos distintos —*Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello*, *Ellos las prefieren gordas*, *La condición posnorteña*— entre los que, además, se establece una relación intratextual significativa. Dicha relación se observará con más detalle en el siguiente capítulo de este estudio, cuando se analice el repertorio cultural que alimenta la referencialidad de la narrativa mexicana contemporánea.

Por su parte, la intercontextualidad ilimitada se encuentra muy cercana a la relatividad hermenéutica. En ambos casos lo que está en juego es el encuentro entre distintos contextos: la yuxtaposición de éstos en un mismo espacio textual en el caso de la primera (Zavala 47) y la relectura, o cadena de interpretaciones, que se hace de fenómenos culturales en distintas épocas (Zavala 51) en el ámbito de la segunda. Los cuentos que se han analizado hasta el momento de Velázquez basan sus premisas en la intercontextualidad. El Espanto es a la par luchador, DJ, santero y artista, mientras que The Cowgirl Bible es peluquera y música. Los códigos descriptivos de todas estas profesiones se combinan para crear la caracterización híbrida de ambos personajes. La re-contextualización que resulta de la mezcla de repertorios culturales intensifica el efecto de extrañamiento que los relatos de *La Biblia Vaquera* producen.

Ahora bien, los efectos de la relatividad hermenéutica pueden observarse con mayor claridad en otra de las obras del corpus: *Muerte súbita*. El motivo de la pelota de tenis con la que se pudo haber jugado un partido entre Caravaggio y Quevedo combina toda una serie de contextos históricos distintos que, al ser puestos en relación, se resignifican. El hecho de que el contenido de la trama no sea precisamente histórico, aunque sus cimientos —referencias, hechos particulares— lo sean, parte de una cadena de supuestos: el supuesto partido, la supuesta presencia de Quevedo en Roma, la supuesta construcción de la pelota con el pelo de la decapitada Ana Bolena, el supuesto impacto del color prehispánico en el arte europeo. Las acciones relatadas en el argumento poseen la apariencia de la verosimilitud y ésta es creada por la red de significaciones que proponen sus inter(con)textos.

Existe también un grupo de técnicas cuyas funciones aluden a aspectos que la teoría narrativa posmoderna propone a partir del marco crítico general de la posmodernidad. Entre ellas se encuentran la normatividad deslizante, que se refiere a la mayor apertura con la que se tratan temas de índole moral en la época contemporánea; la intertextualidad itinerante, que señala la aparición de distintos géneros en la referencia planteada por la trama; y, por último, la citación apócrifa, que como su nombre indica, permite al autor controlar sus referencias e introducir alusiones falsas que presenten el aspecto de lo real o de lo histórico (Zavala 48-51).

Quizá el aspecto de la normatividad deslizante sea el más arbitrario entre las distintas manifestaciones de la intertextualidad posmoderna, ya que no sólo involucra una especie de desestabilización en las estructuras jerárquicas de la moralidad dentro de la temática de las obras, sino que su simple identificación ya plantea ciertos juicios de valor que preceden a la interpretación como tal. En el siglo XXI mexicano, el espectro de posibles temas que se tratan desde la ficción es amplio y el abanico de matices al respecto demuestra una apertura intelectual que va muy acorde con la tentativa de posicionar el proyecto literario como una manifestación creativa eminentemente individual y no-colectiva. Así como Golo en *Temporada de caza para*

el león negro disfruta de una sexualidad desenfadada en una relación homosexual y Lía en *Por el lado salvaje* es una mujer que utiliza su cuerpo como herramienta sexual, criterio de sobrevivencia elemental y vehículo de escape, también se observan sexualidades cuya construcción es bastante tradicional, como la de Juan Pablo en *No voy a pedirle a nadie que me crea* y Verónica en *Conjunto vacío*. La encarnación más productiva de la normatividad deslizando se da desde el punto de vista de la desconfianza en las grandes narrativas, el cual es uno de los temas principales de la posmodernidad. Entonces ahí puede observarse el tratamiento irónico que se hace de la historia oficial tanto en *Muerte súbita* como en *Ese príncipe que fui*, la caída de la preponderancia de la palabra como herramienta narrativa en *Conjunto vacío* o la disección de las estructuras generadoras de capital simbólico en el mundo del arte que propone *Temporada de caza para el león negro*.

Por su parte, la intertextualidad itinerante alude a la parte formal de los textos y se encuentra presente de manera constante en el corpus aquí estudiado, ya que precisamente una de las características de la narrativa mexicana del siglo XXI es la de explorar distintos géneros, literarios y no literarios, en una misma obra. Ya se ha visto la importancia que los repertorios de la cultura popular, musical, televisiva y cinematográfica tienen para la formación de las cadenas de significación en *La Biblia Vaquera*. Paralelamente, en *Conjunto vacío* es imprescindible comprender elementos básicos de la teoría de conjuntos, además de referencias a la pintura y las artes plásticas, para descifrar la red intertextual que Verónica Gerber propone. En el caso de *Por el lado salvaje*, la presencia del cuento es innegable en la sección que se ha referido con anterioridad —“Cinco retratos para una exposición (las postales de Bonnie)”—, pero las alusiones ahí son intratextuales y por eso no puede hablarse del uso de la intertextualidad itinerante, ya que el motivo de la fotografía como pretexto para mostrar instantáneas que expresen las aristas ocultas de lo humano es repetido constantemente por Bardem Damiani durante el periplo centroamericano de la protagonista.

Sin embargo, una posibilidad referencial en el aspecto genérico que el texto alude de manera implícita es el de la novela picaresca. Lía es una adolescente cuando la novela inicia y básicamente es ignorada por su madre, por lo que decide huir de su hogar. En este punto es un significativo vacío: su vida se reduce a existir. Para enfrentarse al mundo que le espera en la frontera norte de México en la parte final de la novela, Lía primero transita por una serie de “aventuras” que remiten al aprendizaje que el pícaro adquiere de manera vivencial. Como si fuera un Lazarillo del siglo XXI, Lía pasa por el tutelaje de distintos amos, quienes la usan a su conveniencia: primero es adoptada por una pareja en Paredón que la introduce a su sexualidad; después es recogida y trasladada a Honduras por Genaro, quien le muestra los límites de la esclavitud y la sumisión; finalmente, su formación culmina con Bardem, figura quasi-paternal —la diferencia de edad es significativa— de la que Lía aprende a utilizar su cuerpo para sobrevivir, a entender que la marginalidad de su posición, por extrema, es un arma de doble filo: al no tener nada que perder ni ganar, Lía puede tomar agencia desde su carnalidad. Cuando por fin abandona a Bardem, es capaz de prostituirse en Tijuana sin ser destruida, ya que utiliza el hecho de representar un cuerpo utilizable para, paradójicamente, encontrar fortaleza.

Por otro lado, la citación apócrifa es un recurso que en la teoría de Zavala se presenta como característico de la literatura posmoderna, aunque en la historia de la literatura latinoamericana ha sido utilizado de manera extensa a lo largo del siglo pasado. El ejemplo paradigmático de esta técnica se encuentra en la obra de Jorge Luis Borges, en la que se combina el arte ensayístico en relatos repletos de referencias falsas que desestabilizan la erudición y enfatizan el carácter de incompletud del texto literario. En el contexto de la narrativa mexicana contemporánea, la citación apócrifa es un recurso que busca la confusión interpretativa con el objetivo de erosionar jerarquías de legitimidad cultural. En *Ese príncipe que fui*, Jordi Soler utiliza la “objetividad” que se le atribuye al trabajo de la biografía para

construir un personaje que es capaz de encontrar al elusivo Federico de Grau en su ficticia residencia en México y atribuirle declaraciones que nunca sucedieron.

De igual manera, este recurso es utilizado extensamente por Carlos Velázquez en *La Biblia Vaquera* como parte de sus ejercicios de yuxtaposición contextual. Por ejemplo, en el relato *Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible* se refieren falsamente los conflictos del 2 de octubre de 1968 para colocarlos en circunstancias temporales y espaciales anómalas alrededor de un enfrentamiento entre vendedores ambulantes. En este caso particular, la citación apócrifa extiende sus posibilidades expresivas en un procedimiento cuyo enfoque es más amplio. Esta perspectiva, que prioriza la recontextualización de referencias culturales disímiles, recibe el nombre de alusividad anacrónica, la cual consiste en “[...] la presencia simultánea de contextos diferentes en un mismo enunciado” (Zavala 49). Aquí, el personaje multifacético de la Biblia Vaquera recibe el nombre Country Bible: mujer joven que forma parte de una familia que por generaciones se ha dedicado a la venta de pollo frito, situación que la lleva a ingresar en asociaciones comunistas y dedicarse a la piratería musical (39-40). Como parte de la disidencia, se convirtió en una de las líderes de un movimiento del 68 que, a pesar de ser identificable por sus actores históricos, se transforma totalmente al ser modificado por circunstancias alternativas planteadas por el narrador. El gobierno mantiene su rol opresor y los protagonistas son los reales: Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría, el ejército. Sin embargo, el contexto es alterado y dislocado: el conflicto no es estudiantil, sino entre vendedores callejeros, además de que en el año 68 de Velázquez hay *reality shows*, discos compactos y tecnología computacional para grabar música ilegalmente (42-46).

La inclusión de la alusividad anacrónica como parte de las técnicas narrativas utilizadas en *La Biblia Vaquera* es indudable, pero la combinación de contextos totalmente distintos en un mismo espacio textual no se refiere únicamente a los procesos de intertextualidad, sino que

afecta a los relatos en todos los niveles. En el cuento referido en el párrafo anterior se encuentra la siguiente secuencia: “A unos meses de los Juegos Olímpicos, para que el pueblo olvidara al estilo Jalisco, la masacre, sin que nadie se enterara, en el backstage, Díaz Ordaz ordenó al canal Once crear un *reáliti chou*” (44). Resulta verosímil que tras la finalización de la justa deportiva el presidente de México haya girado órdenes al Canal Once —ente público que inició transmisiones en 1959— para emitir algún tipo de contenido televisivo que pudiera distraer al público. Sin embargo, la mención repentina de que el programa elegido como paliativo social es un “*reáliti chou*” —versión fonética del anglicismo *reality show*— causa un efecto de extrañamiento en la lectura, una interrupción a la lógica de la representación realista que disloca las expectativas creadas por el sentido de la sintaxis inmediatamente anterior.

Cabe destacar que la descripción de este fenómeno antecede a todo tipo de teoría literaria posmoderna y se denomina ruptura del sistema, concepto propuesto por Carlos Bousoño en 1956 como parte de su *Teoría de la expresión poética*:

“<<Sistema>> significa aquí <<norma>> (norma de nuestro instinto o de nuestra razón, de nuestro sentido de la equidad, de nuestra experiencia, hasta de nuestras convenciones), arraigada con fuerza en la generalidad de los hombres. El análisis de un tal sistema descubre en él dos elementos, A y a, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado a. Mas puede el poeta destrozar súbitamente esa esperada relación A-a, si cambia a por b, de suerte que en vez del usual emparejamiento A-a surja un emparejamiento diverso A-b. Cuando tal acaece decimos que el sistema A-a se ha roto, que hay una ruptura en ese sistema. El desgarrón producido, si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá, indefectiblemente, a la poesía”. (218)

La ruptura del sistema es una desestabilización de la posibilidad de las asociaciones lógicas del sentido común, una especie de dislocación en las expectativas de lectura que produce un efecto

poético. Si bien la clasificación de Bousoño de las diferentes clases de rupturas —ruptura del sistema de las convenciones sociales, de la experiencia, de los atributos poseídos por el objeto, de la lógica— podría sustituirse por una taxonomía de figuras retóricas más tradicional —metáfora, metonimia, oxímoron, hipérbaton, prosopopeya, etc.—, su acercamiento es interesante porque propone la instauración de un sistema de convenciones que debe ser “quebrantado” para que el efecto poético se concrete.

La base de la propuesta estética de Carlos Velázquez se asienta en este procedimiento literario. Referencias, sintaxis, descripciones, acciones: todo se encuentra en constante movimiento, siempre en la búsqueda de la desestabilización de un horizonte de expectativas. Las manifestaciones de este fenómeno se multiplican a lo largo de su obra: los nombres paródicos de las ciudades norteadas de México en el mapa de PopStock!, el luchador-DJ que sirve como narrador de *La Biblia Vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyeti santero fanático religioso y pintor)*⁷², el *reality show* de piratería musical que se produce para hacer olvidar el enfrentamiento en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco⁷³, la guitarrista-rasuradora de vello público que se enfrenta en un duelo a Steve Vai en *Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello*, la leyenda de la esposa que asiste a un baile y es quemada por el diablo, motivo que se repite en *Ellos las prefieren gordas* y *La condición posnortea*⁷⁴,

⁷² “Pisé la arena Olímpico Laguna a los cinco años. Aún recuerdo a mi padre improvisar con las espaldas planas sobre la lona un tema de frí con su doble cuarteto” (Velázquez 15). Un luchador pierde un combate cuando se encuentra tirado de espalda sobre el cuadrilátero y recibe una cuenta de tres. De ahí que la expresión “espaldas planas” produzca la ruptura del sistema de expectativas que el código musical utilizado previamente había generado.

⁷³ “Una semana después, la Federación Mexicana de Reálitis, presidida por Decio de María, anuló el premio, multó al canal y le impidió realizar réalitis durante un año. El argumento fue que Espanto Jr., quien nunca se quitó la máscara, resultó positivo en el antidoping, su sangre era rica en nandrolona y había ganado el certamen debido a los esteroides” (Velázquez 46). Aquí se introduce en el ámbito narrativo el contexto del fútbol mexicano, lo cual es identificable por la aparición de Decio de María, expresidente de la FMF (Federación Mexicana de Fútbol) y el uso de códigos comunes a este deporte, como son las suspensiones por dopaje.

⁷⁴ “En el baile se topó con el diablo. Al fulano que la sacó a bailar le nació una pata de chivo y otra de gallo. Empezó a oler a quemado y se desató la corredera. Mi esposita acabó achicharrada en la sala de urgencias de la Cruz Roja. Salió hasta en el periódico. Yo no creo que el diablo anduviera de gira con Valentín. No estuve presente. Los de la cantina tampoco vieron, sin embargo aseguran que sí pasó. Soy la burla del barrio. Y mi esposita cree que ellos me metieron la idea en la cabeza. Todos, incluidos los niños me gritan A tu vieja la chupó el diablo, güey” (Velázquez 48). Este fragmento pertenece a *Ellos las prefieren gordas*, en el que el esposo decide buscar consuelo en una amante con sobrepeso ante las imposibilidades sexuales de su pareja. La secuencia de la

las personalidades del mundo cultural que encarnan en la figura del cantante de música nortea Juan Salazar en *El diler de Juan Salazar*.⁷⁵ PopStock! es un universo narrativo que alude en la misma operación al imaginario cultural del Norte y resignifica sus variables al ponerlas en contacto con manifestaciones de la cultura global contemporánea. El extrañamiento que se produce de esta particular relación construye el estilo narrativo de Velázquez y además desestabiliza la jerarquía de la alta cultura, ya que los códigos de desciframiento de las relaciones intercontextuales exigen el dominio de un amplio repertorio de referencias de la cultura masiva.

Ahora bien, el enfoque de la ruptura del sistema como generadora de un efecto poético que, en los casos aquí estudiados, puede denominarse como un efecto de extrañamiento narrativo, resulta sumamente sugerente ya que plantea la posibilidad de considerar la formación de expresiones y tendencias literarias a partir de la ruptura. Si bien el caso de Velázquez es el más evidente, es posible encontrar manifestaciones de los procesos de desestabilización de relaciones semánticas aparentemente lógicas en otras obras del corpus. El narrador de *Muerte súbita* pone en boca de la segunda esposa del conquistador Hernán Cortés —Juana de Ramírez de Arellano y Zúñiga—, madre de Juana Cortés y Zúñiga, criada en su niñez en la Nueva España y después casada con el Duque de Alcalá Fernando Enríquez de Ribera, el uso del verbo *xingar*: “A quién no le iba a gustar, era Hernán Cortés, se los xingó a todos” (54). La aparición espectral de este verbo sirve para enfatizar la novohispanidad (adquirida) de la marquesa y (natural) de su hija, a la par de representar un anacronismo cuya función es la de añadir una especie de proto-mexicanidad a sus marcas identitarias. No importa aquí la corrección de la

quemadura del diablo se repetirá en *La condición posnortea*, en el que se agrega otra asociación contextual inesperada: la esposa es nada menos que la pareja del cantante de música nortea en la vida real Julián Garza, el Viejo Paulino.

⁷⁵ “Juan Salucita llegó acompasado por otro Juan, John Vollmer, un poeta beat. Yonqui también. Metrohomosexual. Concupiscente del cantante. Para nadie era un secreto que Vollmer era puto. Ross Russell lo reveló en la biografía no autorizada del cantante, *Salucita Lives. The high life and hard times of Juan* (Una imploración) Salazar. Ed. Charterhouse, Nueva York, 19***” (Velázquez 92). En este fragmento se le atribuye a Juan Salazar la biografía que Ross Rusell hizo del saxofonista Charlie Parker: *Bird Lives!: The High Life & Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*.

raíz etimológica del verbo como tal, pues el énfasis se encuentra en la anomalía producida por su uso descontextualizado. El efecto de extrañamiento narrativo se intensifica por las supuestas condiciones de enunciación: una mujer de la nobleza, viuda del conquistador y ya de regreso en el conservadurismo de la España del siglo XVI utiliza un verbo que en el imaginario del México contemporáneo tiene una importancia capital, ya sea como insulto o como término coloquial.

En *Temporada de caza para el león negro*, Golo se construye como un personaje errático de gustos contradictorios, pero dicha circunstancia no es suficiente para provocar la ruptura del sistema. En cambio, ésta se produce en el episodio concreto de Nostalgic Zebra, un personaje incidental que se adhiere a la trama para contar una historia que maravillaba a Golo, en la que un abogado se escapa cada año de su vida anodina para irse a cazar leones negros en Namibia, situación que se repite hasta que uno de los leones, en su agonía, le comunica que su familia desaparecerá y lo obliga a regresar a casa de inmediato, en donde encontrará un escenario aterrador: “Apuntó directo hacia la cabeza del hombre desnudo que estaba debajo de las sábanas, abrazado a su hija pequeña, que tampoco llevaba ropa. El cazador estaba listo para accionar el doble gatillo sobre el cráneo del intruso. Pero se dio cuenta de que a quien tenía frente a la mirilla no era otro que él mismo” (112). Esta especie de parábola descontextualizada que sólo hacía gracia a Golo —el narrador menciona su animadversión hacia Nostalgic Zebra al atribuir esta historia a un episodio de Capote, Cheever o Hemingway— no posee ningún tipo de continuidad con el resto de la trama. Su función principal es la de mostrarnos un lado de Golo más íntimo, un acceso a su psicología personal que va más allá de la perspectiva del narrador, para quien Golo representa distintas figuras: el amante, el hombre salvaje, el genio de la pintura, el niño al que hay que cuidar. Nostalgic Zebra es el puente con un pasado desconocido, un drogadicto que permite, con su relato, la súbita aparición de las obsesiones intelectuales de Golo.

El efecto poético que propone Bousoño otorga inadvertidamente a la recepción del texto un papel preponderante en la determinación de los fenómenos de ruptura. El lector y sus circunstancias culturales son imprescindibles, ya que la fijación de la expectativa lógico-sintáctica que después es desestabilizada, depende de un marco contextual de referencia formado por las herramientas hermenéuticas que rigen las posibilidades de interpretación de un texto dado y los horizontes de significación que el cúmulo de interpretaciones históricas del mismo ha construido. Este concepto es significativo para la formación del *habitus* de la ruptura porque incluso en los procesos de intercontextualidad más extremos, en el que las secuencias narrativas en contacto causan un gran extrañamiento por sus marcadas diferencias, la identificación del efecto literario producido no se da a partir del reconocimiento de un fenómeno de quiebre lineal, sino mediante un procedimiento que propone un marco de referencia al que resulta necesario remitirse para después desestabilizarlo mediante su transformación.

La ruptura del sistema de Bousoño ocurre en la dimensión interior del texto, mientras que los mecanismos de la intertextualidad posmoderna remiten a su interconectividad, por lo que funcionan también en el espacio exterior de la obra. Aquí se ha decidido identificarlos como parte integral del *habitus* de la ruptura a pesar de las divergencias en su ámbito de acción, de manera que sea posible enfatizar, una vez más, la inoperancia de las estructuras dicotómicas de oposición absolutas. Como puede observarse, ambos fenómenos —entre otros— constituyen el conjunto de prácticas que determinan los fenómenos de ruptura desde la perspectiva de la teoría narrativa posmoderna. Este apartado ha servido como ejemplo para explicar la conformación de un *habitus* en un contexto sumamente específico, por lo que es necesario admitir que la construcción de un panorama integral del *habitus* de la ruptura requiere de un ejercicio crítico mucho más amplio y complejo. Sin ir más lejos, a partir de este punto todas las características que se añaden a la inspección de las tres formas particulares de ruptura

que se analizan en este estudio —la narrativa posmoderna, la desestabilización de la jerarquía cultural, el concepto de nación como tema literario— se deben incluir al repertorio del *habitus* de la ruptura en general. Esto indica que, así como la ruptura explica el cambio en la literatura mediante la transformación que produce el uso estratégico de la tradición por parte de la manifestación literaria que aspira a la desestabilización, como noción en sí misma también se transforma continuamente, ya que ésta se encuentra siempre en construcción.

2.3 La caída de la palabra: hibridez, fragmentación de estructuras narrativas y el predominio de la imagen

La hibridez es un concepto que ha sido utilizado ampliamente en la crítica cultural latinoamericana, especialmente desde la aparición en 1990 de *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* de Néstor García Canclini. En términos básicos, en esta obra se propone que las culturas latinoamericanas han sido híbridas desde su formación, ya que son el resultado de procesos de sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento entre las tradiciones indígenas, coloniales y los esfuerzos políticos, educativos y tecnológicos de la era moderna (71). La popularidad en el uso de este concepto lo ha transformado en una respuesta común designada para analizar espacios multiculturales e incluso contextos específicos y provisionales en los que se presenta algún tipo de contacto entre tradiciones culturales disímiles.⁷⁶ Por eso, más allá de discutir la validez general del término —lo cual no es el objetivo de este estudio—, resulta preferible tratar las características específicas que lo conforman por separado, de manera que sea posible relacionarlas con otros conceptos como la fragmentación y la emergencia de la imagen. El objetivo que aquí se persigue es el de

⁷⁶ En el ámbito del análisis cultural fronterizo, Heriberto Yépez ha criticado el uso de la hibridación como un comodín teórico que sirve para interpretar las relaciones entre códigos culturales distintos como una síntesis hegeliana: “La idea misma proviene de las teorías sobre la “posmodernidad”, la supuesta mezcla (apolítica) de la cultura alta y la cultura popular, la conciliación de códigos y prácticas dispares en un mismo espacio exótico, según una célebre fórmula sardónica de Lyotard” (12). Es preciso recordar que uno de los casos de estudio principales que Canclini utiliza para describir las características de las culturas híbridas es la ciudad de Tijuana.

comprender la manera en que la palabra ha sufrido procesos de desestabilización en su rol como herramienta narrativa principal.

Canclini designa tres condiciones claves para explicar los procesos de hibridación: la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros (264). El primer proceso, llamado descoleccionar, implica que las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables, y por lo tanto ser culto ya no depende del conocimiento de un repertorio de “grandes obras” (283). Por su parte, la desterritorialización significa apartarse de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales que la producen (288). Por último, los géneros impuros se refieren a las manifestaciones culturales en las que los creadores abren las posibilidades de significación de su obra al migrar su lenguaje a otras áreas artísticas, de manera que se produzca una intersección de géneros (314). El apartado presente se enfoca en la última de estas características: la utilización de géneros impuros.⁷⁷ Ésta constituye una de las características principales de la narrativa mexicana contemporánea, ya que la utilización de distintas variaciones genéricas que conviven en un mismo espacio textual es común en la construcción de sus ficciones.

Ese príncipe que fui, por ejemplo, juega con la figura del narrador para crear la figura de un biógrafo aficionado que busca la “verdad” de los acontecimientos referidos. El uso del discurso histórico es evidente en la reconstrucción de la figura de Federico de Grau, que remite al caso de la vida real protagonizado por Guillermo de Frau i Rifé. Mediante una documentación variada que incluye crónicas del siglo XVI, interpretación de códices, el descubrimiento de archivos municipales, testimonios de los habitantes de Tolorú —pueblo catalán donde Xipaguazin, hija de Moctezuma, murió— y una entrevista directa con el

⁷⁷ “La hibridación genérica es con toda seguridad el mecanismo de producción de la estética posmoderna más fácil de reconocer, y al que se suele reducir la complejidad de los mecanismos de la estética posmoderna” (Zavala 50-51).

supuesto heredero de la corona azteca, el narrador construye la trama en torno al posible descubrimiento de un hecho oculto y marginal de la historia que, por sus circunstancias extraordinarias, parece más propenso de la imaginación literaria.

En el ámbito de la intersección entre el discurso ficcional y el discurso histórico también se encuentra *Muerte súbita*, en la que a la par de las acciones narradas se presentan, como si fueran notas del proceso de redacción de la trama, fragmentos provenientes de las distintas fuentes que influyeron en el proceso de redacción de la obra misma. Estos breves apuntes provienen de textos tan disímiles como el *Diccionario de Autoridades*, tratados sobre la nobleza del tenis o *Utopía* de Tomás Moro, los cuales no son consignados en el índice de la novela, como si no fueran parte de ésta. Por lo tanto, ejercen la función paratextual de ofrecer información adicional sobre las influencias que alimentaron la obra, conceptos clave que permiten comprender mejor el contexto cultural presentado y las lecturas que el autor llevaba a cabo durante la escritura.

En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, los géneros utilizados además de la novela son la carta y el diario. La técnica epistolar es utilizada para la construcción de dos personajes sumamente importantes para el contenido simbólico de la obra: el primo y la madre del Juan Pablo Villalobos ficcional. Más allá de la información que éstos ofrecen, su trascendencia se da desde la caracterización de elementos esenciales de la mexicanidad que el Villalobos autor les atribuye como parte del espectro internacional de marcas identitarias que caracteriza a este texto. Las cartas del primo no sólo desvelan las razones de su participación en el crimen organizado, sino que manifiestan el estereotipo del mexicano pícaro: la trampa, el oportunismo y la pereza se combinan con la importancia del entorno familiar. Asimismo, la madre se construye a través de su correspondencia como el ente de la abnegación, el conservadurismo y la moralidad hipócrita del contexto nacional. En cuanto al diario, el que lleva Valentina, la novia de Juan Pablo, en su periplo por Barcelona, ofrece la perspectiva alternativa de la

narración: debido a que el protagonista se ausenta para cumplir los objetivos que la organización criminal le solicita sin que su pareja lo sepa, el diario aparece como la confección de otra historia, en la que además de observar a un Juan Pablo distante y desinteresado, se presentan los intereses, las emociones y las obsesiones de Valentina, mientras ésta intenta superar sus circunstancias sociales y sentimentales adversas.

El caso de *La Biblia Vaquera* ha sido mencionado en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio en el uso de recursos propios de los géneros impuros como la yuxtaposición de contextos culturales disímiles en una misma secuencia narrativa y la intertextualidad posmoderna. En el volumen se incluyen siete relatos que en términos generales buscan la provocación del extrañamiento ante un código de interpretación que requiere el manejo de un amplio abanico de referencias culturales. A su vez, el subtítulo de la colección —*Un triunfo del corrido sobre la lógica*— y el mapa que plantea el espacio ficcional —PopStock!— ya sugieren la zona de intersticio en la que habita el proyecto estético de la obra. En los cuentos de este volumen aparecen de manera aleatoria, a la par de las convenciones literarias más comunes, géneros de distintos medios de comunicación masiva. El corrido, la lucha libre, el *talk-show*, el *reality show*, el rock, el pop, la música electrónica, las leyendas populares o el cine con aspiraciones comerciales de *Hollywood* se combinan para configurar un código cultural inestable, siempre en movimiento, que alimenta la propuesta ficcional del volumen.

Por otro lado, anteriormente se ha explicado que *Por el lado salvaje* es una novela cuyo planteamiento resulta bastante distinto al del resto del corpus. Nadia Villafuerte propone un texto de mayor ambición lírica que enfatiza en la profundidad de la reflexión. Además de la longitud en el aspecto descriptivo de los espacios, se presentan secuencias detalladas que contribuyen a la introspección en la psicología de los personajes. Así, las acciones de éstos casi siempre van acompañadas de un proceso de justificación interna que les otorga sentido en el contexto particular del episodio narrado. Sin embargo, esto no quiere decir que *Por el lado*

salvaje escape a la exploración de los géneros impuros, ya que uno de sus capítulos está compuesto por cinco cuentos adyacentes a la trama principal que, además de explorar aspectos de la misma en contextos geopolíticos distintos, poseen la independencia suficiente para soportar un análisis por separado.

El primer relato de *Cinco retratos para una exposición (las postales de Bonnie)* se titula *Pequeños paisajes que enseñan a morir*. El objetivo primordial aquí es construir un personaje paralelo a Lía, de manera que sea posible observar la potencialidad de sus decisiones, si es que durante la novela ésta hubiera decidido tomar caminos distintos. En este cuento, el dueño de una finca en Portugal emplea a Luca, estudiante de Costa de Marfil, para hacer labores domésticas. Ante la relación anodina que lleva con Alberta, su esposa ciega, el dueño rápidamente se ve seducido por su empleada, quien aparece y desaparece periódicamente. Después de un tiempo en este juego, el dueño de la finca decide someterla, atarla y utilizarla como una esclava. Como puede observarse, Luca es un desdoblamiento africano de la protagonista: “Me sentí vencido, algo en mi interior no quería aceptar que mi deseo por humillarla se veía disminuido por su auténtica forma de recibir lo intolerable. Quise causar temor a una bestia y a cambio la bestia me indicaba que infligir miedo era mi límite” (250). Lía aparece en este fragmento de manera fugaz, al tratar de tomarle una foto al dueño de la finca durante su visita a una tienda de animales exóticos en Lisboa (252). Este episodio breve representa el presagio del desastre, ya que la estudiante africana termina por rebelarse, ataca al dueño de la finca con un cuchillo y le prende fuego a su casa. Dicha acción representa una opción alternativa a las decisiones de Lía, quien lleva el dominio ejercido sobre su cuerpo como un aprendizaje basado en su extrema voluntad por resistir todo tipo de castigo. Esta cualidad termina por ser un arma en contra de quien la rodea, aunque sus efectos, a diferencia de la defensa de Luca, son paulatinos.

En el siguiente cuento, que lleva como nombre *Arder*, Yekaterina, colombiana que vive en Shanghai trabajando de pedicurista, conoce a Ulrich, trotamundos que se dedica a ser doble de películas. El escenario es un bar del centro en el que ambos tienen una conversación profunda sobre la vida, que obliga a Yekaterina reflexionar sobre su pasado y las decisiones que la llevaron a su situación presente. Lía se encuentra en ese mismo bar, acompañada de una pareja de viejos (267). Tras sus encuentros, la colombiana trata de armar la historia inconexa de Ulrich, quien al parecer es un asesino. Lía, en su aparición mínima, simboliza la posibilidad del olvido, necesaria en un contexto donde la alienación producida por la lejanía del hogar es el sentimiento más cotidiano. En este caso, la relación entre ambos personajes se da en el aspecto de que abandonaron su lugar de origen a una edad temprana.

Por su parte, *El soplo sucio de la belleza* es un relato en el que dos hermanas, Layal y Rinha, escapan de su país en un barco a causa de la guerra. Es 1949 y su destino es Mumbai. El relato es un recuerdo del viaje, contado 50 años después desde la perspectiva de Rinha. Durante aquel trayecto, Layal se involucra con un joven inmigrante y Rinha recibe de una vieja un cuaderno vacío, símbolo del futuro por escribir que se avecina cuando el barco llegue a su destino. En el presente narrativo, con ambas ya envejecidas y Layal sufriendo de locura senil, se encuentran súbitamente con Lía en las calles de Mumbai, quien las observa como si las conociera (283). La historia de las hermanas es similar a la de Lía: los tres personajes comparten la cualidad de poseer pasados borrados por el recuerdo de sus detalles, cada vez más lejanos. De manera similar a lo que sucede en el primer cuento, se construye un elemento narrativo que refleja episodios paralelos: el país impronunciable que han tenido que abandonar las hermanas es un espejo de Paredón, el pueblo que Lía dejó en su adolescencia.

La estructura de la trama cambia en la siguiente historia, *¿No le parece el mar un gran homicida?*, ya que se utiliza la entrevista como procedimiento narrativo principal. Aquí, un periodista viaja a Cavite, Filipinas, para entrevistar al terrorista Caín Delloso, quien ha hecho

explotar una bomba en una iglesia, matando en el acto a 20 personas.⁷⁸ Durante el viaje entre Manila y Cavite, el periodista se encuentra con Lía, quien le toma una fotografía después de afirmar “Esto que ves es una aparición” (285). La voz de Lía, prácticamente ausente durante el resto de los relatos, funciona aquí como una premonición del sentido de profunda confusión que embarga al periodista después de la entrevista en la que Caín Dellosa relata su dogmatismo, sus obsesiones y sus miedos. La entrevista no se publica en ninguna parte, situación que reconstruye uno de los motivos recurrentes de la novela: el periodista es llevado por el morbo de conocer a un personaje en desgracia, pero ésta es tan grande y la serenidad del asesino tan avasallante, que el morbo se convierte en una profunda soledad, de manera que el verdadero afectado por el encuentro resulta ser el que supuestamente se encuentra en una situación de superioridad, que en este caso es el entrevistador. Lo mismo sucede con los distintos acompañantes de Lía en la trama principal. En principio, ejercen un dominio absoluto sobre su cuerpo: es humillada, esclavizada, prostituida. Sin embargo, el estoicismo de Lía ante la adversidad es tan elevado que se convierte en una fortaleza, casi una virtud, que le permite intercambiar la dinámica de poder en sus relaciones.

Por último, el cuento titulado *200 kilómetros por hora* enlaza de una manera más orgánica el conjunto de relatos presentados en este capítulo con la trama de la novela. El ex-convicto Izra desea robar *El baúl* (en letra cursiva en el original), el cual supuestamente se encuentra en el sótano del negocio de un viejo amigo prisionero. Él y la narradora, que es su pareja, se encuentran cerca de Playa Bagdad, en Matamoros, Tamaulipas. Cuando encuentran el pequeño negocio en medio de la carretera, preguntan al mozo por Mijaíl, quien había muerto hace 3 meses. Finalmente, recuperan *El baúl* y le prenden fuego al establecimiento. Al darse cuenta que la caja no tenía dinero, Izra y su pareja vuelven por el mozo, pero lo encuentran

⁷⁸ Este personaje es la reconstrucción ficcional del terrorista en la vida real llamado Redondo Caín Dellosa, a quien se le atribuye el ataque del *Superferry 14*, el cual salió del Puerto de Manila el 27 de febrero de 2004 y en el que murieron 116 personas.

junto a Mijaíl, a la orilla de la carretera y presenciando el incendio sin inmutarse. Ninguno contesta a los reclamos de Izra ya que ambos están muertos y lo único que queda de ellos es su silueta. *El baúl* contiene los negativos de unas fotografías misteriosas, las cuales son las imágenes de los cuerpos asesinados que Bardem heredó a Lía en Honduras. Este relato ofrece la clave temporal del capítulo entero, ya que los cinco cuentos incluidos aquí suceden en un tiempo posterior al final de la novela. Cabe recordar que Lía pierde las fotografías después de un ataque por un grupo delictivo en Nuevo Laredo mientras se dirigía a Austin con Eduard para venderlas. Además, la trama de la novela termina en el momento en el que la protagonista, ya libre del dominio al que ha estado sometida, deambula por las carreteras de Tamaulipas, muy cerca de Playa Bagdad, y se promete a sí misma no regresar nunca a Paredón.

La identificación de géneros impuros o, con mayor precisión, de obras que plantean como recurso técnico de constitución la intersección de distintos géneros, sean éstos literarios o no, es una herramienta útil para designar un primer momento de la caída de la palabra. Esto se da debido a que la primera unidad de análisis literario suele ser la identificación del género al que la obra pertenece, por lo que la desestabilización de la uniformidad en el aspecto formal del relato representa una manera de cuestionar y explorar posibilidades alternativas de expresión. Aquí, el efecto de multiplicidad fractura los límites del género en sí mismo, al resaltar la convivencia de diversas y variadas manifestaciones artísticas en un solo espacio.

En el ámbito contrario se encuentra la fragmentación, que es otra de las técnicas empleadas para expresar la caída de la palabra y un recurso que se ha utilizado ampliamente a lo largo del siglo XX en distintos contextos y circunstancias de la narrativa mexicana. En *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*, Carol Clark D'Lugo sostiene que este procedimiento narrativo ha servido a los autores mexicanos para mezclar su realidad sociopolítica con un fin estético, de manera que sea posible expresar los problemas comunes del país en novelas que enfatizan la falta de cohesión urbana y las disparidades de clase, raza

y género. Asimismo, la fragmentación es un artefacto discursivo que permite la articulación del cambio, pues desafía sistemas pasivos de interpretación al exigir al lector una mayor participación en el acto de decodificación de la ficción (1). Desde esta perspectiva, la fragmentación se define a partir de un conjunto de prácticas determinadas: es un alejamiento de la tentativa de crear una ficción perfectamente integrada que presente una continuidad lineal, experimenta de manera constante con la longitud de los capítulos de la obra, usa de modo estratégico los espacios textuales, enfatiza la incompletud del texto literario y formaliza su efecto a través de saltos en el tiempo, múltiples puntos de vista narrativos y modificaciones aleatorias del escenario (3-7). Además, esta técnica posee una serie de significados simbólicos como representación de la realidad caótica que se vive a diario en el mundo, vehículo de desestabilización de jerarquías sociales para dar notoriedad a grupos marginalizados, procedimiento narrativo para caracterizar lo impersonal en el devenir cotidiano de las grandes urbes, medio de identificación con expresiones sociales alternativas y constructor de visiones apocalípticas (10-12).

La fragmentación en general como recurso literario no surge de ninguna manera en el marco de la posmodernidad, aunque es preciso admitir que ha sido utilizada de manera constante en la creación de los efectos de discontinuidad que la teoría literaria posmoderna postula como clave para comprender el tipo de ficciones que abarcan sus postulados.⁷⁹ La clase de ruptura que propone la fragmentación permite la aparición de fisuras en el dominio de la palabra como eje de la expresión literaria, y así como desestabiliza la linealidad de la obra,

⁷⁹ Carol Clark D'Lugo plantea el inicio del uso de la fragmentación como técnica literaria en México con la publicación de *Los de Abajo* (1915) de Mariano Azuela (12). De igual manera, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez afirman en *La narrativa posmoderna en México* que la fragmentación es un recurso formal propio de la literatura moderna —Proust, Joyce, T.S. Eliot, Kafka, Faulkner— (20). La relación entre las modalidades de la fragmentación y la teoría literaria posmoderna puede observarse en el planteamiento de narraciones no teleológicas: “It is easy to assert that before the twentieth century the structure of most works of narrative fiction was based on some kind of teleology, whereas from the early decades of this century onwards post-Nietzschean doubt began to undermine belief in linear succession, and that this reaction transformed the textual composition of fiction. The desire to give a random ordering of bits of plot became especially strong then in recent years, changing our reading habits and generic expectations” (Szegedy-Maszák 274).

también motiva la exploración de estructuras de ordenamiento textual no convencionales. De esta manera, a las funciones que Clark D'Lugo atribuye a la fragmentación es necesario incluir un efecto que va acorde a la estética de inmediatez e interconectividad de la cultura contemporánea: la velocidad narrativa.⁸⁰

La estructura de *Temporada de caza para el león negro* es totalmente fragmentaria. La novela se desarrolla a partir del ordenamiento aleatorio de 99 capítulos que, además de no seguir una línea temporal fija, en su gran mayoría son muy breves. Los fragmentos más largos cubren apenas tres páginas, mientras los más cortos pueden ser de una sola frase. Este es el caso de uno de los episodios recurrentes de la obra: “Quise a Golo, pero no me pregunten por qué” (124). La declaración sentimental del narrador se repite en distintos momentos del texto hasta el punto de representar, en el ejemplo aquí citado, el final del mismo. Este final utiliza la brevedad para enfatizar un efecto estético: Golo ha muerto en circunstancias desconocidas y lo único que le queda de él al narrador es un recuerdo escueto, definitivo, un cariño que puede resumirse en una línea.

Ahora bien, es necesario aclarar que aunque la brevedad textual se encuentre íntimamente relacionada con la velocidad narrativa, en realidad esta noción no se reduce a una supuesta rapidez en el acto de lectura. La velocidad narrativa está asociada a ciertas características de estilo: enumeraciones constantes, uso de las repeticiones, descripciones casi ausentes, predominancia de la narración de acciones, encapsulamiento de grandes cantidades

⁸⁰ El concepto de velocidad narrativa que aquí se plantea está íntimamente relacionado con la representación del tiempo propuesta por Gérard Genette en *Figuras III*: “[...] la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración —la de la historia— medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud —la del texto— medida en líneas y en páginas” (145). Como parte de las anisocronías, o efectos de ritmo, que Genette observa, se destacan las figuras de la pausa, la elipsis, la escena y el sumario. En el rubro de la velocidad narrativa, Genette afirma: “[...] existe una gradación continua desde esa velocidad infinita que es la de la elipsis, en que un segmento nulo de relato corresponde a una duración cualquiera de historia, hasta esa lentitud absoluta que es la de la pausa descriptiva, en que un segmento cualquiera del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula” (151). Los ritmos intermedios entre estos dos polos son representados por la escena, que correspondería un relato “dialogado” en el que se observa la igualdad de tiempo entre relato e historia (151), y el sumario, que es la narración en secuencias cortas —algunos párrafos o páginas— de amplios periodos temporales —días, meses o años— (153).

de información en secuencias cortas. Su utilización como recurso narrativo alude a un ritmo frenético en el que las acciones de la trama parecieran suceder todas al mismo tiempo: domina el instante, las transiciones inmediatas y una sensación de brevedad tan intensa que, además de representar simbólicamente lo fragmentario de la vida, crea el efecto contradictorio de la relación, como si todos los hechos narrados estuvieran interconectados por el hecho mismo de su escasa duración.

Para ejemplificar la percepción aquí propuesta de la velocidad narrativa, es posible profundizar en una de las secuencias más largas de la novela, la cual es el relato de la alocada fiesta que se lleva a cabo en el departamento del narrador después del triunfo de Golo en la galería Martha Herrera:

Asistieron todos los miembros de la Generación Atari de Kessler e infinidad de extraños del medio. Tuvimos que utilizar la terraza, la cocina, el estudio, para distribuir a los invitados. Lo único que no permití que tocaran fue el baño. Hacían colas para entrar a los de los vecinos. Había gente sentada en los pasillos y las escaleras. La fiesta duró tres o cuatro días y se extendió a los departamentos contiguos. Los invitados iban y venían o simplemente se quedaban por ahí, en vilo. No hubiera terminado de no ser porque llegó una patrulla acompañada de dos ambulancias. Se llevaron a Golo y a un actor de cine que se afanó en ligárselo frente a mí, el muy cabrón. Estaban inconscientes. Parece que era la primera vez que el idiota ese inhalaba. ¿Cómo íbamos a saber? El imbécil se murió ahí mismo. El asunto sonó en todas las revistas de chismes, en los programas de espectáculos. Resultó que encima estaba casado con la hija de un senador conservador. O algo así. Las revistas del corazón se sacaron de la manga el romance de Golo con el actorzuelo de quinta. Quizás llevaran tiempo acostándose. No tengo idea. Eso fue exactamente lo que dije cuando tuve que declarar frente al Ministerio. Que no tenía ni puta idea. Los medios empezaron a asediar el hospital de

Golo en el momento en que supieron que había vuelto de un coma de cinco días. (115-116)

Este fragmento es representativo ya que prácticamente contiene toda la información relevante en torno a los dos personajes principales y las secuencias narrativas significativas que se plantearon a lo largo de la novela —la vida descontrolada de Golo y el apego emocional que el narrador tiene hacia él—, a la par de contar los distintos momentos de la fiesta a un ritmo frenético en el que los elementos descriptivos prácticamente desaparecen. En principio, Golo y los demás miembros de la generación Atari están en una fiesta en la que no puede utilizarse el baño, debido a que Golo lo había pintado con anterioridad —*Golo's Bathroom* apareció en el reportaje de una revista y fue la causa por la que el narrador pudo vender su departamento a gran precio (92)—. La fiesta, como tal, es un relato concentrado de manera exclusiva en la acción. La transición entre las frases es nula, ya que únicamente se enumera lo que ha sucedido ahí a partir de estructuras sintácticas muy cortas y simples, con la ausencia casi total de oraciones subordinadas. La puntuación es primordial en este sentido, al dominar el uso del punto y seguido, se reducen las funciones de la coma a un rol mínimo.

Además, el caos que domina el ambiente es absoluto. El actor de cine que tiene una sobredosis con Golo muere en el acto y los pocos adjetivos que el narrador utiliza en esta secuencia están dedicados a este personaje: cabrón, idiota, imbécil, actorzuelo de quinta. Ninguno influye sobre el discurrir de los hechos o aportan información descriptiva sobre el espacio. Después de la muerte aparece el escándalo en los periódicos, la declaración ante la policía y el coma en el que cae Golo durante casi una semana. En un solo fragmento se incluye una gran cantidad de acontecimientos: el éxito en la exposición, la fiesta en el departamento, la muerte de un invitado, el embrollo mediático, la proximidad de la muerte del personaje principal. El ritmo es acelerado, no hay pausa alguna para detenerse en una consideración

contextual, la sucesión de hechos es imparabile y el tiempo narrativo que transcurre —el cual abarca al menos 8 días— se comenta como si se tratara de una secuencia inmediata.

La aleatoriedad en la estructura de la obra se enfatiza aún más si se considera el efecto que la velocidad narrativa tiene sobre ella. Golo es un acumulado de fragmentos sin orden ni lógica aparente y el aspecto formal de la novela recrea la psicología del personaje. El relato de su vida parece suceder en un instante, y aspectos trascendentales en la construcción de su personalidad se reducen a la expresión mínima. Su religión⁸¹, apuntes sobre sus hábitos de trabajo⁸², el afecto especial que lo unía al gato de la vecina⁸³, sus cambios de humor súbitos⁸⁴, las declaraciones de amor recurrentes citadas con anterioridad⁸⁵ y hasta su mismo nombre⁸⁶, son aspectos tratados de manera brevísima, reducidos a un par de frases que encapsulan la perspectiva total del narrador en su intento por reconstruir la vida de su amante. Así como el final de la obra requiere de una sola línea, la trama total de la novela podría reducirse a la consideración de estos fragmentos inconexos y mínimos.

El fenómeno de la velocidad narrativa como una de las posibilidades de la caída de la palabra tiene relación con un fenómeno cultural de mayor amplitud. Gilles Lipovetsky en *El imperio de lo efímero* diagnostica la condición actual de la cultura como una inmersión en programas breves, sujetos a un cambio constante de las normas y al principio orgánico del vivir al instante, de modo que el presente se vuelve el único tiempo posible desde el que es posible interpretar los fenómenos de la vida social. De esta manera, la circulación y la producción de los objetos de la cultura se somete a la seducción de lo efímero, de la diferenciación y la heterogeneidad (300). Las relaciones socialmente construidas de la cultura se constituyen así

⁸¹ “Golo no creía en Dios. Al menos eso decía” (10).

⁸² “En una semana Golo completó el encargo para su primera exposición individual” (52).

⁸³ “A Golo y a Martínez les gustaba que los fotografiaran. Disfrutaban lo mismo posando juntos que separados” (69).

⁸⁴ “Golo dejó el Atari” (72).

⁸⁵ “Si me lo preguntan, diré que sí. Quise a Golo, ese imbécil, con toda mi alma. Pero no me pregunten por qué” (13).

⁸⁶ “¿Que si Golo era un seudónimo? ¿Un nombre de batalla? ¿Qué cuál era su nombre real? Eso me lo guardo” (82).

en un diálogo renovado: la alta cultura se ha visto cimbrada por un proceso de democratización en el que una multiplicidad de actores socioculturales pueden producir contenidos culturales que vayan más allá del dominio de una ideología cultural determinada. La inmediatez y heterogeneidad señaladas por la democratización cultural que plantea Lipovetsky sugiere el cuestionamiento de estructuras jerárquicas que la cultura occidental había conformado, en su versión moderna, desde los procesos de industrialización de hace un par de siglos.

Sin embargo, cabe destacar que la emergencia de esta desestabilización había sido propuesta ya en la década de los 70 por George Steiner y su concepto de poscultura. A lo largo de *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Steiner cuestiona la actitud idílica con la que se trata la Modernidad, en especial la apología creada en torno a la creación de un status social “civilizado” que por definición pertenece a un espectro cultural elevado e inalcanzable. Esta perspectiva conlleva el encubrimiento de profundas fisuras de explotación social, en el que la ética sexual burguesa oculta una hipocresía evidente y los criterios de alfabetización —el bastión civilizador por excelencia del siglo XIX: la educación— sólo se aplican a una minoría privilegiada, de manera que se forma un odio entre generaciones y clases muy profundo (21-22). Dicha afirmación parece premonitoria, ya que resulta común en la época contemporánea encontrar el motivo de la decadencia cultural como eje reduccionista de la artificial oposición absoluta entre las escuelas de pensamiento del pasado y del presente.

En cambio, Steiner intuye que abandonar el axioma del progreso histórico, a partir de las graves deficiencias que el conocimiento humano exhibe ante las necesidades de la sociedad, significa la pérdida de una situación central —geográfica y sociológica— que ocasiona, por último, el fin de una estructura de valores jerárquica bien definida y aceptada sin

cuestionamiento (109). La seguridad y confianza que causaban las promesas de la Ilustración⁸⁷ evitaron observar la ingenua separación dialéctica de sus valores: los instruidos y los incultos, estratos opuestos de la sociedad basados en realidades socioeconómicas, la autoridad de la edad y la dependencia de los jóvenes, los sexos. Motivos de su sospecha son los cortes diacríticos y horizontales que separan lo superior de lo inferior, lo mayor de lo menor, la civilización del primitivismo, la educación de la ignorancia, el estatus social de la subordinación, la madurez de edad de la inmadurez, los hombres de las mujeres, pues en cada dicotomía se encuentra una distinción de superioridad de un término sobre el otro (109-110). Estas categorías resultan sumamente cuestionables en la cultura contemporánea, caracterizada por variables que tienden a desdoblarse en nuevas categorías de orden social que permiten la acción dinámica y el entrecruzamiento de valores.

Con el concepto de cultura pensado desde la Modernidad puesto en tela de juicio, Steiner considera la necesidad de incluir una nueva estructura epistemológica, denominada poscultura:

Estos cambios que van desde unas humanidades dominantes a una situación de poshumanidades o subhumanidades se expresan en una general “retirada de la palabra”. [...] Cada vez más la palabra está subordinada a la imagen. Sectores cada vez mayores de los hechos y de las sensibilidades, especialmente en las ciencias exactas y las artes no representativas, están fuera del alcance de la expresión verbal o de la paráfrasis. [...] Las palabras están deterioradas por las falsas esperanzas y mentiras que han proclamado. (144-145)

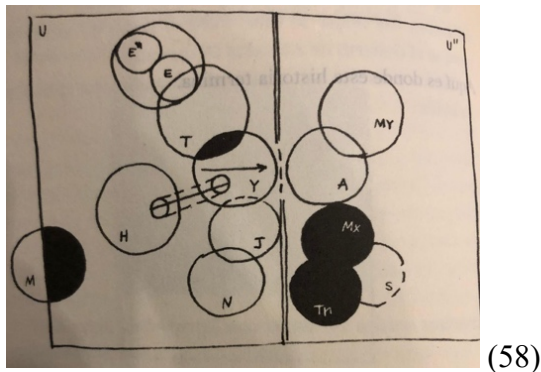
⁸⁷ “Si la Ilustración y el siglo XIX *hubieran* comprendido que no podía presumirse un vehículo que fuera desde la civilización a la civilidad, desde el humanismo a lo humano, se habrían secado los manantiales de la esperanza y no habría sido posible buena parte de la inmensa liberación de los espíritus y de la sociedad durante cuatro generaciones. Sin duda aquellos hombres habrían tenido menos confianza. Quizá confiar en la cultura suponía una actitud orgullosa y ciega respecto de las contracorrientes y nostalgias de destrucción que la cultura contenía en su seno” (Steiner 106-107).

Cada vez más la energía de la información necesaria a una sociedad de consumo masiva se transmite en imágenes pictóricas. Las proporciones de la distribución entre el margen y el artículo impreso se están invirtiendo. Estamos retrocediendo hacia una disposición de los “espacios de significación” en la cual la imagen pictórica lo va invadiendo todo.
(146)

La poscultura se define así como la caída del imperio de la palabra y la velocidad narrativa es un primer paso en este proceso. Con su énfasis en la brevedad, la condensación y la aparición de estructuras sintácticas que priorizan la acción, el texto narrativo utiliza la fragmentación para erosionar la pertinencia de los procedimientos descriptivos de la palabra y las técnicas que supuestamente dotan de “profundidad” a la ficción. En el contexto del análisis literario, la caída descrita por Steiner simboliza la emergencia de la imagen como herramienta narrativa en detrimento de las formas tradicionales de la escritura. Esto significa que la velocidad narrativa es un mecanismo, entre otros, de desestabilización, por lo que es preciso añadir al repertorio las posibilidades de la imagen como vehículo de expresión. Su incursión como herramienta de escritura ensancha las modalidades de lo literario al plantear procedimientos alternativos que afectan la estructura del texto, su recepción y su horizonte de significación.

El ejemplo paradigmático de esta tendencia en el corpus aquí estudiado es *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci. Como se ha mencionado con anterioridad, esta novela experimenta formalmente con el uso de técnicas pictóricas para sustituir el uso de la palabra en el desarrollo de la trama, el ordenamiento aleatorio de estructuras narrativas y el planteamiento de descripciones tanto del ambiente como de aspectos íntimos de los personajes. A diferencia del caso de *Temporada de caza para el león negro*, aquí el efecto de velocidad narrativa se construye a partir de la utilización de imágenes como parte esencial de la formulación del argumento y del espacio textual como montaje. Más allá de la fragmentación que constituye a la obra, ésta puede estudiarse desde la perspectiva del trabajo curatorial, ya

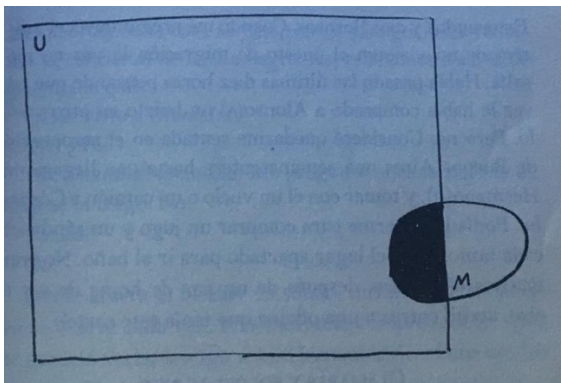
que los espacios de la novela se emplean estratégicamente para presentar imágenes que representan secuencias narrativas:



En este ejemplo, que es precedido por la afirmación “Aquí es donde esta historia termina” (57), se utilizan esquemas inspirados en la teoría de los conjuntos para condensar, en una sola ilustración, toda la trama de la novela.⁸⁸ En el primer universo, representado por la letra U, se encuentra el drama familiar de Verónica, quien se nombra a sí misma con la letra Y —la voz narrativa es autodiegética, de ahí que Y signifique Yo—. En este espacio se puede observar la presencia de la madre (M), su hermano (H), su exnovio Tordo (T), la nueva novia de Tordo (E) y la hermana gemela de ésta (E*), además del amante ocasional de Verónica, Jürgen (J) y su novia, Nadia (N). En el segundo universo, identificado con la leyenda U_{II} , se muestra la trama paralela de la incipiente relación entre la narradora y Alonso (A), su novia Mayra (MY) y los secretos familiares que Verónica descubre mientras ordena los archivos de la madre de Alonso, Marisa Chubut (Mx), en los que se puede reconstruir el misterioso matrimonio entre ésta y Tono García (Tn), además de las cartas que firma un supuesto amante (S), del cual resulta imposible encontrar evidencia física de su existencia.

⁸⁸ La teoría de los conjuntos es una disciplina de las matemáticas que estudia las propiedades y relaciones de los conjuntos. Según Seymour Lipschutz, el conjunto es una entidad abstracta que “[...] es una lista, colección o clase de objetos bien definidos, objetos que [...] pueden ser cualesquiera: números, personas, letras, ríos, etc.” (1). Sobre su demostración gráfica, Lipschutz añade: “Se logra ilustrar de manera sencilla e instructiva las relaciones ente conjuntos mediante los llamados diagramas de Venn-Euler, o de Venn, simplemente, que representan un conjunto con un área plana, por lo general delimitada por un círculo” (5).

A su vez, este esquema general se construye de manera paulatina en otros apartados de la novela, de manera que es posible encontrar particularidades para cada relación:

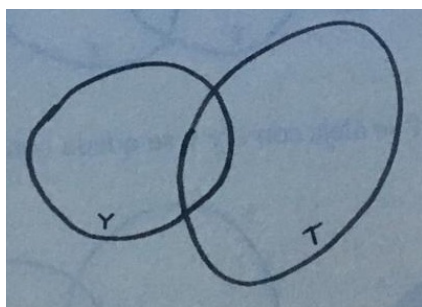


(21)

La desaparición de la madre y el efecto que su presencia fantasmal tiene en la vida de Verónica constituye uno de los núcleos narrativos principales de la obra. En esta ilustración la ausencia de la madre se explica con el modelo simple del universo de acuerdo a la teoría de conjuntos. Desde este punto inicial, se plantea la premisa general de que el mundo del texto puede ser expresable desde un procedimiento que enlaza las matemáticas y su representación gráfica.⁸⁹ La ausencia de la madre deja un vacío que acompañará a la protagonista durante la trama, ya que afecta su dimensión personal y las relaciones que ésta tiene con el resto de su familia. Al seguir la metodología de la teoría de conjuntos, la anulación de una sección del conjunto se debe señalar en un color distinto al del fondo, de ahí que a lo largo de la novela el color negro simboliza el vacío.

De igual manera, el funcionamiento de la teoría de conjuntos se basa en el uso de los diagramas de Venn, los cuales expresan relaciones de intersección, inclusión o disyunción:

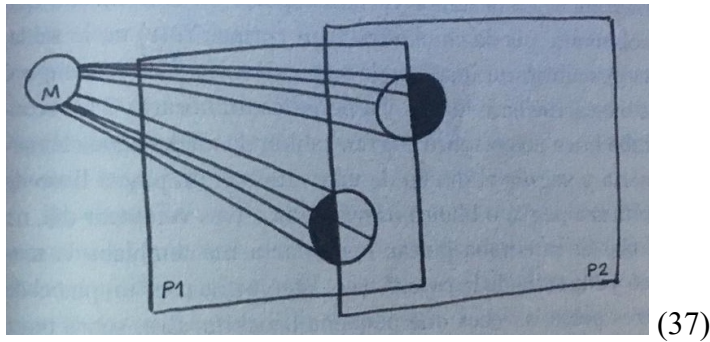
⁸⁹ La noción de “mundo del texto” de Paul Ricoeur sostiene que lo que se interpreta en un texto es una propuesta de mundo, un mundo propio de ese texto único donde se pueda proyectar una de las tantas posibilidades de mundo que existen (130).



(27)

La relación inicial entre Verónica y el Tordo se explica con el uso del esquema de intersección. Cada uno de ellos representa un conjunto y el modo de expresar que se encuentran juntos es mediante la aparición de una zona en común, donde ambos conviven. Esta zona en común simboliza su noviazgo. El diagrama se modifica cuando las circunstancias de su relación cambian. En el esquema que resume la totalidad de la trama, aparece el vacío en la intersección formada entre (Y) y (T), lo que indica una manifestación del esquema de disyunción, es decir, la ruptura total del enlace amoroso. Las relaciones humanas se caracterizan en toda la trama con el uso de los diagramas de Venn, en cualquiera de sus modalidades. Por ello, la formación de nuevas relaciones va de la mano con la aparición de nuevos diagramas, como la que Verónica tiene con Jürgen (J), su amante ocasional, y la que Tordo forma con su nueva novia, Ella (E). En el caso del vínculo familiar entre la narradora (Y) y su hermano (H), se utiliza una variación gráfica del esquema de subconjunto —cuyo símbolo matemático es \subseteq — para representar el peso emocional que ambos comparten cuando su madre desaparece: “Un secreto es como un subconjunto invisible” (113). Por último, Marisa Chubut y Tono García son ejemplificados como dos conjuntos vacíos, ambos ya fallecidos y repletos de misterios, como el del conjunto S adyacente, que se encuentra incompleto por tratarse de un amor imposible de comprobar.

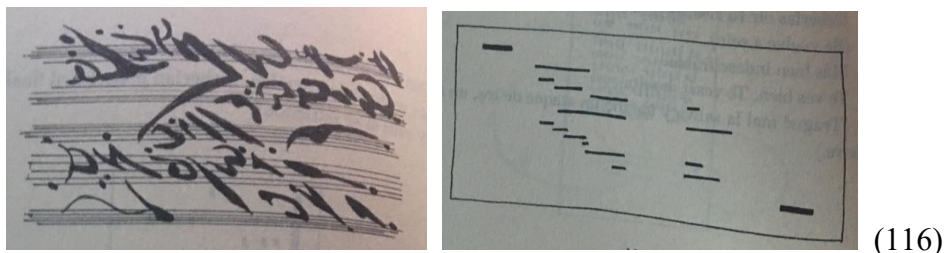
Por otro lado, conforme los aspectos básicos de la trama empiezan a complicarse al ser explorados con mayor profundidad, los diagramas de Venn que distinguían a las relaciones sufren modificaciones estéticas que, aunque remiten a la teoría de conjuntos, en realidad son variaciones personales de la narradora:



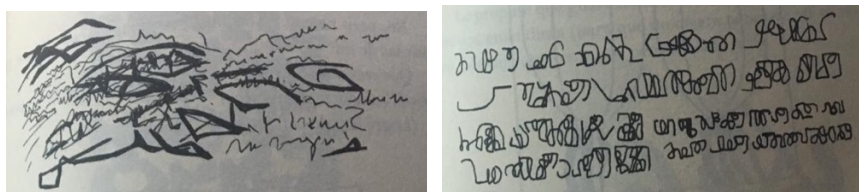
(37)

En esta ilustración Verónica explica el rol ambivalente de su madre en espacios distintos, en una versión plenamente íntima y acorde a sus propias habilidades expresivas —es preciso recordar que Verónica Gerber también es artista plástica—. Aquí se describe la vida de la madre y, por ende, la de la narradora, como una combinación de presencias y ausencias entre dos países, Argentina (P1) y México (P2). El vacío que deja en un lugar representa la posibilidad de aparecer en el otro: “Mamá (M) encontró la forma de quedarse justo en medio, en un lugar donde nadie puede encontrarla” (37). Lo interesante del estilo narrativo planteado por la novela es que esta afirmación, la cual acompaña al esquema, resulta menos expresiva que el mismo. Si se atiende exclusivamente el aspecto pictórico, se puede observar que Verónica lo utiliza para establecer su doble origen, entre el exilio y el establecimiento de un hogar. La madre se encuentra fuera de esta realidad y, sin embargo, es capaz de afectarla —las líneas que se dirigen a los dos círculos— por el simple reflejo de su recuerdo. El esquema permite explorar interpretaciones distintas a lo que la palabra escrita propone, de modo que se presenta la posibilidad de añadir lecturas que van más allá de lo sintácticamente narrado. O bien, es la imagen la que en realidad expresa los matices de dicha secuencia narrativa.

La importancia del uso de la imagen como estrategia de expresión literaria en esta novela es tal que, además de utilizarse como artificio narrativo, también se emplea como mecanismo de descripción:



(116)



(117)

Estas ilustraciones pertenecen a la secuencia de la primera cita entre Alonso y Verónica en el museo. En este episodio, mientras las palabras expresan el diálogo tenso, propio del flirteo sutil que indica el posible inicio de un interés amoroso entre ambos, es posible observar alrededor del texto los cuadros que ambos están viendo en la exposición al caminar. La descripción del ambiente se expresa en términos pictóricos, con homenajes gráficos personales de Verónica Gerber a ciertos artistas cuya obra está relacionada con su propio proyecto estético. En los ejemplos aquí citados se encuentran referencias a las propuestas de artistas multifacéticos que combinan distintos lenguajes artísticos en un mismo espacio como Jacques Calonne⁹⁰, Marcel Broodthaers⁹¹ —en la página 116—, Carlfriedrich Claus y Mirtha Dermisache —en la página 117—. ⁹²

⁹⁰ Jacques Calonne (1930) es un artista y músico belga que utiliza como inspiración el lenguaje musical para crear su obra. En el caso de *Conjunto Vacío*, se hace referencia al trabajo interdisciplinario del autor, ya que fue compositor de diversas piezas musicales y su obra pictórica remite al ordenamiento de notas en una partitura.

⁹¹ Marcel Broodthaers (1924-1976) fue un artista y cineasta nacido en Bélgica cuyo trabajo solía inspirarse en la literatura. En el homenaje que se incluye en la novela se hace referencia a la obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Esta obra lleva el título de un poema de Mallarmé (Octavio Paz tradujo el poema al español con el título *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*), el cual es intervenido por Broodthaers al tapar los versos originales con líneas negras. Esto transforma el texto en una imagen abstracta del poema.

⁹² La novela incluye como paratexto una lista de los homenajes que la autora llevó a cabo con sus ilustraciones (215). En esta lista hay algunos errores, ya que se menciona que en la página 117 hay una referencia a la obra de Roberto Altmann y que la referencia al artista alemán Carlfriedrich Claus (1930-1998) se encuentra en la página 116. En la novela, el homenaje al arte inspirado en el comic que caracteriza la obra *Geste Hypergraphique* de Altmann se encuentra en la página 118, mientras que la alusión al estilo litográfico de Claus —la ilustración de Gerber en este espacio guarda una gran similitud con la obra titulada *Emotionale Bewegungen im Formulierungsprozeß* del artista alemán— se encuentra en la página 117. De igual manera, el homenaje a los ejercicios de poesía visual de Clemente Padín (1939) se encuentra en la página 119, mientras que la referencia a las ilustraciones propias del archivo líquido de Carlos Amorales (1970) está en la página 120.

De esta manera, se establece un trabajo curatorial que utiliza el espacio como forma narrativa. Se observa el andar de los personajes sin necesidad de que esto se comente lingüísticamente y además la colocación de los cuadros en ciertos momentos del diálogo no es gratuita, sino que complementa lo que en éste se está expresando. Cuando Verónica y Alonso están observando directamente los cuadros de Carlfriedrich Claus y Mirtha Dermisache, la narradora se refiere a los mismos y se pregunta: “¿Se podrá descifrar esto?” (117). En ese diálogo se planta la semilla del secreto, el cual, como se ha visto anteriormente, configura en el resto de la trama la estrategia textual particular que define la correspondencia entre Alonso y Verónica: ellos comparten un secreto —su atracción mutua— y la comunicación del mismo debe ser descifrada de acuerdo a un código que sólo ellos comparten. La presencia específica de estos artistas en dicho contexto se justifica ya que la obra de Carlfriedrich Claus, que explora las relaciones emocionales entre lo visual y lo textual⁹³, y la de Mirtha Dermisache, que tiene como una de sus características principales la producción de grafías ilegibles o escrituras indescifrables⁹⁴, describe de un modo implícito la estética de la novela. El desciframiento —es decir, la interpretación— de sus mensajes no tiene por qué ser explícito, pues la obra no es una entidad cerrada que esconda un significado al cual puede accederse en su totalidad. El uso de la imagen en detrimento de la palabra permite mostrar esta sensibilidad particular, la cual explora las posibilidades de la expresión narrativa en un proyecto intelectual que prioriza la construcción del significado en el intersticio formado por la indeterminación de lo pictórico, los géneros impuros y la desestabilización de las formas sintácticas tradicionales.

Verónica Gerber introduce de manera estratégica los elementos pictóricos en la trama

⁹³ Como se ha dicho en la nota anterior, la obra citada en este espacio remite a la litografía *Emotionale Bewegungen im Formulierungsprozeß*, que en español tendría como traducción aproximada el título *Movimientos emocionales en el proceso de formulación*. Por lo tanto, el título de la obra remite al proceso de gestación de una posible relación entre Verónica y Alonso.

⁹⁴ Mirtha Dermisache (1940-2012) fue una artista argentina cuya obra exploraba distintas formas de escritura asémica, la cual es un tipo de escritura que no tiene una dimensión semántica. Los grafismos a los que hace homenaje Verónica Gerber en la novela guardan una gran similitud con la obra de Dermisache titulada *Diario N° 1. Año 1*, la cual, como su nombre indica, incluía la reproducción de la primera plana de un periódico con un lenguaje ilegible.

de *Conjunto Vacío* para utilizar su capacidad expresiva con fines ficcionales. La imagen cumple con todas las funciones narrativas posibles: representa las acciones que presenta el argumento mediante el uso del lenguaje propio de la teoría de los conjuntos, sintetiza la información de ciertas secuencias para crear el efecto de velocidad narrativa, presenta los pormenores de la perspectiva de la narradora mediante el uso de hojas de observación similares a las bitácoras propias de la astronomía y sustituye a la palabra para constituir elementos descriptivos que, posicionados en el espacio textual a la manera del montaje artístico, tienen la función de aportar matices significativos a los hechos narrados.

Además, el uso de la imagen asienta el papel preponderante de la estructura como procedimiento estético. Con la introducción de esquemas parciales y totalizadores que resumen la trama, la estructura fragmentada del texto se convierte en una herramienta más de la ficción, ya que se configura en un sentido estrictamente visual. Así, la fragmentación no depende de un ordenamiento aleatorio en el sentido lineal del término —capítulos desordenados temporalmente—, sino que además considera capital la dimensión espacial del texto. La lectura se acerca más a la apreciación plástica de una exposición de arte en la que se pueden tomar múltiples direcciones de acuerdo a la voluntad del espectador, que al acercamiento tradicional literario que busca la organización lógica de secuencias textuales. En este sentido, la propuesta estética de Gerber plantea la posibilidad de que la palabra y la imagen se sitúen en un mismo plano como expresión literaria, lo que conlleva la erosión de la estructura jerárquica de la escritura como procedimiento esencial de la construcción narrativa.⁹⁵

La caída de la palabra representa el momento más radical de la primera ruptura que se propone en este estudio, ya que la desestabilización se da en un grado mayor al poner en operación mecanismos alternativos capaces de desarrollar la trama con una efectividad similar

⁹⁵ Cabe destacar que el proyecto estético de Verónica Gerber en el resto de su obra propone también esta cercana relación entre la palabra y la imagen. En su sitio web (<http://www.veronicagerberbicecci.net/index.php/es/>) pueden encontrarse muestras de la misma clasificada en categorías como escrituras visuales, espacios narrativos, traducciones visuales y murales efímeros.

al de la sintaxis tradicional. Cuando Raymond L Williams y Blanca Rodríguez analizan en *La narrativa posmoderna en México* los pormenores de la historia del aparato crítico de la posmodernidad en la literatura mexicana durante la segunda mitad del siglo XX, identifican la aparición de conceptos afines como discontinuidad, ruptura, desplazamiento, descentramiento, indeterminación o antitotalidad que funcionan para explicar el fenómeno cultural de lo posmoderno desde la contradicción, ya que una de sus características principales es establecer y luego subvertir los mismos conceptos que desafía (20).

Más allá de los elementos cuestionables que presenta el análisis de Williams y Rodríguez, como la consideración exagerada de que la posmodernidad es aún más extrema en América Latina que en las naciones europeas o en Estados Unidos debido a la marcada heterogeneidad de la región (25), o que la literatura posmoderna representó una ruptura fundamental con los textos producidos durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta (27), la observación teórica que han establecido de la posmodernidad como el arte de la contradicción es sumamente sugerente.⁹⁶ El hecho de afirmarla desde un mecanismo que propone jerarquías para luego cuestionarlas y, en última instancia, subvertir los mismos elementos que antes habían servido de vehículo de desestabilización, habla del principio de continuidad que suele acompañar las distintas conceptualizaciones de la ruptura que se han enlistado a lo largo de este estudio.

Lo que se ha intentado hacer en este capítulo es sumar a la continuidad el principio de transformación, es decir, la capacidad de las rupturas para plantear por sí mismas las jerarquías que desestabilizarán y cómo durante este proceso se efectúan modificaciones en las variables que antes las definían. En este sentido, el gesto de analizar la narrativa mexicana del siglo XXI

⁹⁶ El uso que Williams y Rodríguez le dan al concepto de ruptura es contradictorio. Mientras presentan en ocasiones este término en un sentido de continuidad y transformación, en otras plantean posturas de superación como cuando afirman que la literatura posmoderna mexicana rompió por completo con lo producido en las décadas anteriores. Esta perspectiva es sumamente cuestionable ya que, para establecer un ejemplo paradigmático, la obra de Carlos Fuentes —la cual es identificada por Williams y Rodríguez con el rótulo de posmoderna— es imposible de comprender sin la influencia de autores anteriores como Juan Rulfo o Agustín Yáñez.

mediante la utilización de los elementos de la teoría narrativa posmoderna comprueba que los mecanismos de ruptura son menos definitivos de lo que suele pensarse. El corpus de literatura posmoderna mexicana planteado por Williams y Rodríguez empieza con *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Gazapo* (1966) de Gustavo Sáinz y *De perfil* (1966) de José Agustín, pasa por *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco y explora un grupo de novelas de Carlos Fuentes —*Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *Cumpleaños* (1969), *Terra Nostra* (1975), *Una familia lejana* (1980), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal Nonato* (1987)—, para terminar con la proposición de una lista de autores que incluye a Luis Arturo Ramos, Sergio Pitol, Federico Patán, María Luis Puga, Brianda Domecq, Daniel Leyva, Angelina Muñiz-Huberman, Ignacio Solares y Carmen Boullosa (32-64). Puede considerarse que las obras incluidas en el corpus de narrativa mexicana del siglo XXI presente en este estudio es sumamente distinto en aspectos temáticos o formales a los que caracterizan al corpus de Williams y Rodríguez. De igual manera, también es posible afirmar, sin por ello ser menos preciso, que ambos grupos de textos tienen grandes similitudes en sus proyectos estéticos. El uso de la teoría literaria posmoderna para analizar un compendio narrativo que podría no corresponder con la misma desde una perspectiva temporal, no es un impedimento crítico para problematizar las preocupaciones que su aparato crítico plantea. Los mecanismos de desestabilización de jerarquías, que en este caso se concentran principalmente en la dimensión interna del texto, no dependen de variables cronológicas, pues el cambio en literatura no es lineal, sino que responde a una lógica de complejidad. En el siguiente capítulo, la ruptura se concentra en los sistemas de referencialidad que utiliza la obra literaria y, por ende, se alude con mayor énfasis al ámbito externo a la misma. Las jerarquías que proponen las rupturas para cuestionarlas son flexibles, provisionales y propensas al cambio. A continuación se observará este proceso desde su aspecto sociocultural.

3. Los referentes culturales de la Narrativa Mexicana del siglo XXI: la desestabilización de la alta cultura

En un intento por evadir el uso indiscriminado del concepto de hibridez de Néstor García Canclini, en el capítulo anterior se observó la necesidad de diseccionarlo en sus procedimientos específicos. En ese caso, la formación de géneros impuros se relacionó con la desconfianza posmoderna en la instauración de modelos y categorías demasiado definidas. Ahora, el tema a tratar se configura en los mecanismos de referencialidad cultural que utiliza la narrativa mexicana del siglo XXI, por lo que la segunda ruptura que este análisis plantea se acerca al proceso de “descolección” propuesto por el sociólogo argentino: el repertorio que constituye la alta cultura ha sido desestabilizado y “ser culto” es una noción que cambia constantemente, circunstancia que es aprovechada de manera estratégica por los textos del corpus para problematizar aspectos del campo literario mexicano actual. La relación entre este mecanismo de jerarquización cultural y la manera en que es transformado por sus fenómenos de cuestionamiento es el objetivo de estudio del presente capítulo.

En la afirmación del funcionamiento de una ruptura como agente desestabilizador del repertorio de la alta cultura existen varios supuestos teóricos que requieren aclaraciones preliminares. El primero de ellos es la existencia como tal de una alta cultura en el contexto mexicano que ejerza la función de referencia a cuestionar. La tarea de tratar de definir previamente los elementos específicos que pudieran componerla de acuerdo a un contexto que, a su vez, posee particularidades propias acorde al espacio y tiempo de su aparición, es de una complejidad que no sólo escapa la perspectiva de este estudio, sino que quizá sea insalvable por la amplitud de la empresa. Por supuesto, existen estudios relativos a los procesos de recepción de manifestaciones culturales en el país, como los que recoge el mismo García Canclini en la compilación de ensayos *El consumo cultural en México*, que suele considerarse una de las obras fundantes en la materia. Asimismo, existen aproximaciones de carácter

cuantitativo que muestran los hábitos económicos en relación a la oferta cultural existente, como la *Encuesta nacional de consumo cultural de México 2012*, llevada a cabo por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).⁹⁷ No obstante, las conclusiones que se presentan en este tipo de obras no pueden considerarse definitivas si son aplicadas al ámbito literario, ya que resulta cuestionable admitir que existe una noción de alta cultura en específico tomada *a priori* por alguno de los textos del corpus para desestabilizarla.

Esto conduce a otra de las situaciones que se asumen como supuesto crítico previo: el sistema referencial que alimenta a una obra literaria responde a un repertorio cultural particular que funciona de manera exclusiva en el contexto de dicha obra. Si se atiende a la especificidad de la expresión literaria como creadora de mundos propios, entonces esta noción puede defenderse como cierta, aunque resulta necesario hacer una acotación al respecto. El hecho mismo de establecer mecanismos de referencialidad cultural, como se ha visto en el apartado dedicado a la intertextualidad, requiere la ampliación del concepto mismo de texto, el cual ahora explora un espectro de registros heterogéneos que no se limitan a lo estrictamente literario. Por lo tanto, es inexacto asumir que la noción de alta cultura es particular a cada texto. En realidad, cuando la obra problematiza este concepto para desestabilizarlo, no sólo construye una versión individual del mismo, sino que además trabaja con un imaginario de mayor generalidad que permite aludir a ciertas posiciones del campo cultural mexicano.

De esta manera, cada obra analizada en este capítulo planteará su propia jerarquía cultural para desestabilizarla en distintos grados de intensidad —algunas rupturas son más radicales que otras—. Sin embargo, el grado de independencia en la construcción de la estructura jerárquica no es total, ya que los procedimientos de desestabilización aquí descritos serán estudiados como estrategias de posicionamiento que aluden a modos de pertenecer e

⁹⁷ No es el objetivo de este capítulo profundizar en las tendencias del consumo cultural mexicano, pero un listado bibliográfico extenso en la materia puede encontrarse en el ensayo de Ana Rosas Mantecón titulado *Los estudios sobre consumo cultural en México* (2002).

interactuar en el campo literario. Para describir este proceso se llevarán a cabo tres aproximaciones principales en este capítulo. En principio, se describirán los mecanismos de formación de la jerarquía existente entre la alta cultura y la cultura masiva o popular en el corpus de análisis. Después, se atenderá el papel desestabilizador que la referencialidad omnívora —como alternativa a la estratificación social característica de la distinción planteada por Bourdieu— toma al formar jerarquías más flexibles mediante el planteamiento de formas alternativas de competencia cultural. Por último, se profundizará en los momentos que el campo cultural se presenta como conflicto narrativo, en un proceso que conlleva la construcción artificial de lo “nuevo”, es decir, la disposición estratégica de elementos culturales que, más allá de etiquetas superficiales de “originalidad, buscan la innovación artística mediante la lógica de la transmutación del valor.

3.1 El conflicto entre la alta cultura y la cultura de masas: la formación de una jerarquía

Resulta indudable afirmar la existencia de un conflicto intelectual entre la alta cultura y la cultura masiva o popular que cubre cuando menos el periodo comprendido entre el siglo XIX, cuando el concepto moderno de cultura se configura, y la actualidad.⁹⁸ En *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, Herbert Gans afirma que la concepción misma del término cultura de masas o masiva posee un contenido peyorativo, ya que localiza su origen en dos ideas alemanas: *Masse* y *Kultur*. La primera de ellas se refiere a un colectivo no aristocrático que representaría en nuestros días la clase baja/media-baja, trabajadora y pobre. Por su parte, la segunda sólo se relaciona con la alta cultura, la cual no es únicamente la manifestación de artes como la música, la pintura o la literatura, sino que además está relacionada con el estilo de pensamiento y las aspiraciones de una cierta clase social

⁹⁸ “It is industrial civilisation, then, which helps to bring the idea of culture to birth. The word ‘culture’ did not become widely current until the nineteenth century. The more everyday experience seems soulless and impoverished, the more an ideal of culture is promoted by way of contrast. The more crassly materialistic civilisation grows, the more exalted and otherworldly culture appears” (Eagleton 10-11).

acomodada que tiene acceso a esos productos (9-10). Por lo tanto, cuando se habla de cultura de masas se alude a una cultura “inferior” conformada por una colectividad indiferenciada, sin identidad, contrapuesta a la idealización de la alta cultura como una forma de expresión original e individual.

Con una historia de doscientos años de crítica en contra de la cultura de masas auestas, Gans observa los procedimientos de devaluación contemporáneos de la misma. Éstos se presentan en cuatro modalidades principales: la creación de la cultura masiva/popular posee una connotación negativa —sólo se buscan objetivos comerciales—, ahuyenta los talentos y las audiencias potenciales de la alta cultura, tiene efectos negativos en la misma audiencia popular al sólo producir satisfacciones superficiales y, por último, perjudica a la sociedad en general, pues al disminuir el nivel de calidad cultural de una sociedad, las audiencias se convierten en entes pasivos que pueden ser persuadidos con facilidad por cualquier tipo de demagogia (19).

En otros contextos, como el anglosajón, la marcada diferencia entre la alta cultura y la cultura de masas o popular se caracteriza por la aparición de dos términos marcadamente antagónicos: *Highbrow* y *Lowbrow*. En su artículo *The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker*, Richard A. Peterson explica que el origen de ambos términos data del siglo XIX y proviene de la divulgación de pseudo-ciencias como la frenología y la presentación de los primeros productos culturales destinados exclusivamente al entretenimiento. En un inicio, la creación de la alta cultura se dio como un movimiento de diferenciación de las clases sociales dominantes, en el que se establece el arte y el buen gusto como marcadores de distinción (81-82). En el caso de la esfera cultural *Lowbrow*, su estigmatización como baja cultura o cultura marginada viene de la mano con la invención del consumo cultural masivo, en el que empiezan a comercializarse productos culturales —obras de teatro, música, pintura, literatura— alejados de los modelos de las bellas artes y encaminados a producir una ganancia económica (82-84).

Paralelamente a esta naciente tensión, las teorías “científicas” de la frenología dotaron de un aparato terminológico para describirla. Es preciso recordar que la frenología, nacida a finales del siglo XVIII y popularizada en la primera mitad del siglo XIX, basaba su actividad “médica” en la observación y análisis del cráneo para determinar los atributos psicológicos del individuo. Según una de sus hipótesis más comunes, el tamaño del cráneo podía determinar la inteligencia de una persona, por lo que la posesión de una frente abundante significaba la presencia de un cerebro “más grande” y, por lo tanto, una capacidad intelectual mayor. Por el contrario, alguien que tuviera una frente más pequeña o ligeramente “hundida” seguramente era “menos inteligente” porque ese rasgo denotaba la presencia de un cerebro “más pequeño”. De estas conclusiones provienen los términos de *Highbrow* y *Lowbrow*.⁹⁹ Su uso fue tan común durante el siglo XIX que, según Peterson, ya para 1915 se había ampliado su esfera de significación para denominar el conflicto existente entre la alta cultura, al alcance intelectual de sólo algunos individuos “refinados” con la capacidad suficiente para apreciarla y comprenderla, y la cultura masiva o popular, dedicada al entretenimiento superficial del pueblo, incapaz de profundizar en propuestas intelectuales de mayor envergadura debido a su falta de status social y educativo (82).

Por su parte, Lawrence W. Levine analiza desde una perspectiva histórica en *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America* la manera en la que esta dicotomía se vio envuelta en procesos de significación que la dotaron del matiz jerárquico que la caracteriza. Más allá de que el enfoque de este estudio sea la historia cultural de Estados Unidos, el acercamiento de Levine ofrece nociones clave desde un aspecto teórico para comprender el origen del binomio alta cultura-cultura masiva/popular. El primer mecanismo de diferenciación entre ambas fue la instauración de cánones por parte de individuos e

⁹⁹ La palabra *brow* tiene la doble acepción de ceja y frente —puede ser un sinónimo del vocablo *forehead*—, por lo que un rasgo característico de una persona inteligente era su “frente alta” o “prominente”, mientras que la “frente baja” o “hacia abajo” era un indicador de una persona con una inteligencia inferior.

instituciones que ejercieron el papel de árbitro cultural (184). Su rol fue de suma importancia ya que además de instruir en los aspectos estéticos que conformaban las obras de arte “legítimas”, construían el gusto de las audiencias mediante la idea de que la recepción de la cultura es una operación unidireccional en la que se espera que el espectador sea un ente pasivo (195). A la par de esta circunstancia, el árbitro cultural defendía actitudes que afectaban al consumidor cultural más allá de su relación directa con la obra. Así, se populariza en el siglo XIX el culto a la etiqueta, el cual promovía una serie de comportamientos que tenían a la prudencia como eje central de la corrección social. El efecto de esta actitud separó de manera tajante las esferas de lo público y de lo privado y, en un contexto todavía de mayor alcance, buscó la imposición de una fuerza moral que mantuviera el orden en la vida cotidiana de la sociedad (198-200).

La pronunciada jerarquía que produce la propagación de esta clase de códigos de conducta y apreciación estética tiene como efecto una estratificación social que, según Levine, convierte el problema de la legitimidad cultural en uno de accesibilidad (234). En la terminología de la teoría del campo de Bourdieu, las posiciones de hegemonía cultural se crean a partir del grado de dominio que el agente posee sobre la codificación específica del *habitus*: conforme se tenga un mayor conocimiento de éste, se podrá acceder a un espacio de mayor jerarquía en el campo. El proceso de accesibilidad es complementario al fenómeno descrito por Bourdieu, aunque presenta un escenario de mayor complejidad entre el componente estético del arte y la influencia del contexto social en su recepción. Levine sostiene que si bien la actitud estética de los grupos hegemónicos no puede explicar por sí misma la jerarquización cultural, sí posee un rol en la fabricación de gestos significativos que acompañan a las intenciones de orden político, organización económica y autoridad social que encontraron paralelos en la construcción del concepto de cultura como tal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Si la configuración de la accesibilidad se da en torno a una combinación de distintos factores, entre los que se cuentan aspectos estéticos, entonces en este punto cabe preguntarse el modo en el que el texto literario puede contribuir al establecimiento de jerarquías culturales. La respuesta a esta cuestión no es sencilla, sobre todo cuando se considera que la mayor parte de la teoría que alimenta a este estudio parte de un principio de multiplicidad interpretativa que sostiene la imposibilidad de fijar lecturas únicas y estables. No obstante, lo que entra en juego en este contexto es la provisionalidad como tal de toda jerarquía y el mecanismo mediante el cual los fenómenos de ruptura fijan un marco de referencia previo para llevar a cabo su labor de cuestionamiento. La clave en este sentido es que tanto ruptura como jerarquía son nociones que, además de la insuficiencia de su catalogación en estructuras dicotómicas —es decir, su descripción cotidiana como conceptos contrarios es inexacta—, tampoco son elementos cuya presencia en un programa intelectual sea definitiva, ya que la duración de sus periodos de predominancia es muy variable.

En el apartado anterior, por ejemplo, se analizó la ruptura que *Conjunto vacío* representaba con la jerarquía de la palabra escrita. El uso de imágenes como procedimiento de narración y descripción se afirmó como una forma de desestabilizar la hegemonía de las técnicas tradicionales de expresión literaria. Desde esta perspectiva, la novela de Verónica Gerber es un ejercicio de experimentación formal que presenta la posibilidad de plantear mecanismos de exégesis alternativos a la escritura. Sin embargo, la aparición de esta ruptura no significa que la obra se encuentre exenta de plantear otros procesos de jerarquización. La interacción entre ambos fenómenos es compleja ya que en los espacios mismos de la narración donde se ha producido una desestabilización, también puede encontrarse la constitución de una jerarquía de orden distinto.

En la sección de agradecimientos de la novela, Verónica Gerber menciona que algunos de los dibujos que realiza en la misma son homenajes a artistas como Cy Twombly, Ulises

Carrión, Alghiero Boetti, Jacques Calonne, Marcel Broodthaers, Carlfriederich Claus, Mirtha Dermisache, Roberto Altmann, Clemente Padín, Vicente Rojo y Carlos Amoraes (215). La totalidad de estas ilustraciones son utilizadas en relación a la exposición que Verónica y Alonso visitan en el Museo Tamayo, secuencia que plantea el inicio del interés amoroso entre ambos.¹⁰⁰ La particularidad de este paratexto reside en que la autora incluye la página donde se encuentra cada ilustración, de manera que es posible identificar el lugar específico de la novela en la que se localizan las distintas referencias. Así, el aparato intertextual de la obra queda al descubierto para el lector. Es evidente que un texto literario, a diferencia del académico, no tiene la necesidad de esclarecer el origen de sus influencias y mucho menos tiene la obligación de realizar una lista en la que se apunte con claridad el espacio narrativo que éstas ocupan. Por ello, cabe preguntarse cuál es el objetivo que se persigue con la inclusión de esta información tan detallada.

La respuesta a esta cuestión no es definitiva, pues adentrarse en la intencionalidad del autor es sumamente peligroso desde un punto de vista metodológico, sobre todo cuando se considera la imposibilidad de recrear el aspecto creativo que llevó a la realización misma de la obra. De igual manera, es necesario considerar que el paratexto no revela la totalidad de las referencias intertextuales que se encuentran en la novela, sino que se concentra nada más en las recreaciones de obras pictóricas que la autora propone.¹⁰¹ Esto lleva a considerar que las

¹⁰⁰ La narradora menciona que la exposición tiene el pomposo título de: *Poéticas de lo ilegible: Disgrafía, hipergrafía, letrismo y otras escrituras visuales del siglo XX* (49). El nombre de la muestra aporta una pista más sobre los cimientos del proyecto estético que Verónica Gerber plantea en *Conjunto vacío: una exploración en clave novelesca de las posibilidades de lo visual como procedimiento de escritura*. En una entrevista en la Revista Nexos en septiembre de 2015, la autora afirma lo siguiente: “Hice el experimento de “curar” una exposición dentro del libro y la postal que Verónica, el personaje, encuentra junto a su plato de sopa con una pintura de Cy Twombly es la invitación para asistir”. Esta declaración confirma el carácter curatorial en el tratamiento del espacio narrativo de la novela.

¹⁰¹ La narración incluye una serie de referencias intertextuales directas que no son especificadas con tanto detalle, lo que suele ser un procedimiento común en la expresión literaria. Ejemplo de ello es la aparición del libro *How Does One Cut a Triangle?* en el momento que Verónica introduce la palabra *triángulo* en el buscador de la Biblioteca Central de la UNAM (52). Esta obra, publicada en la vida real por Alexander Seifer en 1990, presenta una serie de problemas matemáticos con la particularidad de que su énfasis no se encuentra en las soluciones (hay problemas que no tienen una solución definitiva como tal), sino en la combinación de distintas metodologías utilizadas para resolverlos, como si se tratara de una especie de taller creativo matemático. La narradora enfatiza esta cualidad cuando juzga el contenido del libro: “Pero la base de todas las soluciones para cortar triángulos,

aclaraciones al respecto pueden ser interpretadas como un gesto intelectual de la autora. La información que ofrece el paratexto es un indicio de sus influencias estéticas, un listado de artistas plásticos que han explorado las posibilidades de lo visual en relación con la escritura y un repertorio de obras que descifran buena parte del código que alimenta su proyecto literario-artístico. En términos de la sociología de la literatura, el acto de desnudar el origen de diversas fuentes que alimentan la obra puede observarse como un recurso estratégico de un agente — en este caso, Verónica Gerber— para posicionarse en el campo literario mediante el uso de un mecanismo de ruptura: la inmersión en esa zona ambigua donde el lenguaje literario y el visual se yuxtaponen.

Ahora bien, la revelación misma del tipo de ruptura que la autora plantea puede ser, a su vez, un procedimiento de jerarquización cultural desde otra perspectiva. Es preciso admitir que el repertorio referencial que nutre al texto pertenece a la alta cultura: la obra de un grupo de artistas reconocidos por el circuito de legitimación del campo cultural representa un archivo en el que es necesario sumergirse para encontrar claves de lectura imprescindibles. Véase el caso del homenaje a la obra de Carlos Amorales:



(120)

Esta ilustración aparece en la parte final de la visita de Verónica y Alonso a la exposición del Museo Tamayo, exactamente en el momento del diálogo en el que ambos personajes deciden

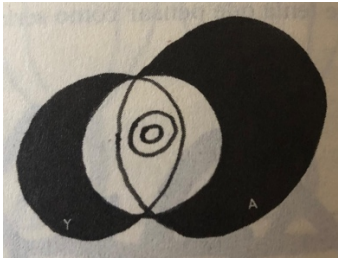
además de imposibles, resultaban en más triángulos. No estaba del todo segura de qué buscaba exactamente, pero sí sabía que no quería resolver mi problema de triángulos con más triángulos” (52). El triángulo como imagen de la complejidad es significativo en la narración ya que Verónica afirma en una secuencia posterior que en la simbología utilizada para realizar hojas de observación astronómicas, el triángulo representa la incertidumbre (137-138). Precisamente, la incertidumbre es uno de los motivos principales de la novela ya que aparece en, al menos, dos momentos clave de la misma: el destino incierto de la madre de Verónica y la imposibilidad de desentrañar el misterio de la correspondencia entre Marisa y S.

compartir un secreto. Resulta necesario recordar que el motivo del secreto en su relación aparece en la forma particular de comunicación que existe entre ellos: el uso de las sílabas desordenadas en los mensajes de Verónica y la utilización del acróstico en el caso de Alonso. Sin embargo, la significación de este motivo cobra nuevos matices cuando se considera la obra pictórica que complementa el espacio narrativo.

Carlos Amoraes ha desarrollado desde el año 2000 su proyecto *Archivo Líquido*, el cual se compone de un archivo de miles de imágenes digitales que componen una especie de lenguaje iconográfico. Además, gracias a su técnica de diseño, este archivo se encuentra en constante movimiento: “Por su composición vectorial, estas imágenes pueden ser reinterpretadas y reproducidas en diferentes soportes por especialistas en otros campos” (Mota párr. 2). La primera exposición de Amoraes en la galería *kurimanzutto* de la Ciudad de México se tituló *el estudio por la ventana* (2010). El objetivo de esta exposición era reproducir a escala real el primer estudio del artista, con lo que se planteaba la metáfora del estudio como una puerta de acceso a la mente del creador. En esta exposición Amoraes utilizó material de su *Archivo Líquido* y, en particular, es posible encontrar el dibujo al que Verónica Gerber hace alusión.

Las posibilidades interpretativas de un diálogo en apariencia sencillo se expanden cuando se toman en cuenta estos antecedentes. En principio, el motivo del secreto entre Verónica y Alonso toma el matiz de la obra de Amoraes: su archivo es un lenguaje ilegible pero manipulable, sujeto a constantes reproducciones que lo dotan de nuevas capas de significación. El secreto entre ambos personajes es similar, ya que se configura en un código específico que muta el lenguaje tradicional y paulatinamente termina en silencio:

Cuando dos personas se cuentan un secreto se ve más o menos así:



(120)

Verónica (Y) y Alonso (A) son caracterizados como entes vacíos —debe recordarse que en la simbología de la novela el vacío se representa con el color negro— que encuentran sentido en la intersección de su encuentro, en el lenguaje privado compartido entre ambos. La formulación del secreto en *Amorales* como un compendio de imágenes reutilizables que constituyen la entrada al espacio personal de su creatividad —su estudio— es traducida por la narradora, primero en su homenaje, y después en el mecanismo pictórico propio de la novela, que resulta en la sintetización de aspectos de la trama en los diagramas de Venn. La presencia de estos rasgos, además, remite a la confección estética de la narración: cuando las palabras no alcanzan para plantear el argumento, éste se desarrolla con recursos alternativos de expresión. Así, el secreto se expresa en las tres dimensiones de la obra: la sintaxis escrita, los elementos visuales descriptivos-narrativos y el manejo del espacio material del libro. La metáfora de la exploración del mundo interno del artista de *Amorales* es análoga a la metáfora propuesta por Gerber sobre la sensibilidad: en la profunda individualidad de ambas el lenguaje tradicional es insuficiente para registrar con fidelidad los confines de su horizonte de significación.

Un análisis similar podría llevarse a cabo de cada una de las obras referidas en el paratexto de la sección de agradecimientos. La mención de este compendio intertextual funciona como una entrada al código cultural necesario para el desciframiento de la novela. No sólo los artistas enlistados fueron elegidos estratégicamente por la autora para añadirse a un corpus estético específico —el de los artistas que exploran la relación entre lo textual y lo visual—, sino que además propone claves de lectura que requieren el dominio de ciertos aspectos intelectuales de la alta cultura. Así, la ruptura con la expresión tradicional de lo

literario en forma de escritura produce, al mismo tiempo, una jerarquía desde una perspectiva distinta: es necesario profundizar en el repertorio referencial de la obra para comprender con mayor exactitud sus mecanismos de narración. De forma paralela, esta relación funciona también en el sentido contrario: cuando se produce el gesto de decodificación que plantea la estructura jerárquica, las posibilidades interpretativas del fenómeno de ruptura se amplían. El hecho de que el aparato intertextual se presente de manera explícita solamente refuerza este proceso de interacción que transforma ambas nociones.

En *Muerte súbita* de Álvaro Enríque también se problematiza el aspecto de la accesibilidad en torno al grupo de referencias que alimentan a la novela. De manera similar a *Conjunto vacío*, el uso de intertextos en la narración proviene de fuentes diversas de la alta cultura como enciclopedias, diccionarios antiguos o textos especializados, los cuales ofrecen una aproximación al archivo intelectual del autor al ser revelados en el paratexto final de la obra. En la sección titulada *Noticia Bibliográfica*, Enríque explica de manera detallada sus principales referencias: *Caravaggio: A Life Sacred and Profane* de Andrew Graham-Dixon, *M: The Man Who Became Caravaggio* de Peter Robb, *Tennis: A Cultural History* de Heiner Gilmeister, *Royal Tennis in Renaissance Italy* de Cees de Bondt, *Gusto for Things: A History of Objects in Seventeenth-Century Rome* de Renata Ago y la curaduría de Alessandra Russo en la exposición *El vuelo de las imágenes, arte plumario en México y Europa (257-258)*. De nueva cuenta, el hecho de especificar claramente el contenido intertextual es una forma de posicionarse en el campo, un procedimiento de jerarquización enfatizado por la manera de hacer explícito el código cultural necesario para interpretar el texto.

El retrato de Caravaggio en *Muerte súbita* es principalmente un producto de las dos biografías mencionadas en el paratexto: la combinación del énfasis que Graham-Dixon realiza en la dualidad esencial de la vida del artista italiano —convivir por igual con altas esferas del poder eclesiástico y con miembros de la clase baja como prostitutas y mendigos— con el estilo

biográfico-narrativo de Robb, que decide llamar a Caravaggio con un sobrenombre personal —“M”, como para enfatizar la idea de que la biografía no es sobre el Caravaggio real, imposible de reconstruir, sino sobre *su* propio Caravaggio— e intercala sus propias observaciones con reflexiones de los contemporáneos del autor sin citarlos directamente.

De igual manera, el partido de tenis ficcional que juegan Caravaggio y Quevedo en 1599 en Roma, alrededor del cual se desarrolla la trama, es construido a partir de los estudios de Heiner Gilmeister y Cees de Bondt. En el plano deportivo, estas referencias aportan la información necesaria para caracterizar las reglas del juego tal y como estaban establecidas en la época. Dichas reglas conforman lo que hoy en día se conoce en los círculos especializados de historia deportiva como tenis real (*royal tennis*), en referencia al origen noble de este deporte en el renacimiento y para diferenciarlo del tenis moderno (*lawn tennis*), que surgió hasta el siglo XIX en Inglaterra. En el plano cultural, la meticulosa historia del tenis en Italia escrita por de Bondt es esencial para comprender el contexto social presentado en la novela: la elección de un partido como forma de dirimir el supuesto enfrentamiento entre Caravaggio y Quevedo —en lugar de un tradicional duelo de espadas— cobra un mayor grado de verosimilitud cuando se considera que en el Renacimiento italiano el tenis, más allá de representar un simple juego, era un acto de nobleza y un fenómeno propio de las altas esferas de la cultura.¹⁰² La configuración del partido de tenis como la metáfora ideal para representar el constante movimiento de la historia —un ir y venir en múltiples direcciones— que utiliza la novela para enlazar episodios en apariencia tan disímiles como la decapitación de Ana Bolena, la conquista

¹⁰² Es preciso recordar que en la trama de la novela Galileo Galilei evita un enfrentamiento con armas entre Quevedo y Caravaggio al proponer en su lugar un partido de tenis, ante lo que Pedro Téllez de Girón, duque de Osuna, responde afirmativamente para impedir la muerte segura del poeta, quien era su protegido (229-230). Este pasaje es significativo porque se utiliza un aspecto de la vida real del pintor italiano: “¿Tienes idea de lo que estás diciendo, bujarrón?, dijo el *capo*, te voy a matar y luego me van a cortar a mí la cabeza” (229). Esta declaración alude a la salida de Caravaggio de Roma en 1606 tras ser sentenciado a muerte por haber matado en una riña a Ranuccio Tomassoni. Este enfrentamiento se dio precisamente durante un partido de tenis. Una de las teorías populares en torno al arte de Caravaggio es que éste expresa su delirio de persecución en obras que tienen en común el tema de la decapitación como *La decapitación de San Juan Bautista* (1608) o *David con la cabeza de Goliath* (1609-1610).

del imperio azteca por los españoles, el Concilio de Trento, la Roma del siglo XVI y la vida en las colonias novohispanas, adquiere un mayor sentido cuando se toma en cuenta que el tenis en 1599 no sólo era un deporte, sino un código específico que a su vez simbolizaba las vicisitudes de la interacción social en espacios culturales hegemónicos.

A la explicación de aspectos de la red intertextual utilizada en la narración, Enrígue agrega en el mismo paratexto un apunte formal sobre la estructura de la obra: “Como todos los libros, *Muerte súbita* viene mayormente de otros libros. Casi todos están citados en el cuerpo de la novela, cuya forma lo autorizaba” (257). En esta afirmación, el autor añade una dimensión extra al recurso de clarificación del aparato referencial al posicionarlo como una de las técnicas utilizadas para el ordenamiento del texto. A lo largo de la trama se encuentran intercalados once fragmentos de distintas obras, las cuales son citadas de manera directa. A su vez, éstos siempre se posicionan entre dos capítulos de la novela, a la que aparentemente no pertenecen. Esto puede afirmarse con el hecho de que las referencias no son incluidas en el índice del libro a pesar de que forman parte integral de la narración. El gesto de no incluirlas como parte del índice, aunque bien podrían considerarse capítulos como tal, es significativo desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, la intención de “negar” la pertenencia a la estructura de la obra de estos intertextos mediante su “ocultamiento” en la sección que de manera tradicional presenta el ordenamiento primario de todo texto ficcional —la lista de sus contenidos—, es una manera de enfatizar el carácter externo de la obra literaria. Existe un espacio que oscila entre la creatividad del autor y su posicionamiento intelectual que se configura en un ámbito social. Desde esta postura, las referencias alimentan la narración a partir del uso estratégico que se hace de las mismas. Su funcionamiento como adscripción formal al campo literario constituye también un proceso de jerarquización en el que el autor deja al descubierto de manera precisa cuáles son sus influencias, qué textos consultó y cuáles fueron las operaciones culturales que llevó a cabo.

Por otro lado, este mecanismo de referencialidad posee también funciones estéticas al interior del texto, ya que su posicionamiento entre capítulos específicos no es fortuito. En cambio, el espacio que ocupa cada uno de estos fragmentos tiene un rol bien definido que complementa y añade dimensiones interpretativas a los aspectos tanto argumentativos como formales de la narración. Entre los capítulos titulados *Decapitación I* y *Primer parcial, juego dos* se introduce el siguiente comentario: “Primero es de ver cómo el juego de raqueta ha sido ordenado para un excelente y racional fin, si es como debe ser todo el arte digno y valioso, a imitación de la naturaleza, la cual no hace nada sin gran magisterio” (cit. en Enrique 24). Esta cita pertenece al *Tratado del juego de raqueta*, publicado en 1555 por Antonio Scaino, en la que habla brevemente sobre la nobleza del juego y compara sus reglas con manifestaciones que poseen un valor cultural reconocido mediante el motivo aristotélico —recuperado en el Renacimiento— de la mimesis de lo natural. Esta referencia, además de ser culta por tratarse de la primera obra referente al tenis en la historia y constituir un manual de instrucciones para jugarlo de acuerdo a la caballerosidad cortesana, remite al contenido temático de los capítulos que la rodean.

En *Decapitación I* se describe el momento de la ejecución de Ana Bolena por parte del francés Jean Rombaud, contratado de forma especial para la ocasión: “[...] dijo que había aceptado hacer lo que había hecho para evitarle a una dama la asquerosidad de morir por el fierro de un verdugo” (23). En un evento que podría resultar grotesco al consistir en la decapitación de una reina caída en desgracia, el mismo ejecutor de la condena mortal persigue una especie de virtud en su acto. A través de la consecución de una muerte “elegante” mediante el empleo “higiénico” de la espada, Rombaud busca ejercer su obligación con una especial atención y dotar así a un momento repulsivo de nobleza, como si ésta fuera un valor universal que pudiera localizarse en cualquier escenario, ya sea para practicar un deporte o al momento de acabar con la vida de alguien. La relación entre este capítulo y su intertexto

posterior se intensifica cuando se considera que la captura de Ana Bolena, con el objeto de cumplir la condena ordenada por su propio esposo, el rey Enrique VIII, se dio después de un partido de tenis.

El caso del capítulo siguiente presenta un escenario muy distinto, ya que inmediatamente después de la referencia al texto de Scaino aparece el contrapeso a la práctica cortesana del tenis que proponía el tratado. En *Primer parcial, juego dos*, el argumento vuelve a la narración del partido efectuado entre Quevedo y Caravaggio. En esta secuencia aparece toda una serie de violaciones a las reglas de caballería del juego, como el momento en que Caravaggio dirige a propósito un golpe a la cabeza de Quevedo, o cuando este último intenta alterar el bote de la pelota con un escupitajo. La violación de estas normas de nobleza significa la adjudicación automática del punto al contrincante agraviado, circunstancia que no detiene a Caravaggio de perder el juego de manera intencional tras mandar un remate que impacta los testículos de Quevedo: “Incluso el duque estaba doblado por el tremor de las carcajadas cuando el poeta levantó la cabeza” (29). Como puede observarse, la burla toma el protagonismo del partido con un Caravaggio cuyas acciones responden a la imagen creada de él mismo por la historia: una personalidad contradictoria que combina el desinterés por el cumplimiento de los estatutos de su época con una aparente genialidad en todo lo que hace —se requiere una gran precisión para acertar partes específicas del cuerpo del oponente—. Asimismo, la metáfora del tenis como símbolo de las relaciones multidireccionales que pueden tomar los hechos históricos, sobre todo cuando se yuxtaponen con los procedimientos de la ficción, se refuerza con este episodio. El tenis en este contexto temporal requería ciertas normas de conducta, las cuales eran un reflejo de las costumbres sociales aceptadas por los estratos culturales más refinados. En el partido ficcional, éstas son ignoradas a propósito por la decisión de un par de voluntades individuales. Dicho detalle anticipa uno de los motivos que se repiten a lo largo de la novela: los grandes momentos de la historia son más bien azarosos al concretarse con las

anomalías y las casualidades del devenir humano, mientras la continuidad que se le ha atribuido para dotarla de sentido no es otra cosa que un artificio.

Si se toma de manera conjunta el contenido de los dos capítulos y la cita del texto de Scaino intercalada entre ambos se puede obtener una unidad de sentido más amplia. Las ideas exploradas en éstos, a pesar de resultar muy variadas, se vinculan en redes de significación complejas. Por ejemplo, aunque el concepto de nobleza en la época representa un aspecto cultural cuya aparición es verosímil en todo tipo de eventos, se plantea que éste acarrea consigo una hipocresía imposible de eludir, ya que el involucramiento de las variables humanas — emociones, vicios, venganzas—, por naturaleza, produce actos imperfectos e inconsistentes. El tomar en cuenta esta dualidad evita la ingenuidad del retrato histórico-costumbrista. Por el contrario, los mecanismos ficcionales que Enríque emplea transforman la noción de una historia tradicional capaz de configurar relatos causales en una historia que privilegia el énfasis en la excepción, el accidente y la contingencia de lo individual.

El mecanismo capítulo-intertexto-capítulo se repite a lo largo de toda la novela y requiere un código cultural específico para descifrarlo. El grado de accesibilidad a este código es controlado de forma directa por el autor con la revelación de su aparato referencial. A su vez, la formación de esta estructura jerárquica afecta de manera paralela a elementos externos e internos del texto. Alude a los fenómenos de significación de la obra que suceden en el momento en que ésta se adscribe, con el archivo intelectual que propone, a ciertas posiciones del campo literario, de la misma forma que influye en la conformación de aspectos que son intrínsecamente literarios, como pueden ser la estructura y las técnicas de narración. Hasta aquí, la referencialidad puede establecer estructuras jerárquicas que se utilizan de manera premeditada para desnudar la codificación necesaria para aproximarse a la obra. En cambio, en la siguiente sección se observará un proceso de ruptura que aspira a desestabilizar la jerarquía de la legitimidad mediante el uso de repertorios culturales que enfatizan en la

variabilidad de sus registros. Sería inexacto considerar ambos mecanismos como fenómenos contrarios u opuestos. Como se verá, la ruptura transforma los valores de una jerarquía mediante el establecimiento de variables distintas cuyo resultado es la aparición de otro tipo de ordenamiento.

3.2 La cultura de masas y el rol desestabilizador de la referencialidad omnívora

En el apartado anterior se hizo mención del análisis de los rasgos de demarcación jerárquica entre la alta cultura y la cultura popular realizados por Herbert Gans en *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. Para complementar esta perspectiva, Gans intenta en el mismo volumen desmontar las posturas de rechazo a la cultura masiva mediante el cuestionamiento de la supuesta “pureza” de la alta cultura, de manera que sea posible observar sin prejuicios la complejidad propia de las manifestaciones que se suelen descartar con la etiqueta de popular. Las críticas al producto cultural popular o masivo indican que su creación está orientada a conseguir ganancias económicas, que utiliza modelos de presentación *standard* u homogéneos con la intención de alcanzar públicos más amplios y que el creador debe renunciar a su propia expresión para cumplir con los designios del mercado (20). Según Gans, dicha tipificación es reduccionista y puede revertirse si se atiende con atención a las tensiones que existen en la creación de productos culturales en general. Por ejemplo, las manifestaciones de la alta cultura también requieren una audiencia y, por ello, se hacen esfuerzos para conseguir éxitos comerciales, aunque su mercado sea más pequeño o “exclusivo” (21). Paralelamente, si el público propio de la alta cultura es más reducido, es probable que entre sus miembros haya mucha menos variedad de posturas, lo que en ocasiones resulta en una homogeneidad aún mayor que la existente entre el mismo público popular, cuyos alcances masivos pueden, en realidad, llegar a conformar una audiencia más heterogénea (21).

Por otro lado, sería obtuso pensar que las manifestaciones de la alta cultura, si bien aspiran a un contenido de mayor “originalidad” que las de la cultura masiva, no presentan procesos de estandarización bajo ciertas condiciones (Gans 22). En el ámbito literario este fenómeno es bastante común. Después de que un género ha logrado cierta notoriedad tanto en esferas comerciales como académicas, se suele presentar un proceso de imitación en obras posteriores que lo reduce a un modelo de expresión: una serie de fórmulas que apelan ya no al género en sí mismo, sino a un imaginario del mismo que se ha institucionalizado con objetivos afines a las necesidades del mercado. Es posible observar esta tendencia en una amplia gama de casos: el realismo mágico, la literatura del narco, el realismo sucio, la novela histórica, la novela social. Esto conduce al cuestionamiento de Gans sobre la individualidad, soledad y originalidad del creador de alta cultura (23). Todo creador se comunica con una audiencia, ya sea ésta real o imaginada, pues la manifestación artística se destina a un receptor que posee un rol sumamente importante en el proceso de adquisición de significado de la misma. A la vez, esto no impide que los creadores quieran comunicar sus aspiraciones y valores individuales, aunque luego éstos se pierdan —o se transformen— en la interpretación. Por lo tanto, Gans afirma que el creador de alta cultura no se encuentra aislado, sino que también se dirige a una audiencia y busca su aprobación en la misma, de manera similar a cómo un productor de cultura popular/masiva, a pesar de llegar a verse condicionado por las necesidades de su público receptor, también desea transmitir su propia voz (23). Las verdaderas diferencias existentes entre la alta cultura y la cultura de masas destinada a audiencias populares parecen presentarse más en términos estéticos que en términos ontológicos. Sin embargo, Gans es cauteloso al admitir la demarcación existente y no pretende eliminar las fronteras entre ambos términos. Su intención, en realidad, es desestabilizar la jerarquía que coloca a la alta cultura como una manifestación “superior” del espíritu humano mediante la discusión crítica de sus preceptos elementales para, en el proceso, revalorizar las formas culturales masivas.

La objeción de la alta cultura como expresión artísticamente privilegiada o poseedora de un mayor prestigio social implica que la estructura jerárquica del consumo cultural como tal se vea cuestionada. Este es el objetivo de Richard A. Peterson en su artículo *Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore*, en el que busca modificar la dicotomía existente entre la élite —alta cultura— y la masa —cultura popular— por una clasificación que represente de un modo más adecuado la manera en que la sociedad contemporánea se relaciona con sus productos culturales. Para llevar a cabo esta empresa, Peterson primero resalta la lógica del enfoque jerárquico tradicional basado en la estratificación: “[...] at the top there is an educated and discerning elite with well-refined tastes and at the bottom an ignorant and stimulus-seeking mass. The ‘high brow’ is set off against the ‘low brow’; the ‘superior’ is contrasted with the ‘brutal’; and, in common parlance, the ‘snob’ is counterpoised to the ‘slob’” (244). Esta perspectiva propone una jerarquía cultural totalmente vertical, diferenciada y estática. Además, los ámbitos en los que se divide dicha estructura son asociados a ciertas concepciones estereotípicas y hegemónicas: la alta cultura —*highbrow*— es relacionada con la virtud y el snobismo, mientras la cultura popular —*lowbrow*— se encuentra en contacto con lo brutal, lo coloquial y la haraganería.

Como puede notarse, más allá de consideraciones estéticas, existe dentro de la dicotomía de Peterson un cierto contenido moral relacionado con la clase social. No es únicamente el espectro de lo *highbrow* la manifestación artística de las “bellas artes”, sino que encarna una serie de valores y comportamientos que sólo pueden ser comprendidos por un grupo dominante. Si no se pertenece a este grupo, es imposible que se pueda acceder a su código interpretativo. De forma similar, el espectro *lowbrow* no representa nada más a las manifestaciones culturales cuyos alcances pretenden ser masivos o populares. Su aparición también se asocia con los rasgos de las clases desfavorecidas, no educadas, marginales o

socioeconómicamente inferiores.¹⁰³ La diferenciación es absoluta. Más allá de representar dos espectros separados por la “calidad” o la “ambición” de sus proyectos, éstos se encuentran apartados por las audiencias que los pueden consumir y comprender.

Peterson se muestra en desacuerdo con esta estructura de jerarquización y propone una nueva: el omnívoro y el “unívoro”. El significado literal del término omnívoro remite a las especies que consumen toda clase de alimentos —es decir, animales y plantas—, por lo que un ser “unívoro” corresponde a una especie que únicamente consume un tipo de comida.¹⁰⁴ Si se traslada este matiz al ámbito del consumo cultural, la jerarquía se da entre el omnívoro, capaz de interpretar una variedad muy amplia de manifestaciones culturales sin importar a qué esfera pertenezcan (252), y el “unívoro”, que se caracteriza por sólo ser capaz de consumir una, o muy pocas, alternativas culturales (254). Si bien se mantiene la diferenciación entre alta cultura y cultura de masas, el modelo de Peterson sostiene que la jerarquía del omnívoro y el “unívoro” funciona mejor para describir el escenario sociocultural contemporáneo, ya que ante la pérdida de importancia de la noción de estatus social, realmente no es posible afirmar que la clase dominante consume únicamente productos pertenecientes a la alta cultura, o que las clases marginales nada más se conforman con acercarse a expresiones populares o masivas.

De esta manera, se presenta una vez más un fenómeno de ruptura o desestabilización de estructuras jerárquicas que, cuando las variables que la definen se modifican, produce otro tipo de jerarquía. En este caso, el “más apto” no es el que tiene un gusto más “refinado”, sino aquel que puede movilizarse con éxito entre una mayor diversidad de productos culturales. Así, el argumento de Peterson se basa en un principio fundamental: la época contemporánea

¹⁰³ Existe también una zona media entre ambos espectros de la jerarquía: “According to the received theory, those in the middle of the status hierarchy, the ‘middle brows’, tend to imitate—or rather emulate—those above them but without the requisite knowledge of taste standards or the resources of time and money needed to fully participate” (Peterson 245).

¹⁰⁴ Estos términos corresponden a *omnivore* y *univore*. Sin embargo, la palabra *univore* no tiene una traducción correcta al español, pues en nuestra lengua el contrario a un omnívoro, en su sentido literal, sería un carnívoro o un herbívoro. A pesar de la incorrección, se utilizará el término “unívoro” para designar a *univore* porque respeta el sentido original que Peterson quiere dar a la expresión. Es decir, el *univore* o “unívoro” es aquel que sólo consume *una* forma de cultura.

promueve la constante aparición de manifestaciones omnívoras, móviles, que son valoradas en términos favorables precisamente por su adaptabilidad interdisciplinaria.¹⁰⁵ Es así que aparece la referencialidad omnívora como una estrategia de constitución intertextual. Su presencia en el ámbito de la narrativa mexicana del siglo XXI es innegable ya que ésta se alimenta de influencias cada vez más variadas cuyos registros se encuentran en múltiples capas del espectro cultural. La accesibilidad a estos aparatos referenciales requiere el dominio de un código intelectual camaleónico y horizontal, el cual desestabiliza la noción hegemónica de la alta cultura como repertorio exclusivo del conocimiento legítimo.

En el corpus utilizado en este estudio, la obra que utiliza con mayor énfasis la referencialidad omnívora como mecanismo de desestabilización es *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez. En el capítulo previo, se observó el modo en el que la intertextualidad posmoderna se emplea en sus relatos para trazar redes de significación complejas que requieren el dominio de una amplia variedad de campos de la cultura popular/masiva. Este conocimiento omnívoro, además de la función estética que cumple en el estilo narrativo de la obra, también condiciona las estrategias de exploración del repertorio de cualidades que conforman los aspectos de representación identitaria que los relatos proponen. Esta tendencia puede localizarse especialmente en los dos últimos cuentos del volumen, los cuales reconstruyen un escenario cultural muy particular: el norte de México.

¹⁰⁵ En *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, artículo que aparece cuatro años después de la teoría original del omnívoro y el “unívoro”, Richard A. Peterson y Roger M. Kern presentan los resultados de una investigación de campo que han realizado para demostrar que, efectivamente, el consumo cultural es mucho más heterogéneo en el mundo contemporáneo que lo que la antigua dicotomía alta cultura/cultura popular podía admitir. En este texto, Peterson y Kern argumentan que cinco condiciones esenciales han cambiado en la sociedad para que se dé el paso de la alta cultura a la cultura omnívora. El primer cambio es de orden estructural, pues cada vez hay mayores índices de educación, mejores condiciones de vida, mayor accesibilidad al arte en los medios de comunicación, una movilidad social más marcada y un aumento en la migración que obliga a gente de distintos ámbitos sociales y culturales a convivir más de cerca. El segundo cambio tiene que ver con la modificación de ciertos valores sociales que ahora pugnan por una mayor tolerancia hacia lo que antes se percibía por “diferente” o “marginalizado” en cuestiones de género, religión o raza. El tercer cambio está relacionado con el mundo del arte y cómo en los últimos años se han ensanchado las fronteras de lo que es culturalmente valioso, con la aparición de nuevas manifestaciones artísticas. El cuarto cambio se define desde una perspectiva generacional, ya que las nuevas generaciones tienden a ser más incluyentes que sus predecesores. Finalmente, el quinto cambio está relacionado con los grupos que poseen un mayor status social, los cuales suelen incorporar elementos de la cultura popular a su esfera mediante procesos de gentrificación (905-906).

En *La condición posnorteña* se introduce una caracterización de la región bastante dispersa en cuanto a sus criterios de identificación sociocultural. En el texto, el Viejo Paulino, como se le conoce en la vida real al cantante de música norteña Julián Garza, emprende una frenética búsqueda de un par de botas fabricadas con la piel del animal en extinción llamado Biblia Vaquera. La escasez de material ha llevado a que se dejen de fabricar las botas, por lo que se vuelve muy difícil encontrarlas. Esto obliga al Viejo Paulino a tomar una decisión radical: si desea adquirir las botas de Biblia Vaquera, entonces tendrá que negociar directamente con el Diablo. En su encuentro, el Viejo Paulino intenta ofrecer una yegua fina y los derechos de sus canciones, pero el Diablo se declara “innorteñible” y plantea nuevos términos de negociación: le otorgará un par de botas de Biblia Vaquera a cambio de pasar una noche con su esposa. Ante la previsible negativa de la mujer, el Diablo urde una farsa: ganará una partida de cartas ficticia al Viejo Paulino en el que éste apostará, además de todas sus posesiones materiales, los favores sexuales de su pareja, por lo que la necesidad de pagar la deuda del juego obligará a cumplir las intenciones lascivas que el trato lleva consigo (73-88).

Como puede observarse, el contexto del relato se construye desde el imaginario estereotípico de lo norteño. El personaje principal es un cantante de música regional que monta a caballo cuya vestimenta se compone de botas, sombrero y cinto piteado. Paralelamente, la trama transita por escenarios como cantinas, bailes populares y páramos, mientras que la personalidad directa y combativa del Viejo Paulino, así como el lenguaje vernáculo de la región desarrollan un espacio narrativo regido por una ética particular: “La única condición que yo valido es la del norte. La condición norteña. La de todos los pelaos que cuando involucran en acuerdos no se fruncen”(85). Hasta aquí, la representación del norte mexicano responde a un

código bien definido que manifiesta las características culturales de la región en el sentido más tradicional.¹⁰⁶

Ahora bien, para comprender los guiños que sugieren otros paradigmas de representación dentro del mismo relato, es necesario abandonar los límites de su argumento y considerar los procesos paralelos de intratextualidad y referencialidad omnívora que su lectura propone a través de la implantación de mecanismos de alusión complejos en cuanto a su diversidad cultural. Este procedimiento inicia en los confines del texto base: durante su búsqueda, el Viejo Paulino conoce al dueño de unas botas de Biblia Vaquera, quien le brinda información sobre un posible lugar de compra, la zapatería El Infierno (76). En este establecimiento opera el Diablo y para encontrarlo resulta necesario seguir unas instrucciones especiales: la zapatería se encuentra en un páramo cuyas señas de localización son una encrucijada, las vías del tren y un puesto de venta de carne seca “onde se ve el negro tocando la guitarra de palo” (78). Estos datos de identificación espacial, interpretados de manera aislada, no poseen mayor importancia que la de añadir detalles a la parodia del mito fáustico que se plantea en la trama. Sin embargo, cuando se consideran en relación a otros textos, se activa un proceso de resignificación que afecta a las variables de representación de lo norteño.

La ampliación del horizonte de significación de las marcas identitarias propuestas en *La condición posnorteña* se da en otro de los cuentos del volumen, *Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello*. En ambos relatos el personaje principal vende su alma al Diablo, pero este hecho en común no constituye una simple alusión; en cambio, ambas acciones se encuentran interconectadas para transformar la dimensión cultural de la región. En *Apuntes*

¹⁰⁶ El régimen de representatividad de lo norteño es descrito por Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala con el término *nomos* del norte. Según esta perspectiva, la noción de norte durante las últimas tres décadas se ha construido con la mitología de la frontera: migración, violencia, narcotráfico y marginalidad como efectos negativos de la modernización. Esto ocasiona que el autor proveniente de esta región se defina por la publicación de textos sórdidos en los que abundan psicópatas y sicarios en contextos caracterizados por el calor del clima árido. Desde su perspectiva, esta etiqueta no surge de espacios sociales desfavorecidos, sino de una conveniente marca de identificación que acarrea consigo un capital simbólico específico: el exotismo de un mundo marginal atractivo y manufacturado descrito por un autor que sobrevive a diario las inclemencias de la barbarie regional (9-11).

para una nueva teoría de una domadora de cabello se menciona que The Cowgirl Bible se entera de la existencia de Crossroad después de ver un documental que retrataba testimonios de gente que había hecho tratos con el Diablo, incluido el caso del Viejo Paulino, que había solicitado unas botas de Biblia Vaquera (59-60). Paralelamente, el Crossroad descrito en el documental posee todas las señas de identidad de la encrucijada presentada en *La condición posnorteña*: se trata de un paraje en medio de la nada en el que dos caminos forman una cruz, señalado por la presencia de un pequeño establecimiento atendido por un ciego y un negro simulando tocar la guitarra con un palo, en el lugar donde se dice que se ubicó la tienda de botas El Infierno (59). Por último, cuando The Cowgirl Bible encuentra el sitio en el que el Diablo realiza sus transacciones y espera en la línea para llevar a cabo la venta de su alma, se describe que delante de ella se encontraba el Viejo Paulino causando un gran alboroto (64).

Es preciso recordar que, como se apuntó en el capítulo anterior, *Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello* es un relato que, para su interpretación, exige el conocimiento de una amplia franja del espectro cultural ya que combina intertextos literarios, cinematográficos y musicales. Si a esta ecuación se suma *La condición posnorteña*, el resultado de la profundización en la referencialidad omnívora de ambos cuentos presenta un itinerario cultural que, basado en el mito fáustico de la venta del alma al diablo, transita del norte de México en su versión más regional hacia un fracaso comercial del cine de Hollywood de los años 80 y termina en la canción de un artista de culto originario de Mississippi que murió en 1938. Velázquez construye una caracterización del norte de México mediante la utilización del repertorio de cualidades que responden a su estereotipo como base de un proceso de resignificación de marcas identitarias que no sólo amplía las posibilidades de representación de las mismas, sino que las desestabiliza para ponerlas en contacto con fenómenos culturales de otras latitudes. Éstos, a su vez, también se ven modificados cuando entran en comunicación con el imaginario, ya transformado, de la región. En su reconstrucción ficcional, Velázquez

presenta un espacio en el que el Viejo Paulino tiene una relación cultural significativa con Robert Johnson: dos artistas que, si bien no pertenecen a la alta cultura, su posición dentro de la cultura popular tampoco es masiva. Construir el nexo entre un cantante de música regional mexicana de los años 80 y un cantante de blues estadounidense de los década de los 30 requiere de la desestabilización en la estructura jerárquica de la legitimidad, la cual se transforma en una pirámide inversa en la que el dominio de una mayor diversidad de manifestaciones culturales representa la posición privilegiada.

Este ejercicio de caracterización omnívora del norte mexicano continúa en el último relato de la obra: *El díler de Juan Salazar*. La secuencia inicial introduce inmediatamente la estética de yuxtaposición contextual tan característica en la narrativa de Velázquez: Juan Salazar, cantante nacido en San Nicolás de los Garza y conocido como el monarca del bolero norteño en la vida real, se encuentra en Nueva York esperando a un *dealer* de heroína en compañía de Herbert Huncke, autor de la generación *Beat* (89). Ante la imposibilidad de lograr su cometido, Salazar decide trasladarse a San Pedroslavia, localidad de PopStock!, con el objetivo de conseguir la droga y deshacerse de su arma: una pistola Star.380 (90-91). A la par, aparece la figura de Pedro Rodríguez, residente de dicha ciudad y músico venido a menos cuyo instrumento de interpretación era la Biblia Vaquera —que en el texto toma la forma de una trompeta—, el cual decide convertirse en traficante para poder estar siempre rodeado de heroína y así saciar su adicción a la misma (91-92). A partir de este argumento base, las figuras de Juan Salazar y Pedro Rodríguez son utilizadas en la narración como significantes móviles e inestables que se transforman de manera constante para reescribir aspectos de la cultura estadounidense del siglo XX.

En el caso de Salazar, se le adjudica el protagonismo de la biografía que Ross Russell escribió sobre Charlie Parker¹⁰⁷ y con ello obtiene su primera caracterización discordante: de

¹⁰⁷ Ver nota 75.

cantante de música regional mexicana se ha convertido en una figura del jazz. Esta cualidad se yuxtapone con la descripción estereotípica del norte:

El principal orgullo de la condición norteña es su cualidad violenta, sexista y sin sentido, casi casi hip hop. La parábola radica en el hecho de que en una sociedad machista, un puto, que bajo las botas de piel de güevo de piojo trae las uñas pintadas de rosa, sea el producto de la admiración masculina. Juan Salazar es un trasgresor del bebop norteño.” (93)

La descripción que el narrador formula alrededor de Salazar discurre en planos culturales sumamente distintos. Del mismo modo en que se utilizan marcas identitarias asociadas con el norte, como el machismo y la violencia, su figura se transforma en un ente de ruptura, músico homosexual de vanguardia que tiene la capacidad de desestabilizar las expectativas socioculturales de un territorio. Velázquez aquí utiliza la ficción para estirar al extremo las posibilidades de significación de una supuesta identidad bien delimitada. La terminología del jazz se combina con el adjetivo regional —“bebop norteño”— para completar el cuadro de extrañamiento que produce el retrato contradictorio de Juan Salazar. Por supuesto, este estilo musical no existe en ninguna parte o, con mayor precisión, sólo puede existir en PopStock!, espacio en el que los personajes más característicos de una idiosincrasia tan marcadamente regional, como lo es Juan Salazar en el norte de México —o el Viejo Paulino en el relato anterior—, pueden expandirse para representar figuras cuyas señas artísticas e intelectuales son por completo disímiles.

Este proceso no se detiene con la yuxtaposición de Juan Salazar y Charlie Parker. El narrador señala que la pareja de Salazar es John Vollmer (92), que en su periplo por San Pedroslavia, donde da conciertos con personajes como el Dr. Benway, Clark-Nova y Dave Tesorero, se instala en un departamento cuya dirección es “Orizaba 210-8” (94) y que le intercambia su pistola Star .380 a Pedro Rodríguez por dos gramos de heroína (96). De nueva

cuenta, estas marcas textuales remiten a un aparato de referencialidad omnívoro que resulta necesario atender para interpretarlas. El Dr. Benway es uno de los personajes de la novela *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs, mientras Clark-Nova es la marca de la máquina de escribir que se transforma en insecto utilizada en la adaptación de dicha obra al cine. Por su parte, Dave Tesorero fue uno de los amigos de Burroughs durante su estancia en la Ciudad de México a principios de los años 50 y se cree que éste fue la inspiración para el personaje de Old Ike en la novela *Junkie* (1953) del mismo autor. En cuanto a la localización de la vivienda de Juan Salazar en Pedrosavia, ésta alude a la dirección en la que se instaló Jack Kerouac en la Ciudad de México en 1955, en donde escribió su poemario *Mexico City Blues* (1959).¹⁰⁸

Juan Salazar se transforma así en una figura de la generación *Beat* y en su piel encarna una versión ficcional de William S. Burroughs. Esta personificación se completa con una de las técnicas comunes en la literatura de Velázquez: la intertextualidad en tercer grado, es decir, la reescritura de un intertexto que es, a su vez, intertexto de otra obra o hecho cultural. El narrador confunde intencionadamente a Joan Vollmer, poeta que fue parte de la generación *Beat* y pareja de Burroughs en la vida real, con el nombre masculino John Vollmer. De esta manera, reescribe a partir de Juan Salazar el incidente entre Burroughs y Vollmer, que acabó con la muerte de la segunda después de un intento fallido por recrear la hazaña de William Tell, la cual consiste en derribar de un disparo un objeto posado en una cabeza ajena. La motivación de Salazar, sin embargo, remite de nuevo a la marca identitaria que circunscribe el escenario del relato: “Andaba borracho, y todo norteño enamorado lo primero que se empeña en demostrar al embriagarse es lo buen tirador que es” (96). El fatídico juego con la Star .380 —pistola que también utilizó Burroughs en su asesinato— adquiere ahora el matiz regional: así como Salazar es un jazzista legendario y un autor *Beat*, no deja de pertenecer a un

¹⁰⁸ Dos obras resultaron esenciales para contrastar la información presentada en el relato de Velázquez sobre las vidas de Burroughs y Kerouac: las biografías escritas por Barry Miles —*Call me Burroughs: A Life*— y Michael J. Dittman —*Jack Kerouac: A Biography*—.

imaginario del norte que, ya transformado, no se encuentra tan alejado en sus preceptos a las tradiciones de pretendida superioridad cultural que sus encarnaciones representan.¹⁰⁹

Velázquez utiliza dicha recontextualización como mecanismo de desestabilización al titular este fragmento del cuento *El corrido de Guillermo Tell*. Cabe recordar que el relato de la leyenda de William Tell, en la que por desobedecer al gobernador de su territorio es obligado a acertar con un tiro de flecha a una manzana colocada en la cabeza de su hijo, pertenece a la tradición oral suiza, por lo que no existe ninguna prueba documental que confirme la veracidad del hecho. Esta particularidad da pie a que la narración equipare esta leyenda con un corrido, el cual cumple con la función similar de transmitir relatos de hazañas populares. De esta manera, el incidente de la muerte real de Vollmer, la cual se dio por la presunción de Burroughs de reconstruir las condiciones de un relato folclórico, se reescribe en el cuento como si fuera una especie de corrido norteño: un individuo envalentonado por los efectos del alcohol lleva a cabo un acto violento e irracional que termina en una tragedia. Velázquez propone una reconfiguración cultural del evento: una leyenda europea transita por la inestabilidad personal de la generación *Beat*, cuya obra sufrió un proceso de recepción que la llevó de la marginalidad intelectual al terreno de lo legítimo, para ser reinterpretada en los códigos estéticos de una manifestación cultural como el corrido, el cual suele considerarse una forma artística menor. La referencia se presenta en términos de recepción omnívora, ya que las tradiciones de donde provienen se colocan en un plano horizontal que desdibuja las estructuras jerárquicas que, en un primer momento, pueden presentarse en una consideración hegemónica del valor cultural entre un relato popular europeo, la estética *Beat* y una expresión musical mexicana.

¹⁰⁹ Este mecanismo de contacto, apropiación y complejidad entre distintas tradiciones culturales fue definido originalmente en 1940 por Fernando Ortiz como transculturación. Décadas más tarde, Ángel Rama utilizó este concepto en *Transculturación narrativa en América Latina* para describir, a partir del principio de plasticidad cultural, la tendencia presente en la literatura latinoamericana de incorporar elementos de procedencia externa como vehículo para la rearticulación global de la estructura cultural autóctona, apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella (31). El recurso de transculturación es utilizado ampliamente por Carlos Velázquez a lo largo de *La Biblia Vaquera* y puede observarse con claridad en los relatos analizados en esta sección: *La condición posnorteña* y *El diler de Juan Salazar*.

Paralelamente, Pedro Rodríguez es un personaje que también es utilizado como vehículo para establecer los procesos de yuxtaposición cultural y caracterización omnívora que trazan el estilo del cuento. Además de cumplir con la función de traficante —es el proveedor de heroína de Juan Salazar—, Rodríguez es descrito en un primer momento como un habitante más de San Pedroslavia, ciudad que guarda ciertas similitudes con Torreón, Coahuila.¹¹⁰ Es drogadicto, aficionado a la lucha libre y un trompetista en decadencia que busca imitar “[...] la nortenez de Chet Baker” (91).¹¹¹ Después de que Salazar intercambia su pistola Star .380 por dos gramos de la heroína de Rodríguez, éste es inculcado de manera injusta por el asesinato de John Vollmer y llevado a la delegación de policía. En este escenario aparece una de sus cualidades ocultas: “Dicen que es un nahual [...] Un brujo. Un indio brujo capaz de transformarse en pájaro, burbuja, fuego, coyote o lo que quiera” (98). El relato finaliza con el escape de Rodríguez de la cárcel tras convertirse en una víbora (101), lo que añade una capa más de significación al complejo mecanismo de referencias que alimentan al texto.

Es preciso recordar que el nahual forma parte de la tradición de distintas civilizaciones mesoamericanas como la maya, la tolteca o la azteca y su actividad se relaciona, según el contexto, con la capacidad sobrenatural de ciertos individuos para mutar en formas animales, de ahí que la interpretación originaria del término fuera relacionada con la brujería. El mundo prehispánico se convierte así en una variable más de la mezcla heterogénea de repertorios culturales que Velázquez utiliza para configurar su particular imaginario del norte mexicano. El resultado es por completo omnívoro: un músico de jazz norteno que goza de la virtud prehispánica de la transformación corporal se cruza en el camino de un famoso cantante regional en cuya figura se reescribe la fatídica historia de un miembro de la generación *Beat*

¹¹⁰ Es posible hacer esta comparación ya que en San Pedroslavia se encuentran lugares característicos de la ciudad de Torreón como el Coliseo Laguna o el Edificio Monterrey.

¹¹¹ El trompetista Chet Baker, al igual que los protagonistas del cuento, era un conocido adicto a la heroína. De aquí puede sugerirse la puesta en contacto de su figura con el imaginario “norteno” que se propone en la narración.

que, a su vez, intentó llevar a la realidad una leyenda perteneciente al folclor europeo. El pretexto de este encuentro es el tráfico de drogas, quizá el motivo más recurrente en las propuestas contemporáneas —tanto literarias como académicas— de representación del norte de México como entidad sociocultural.

PopStock! es un espacio que provoca fenómenos constantes de recontextualización, los cuales transforman de manera paralela los elementos culturales provenientes de diversos orígenes que conviven en este contexto ficcional. La voz de Juan Salazar resume esta actitud de la siguiente manera: “[...] Total, qué más da, si San Pedroslavia resulta no ser el paraíso que prefieren, sino otro engaño de los niger, puedo volver a pastar, en blanco y negro, mi condición posnorteña en las calles de Manhattan” (91). El Viejo Paulino —protagonista del cuento al que se alude en esta mención— y Juan Salazar son las figuras que Velázquez utiliza para proponer una visión de lo norteño que elude la fijación en torno a un imaginario único. La insinuación de ciertos rasgos culturales de la región se plantean con la intención de ser transformados enseguida mediante mecanismos de significación omnívoros. PopStock! es un territorio “posnorteño”, pero no debido a una pretendida ruptura que “supere” o contradiga una identidad fija, sino porque es un espacio de desestabilización constante en el que es posible interpretar, por ejemplo, la irracionalidad de Burroughs como un impulso característico del macho mexicano o las leyendas populares suizas como una especie de proto-corrido. Así, lo “posnorteño” no representa un nuevo norte y tampoco pretende sustituir el espectro de caracterizaciones pasadas de su tradición; por el contrario, la amplia variedad de manifestaciones culturales con las que se pone en contacto persigue la inclusión de variables nuevas en su discusión y la admisión de modificaciones que amplían el horizonte de significación de la región.

El planteamiento de este complejo cuadro cultural es posible gracias a los procesos de referencialidad omnívora que se dan a lo largo de la obra. El subtítulo de la misma —*Un triunfo*

del corrido sobre la lógica— alude a la intención por desestabilizar la jerarquía de los repertorios culturales legítimos. En este volumen, las fuentes de conocimiento alternativas que suelen valorarse en términos de inferioridad son las que configuran el código necesario para interpretar sus claves de lectura. La parte final del libro simboliza también la importancia de dicho proceso de desestabilización. En este espacio se presentan dos epílogos, ambos reescrituras de otros textos. El primero de ellos es una reformulación del corrido *Contrabando y traición* de los Tigres del Norte, mientras el segundo lo es del cuento *Anacleto Morones* de Juan Rulfo. En los dos casos aparece el poliédrico personaje de la Biblia Vaquera para sustituir a sus protagonistas originales. El estilo general de la obra se resume en este apartado, ya que su aparato intertextual oscila entre todos los registros posibles. Por ello, es posible encontrar en el mismo plano una alusión a la música popular del país en una interacción cercana con uno de los textos canónicos en la historia de la literatura mexicana.

Los relatos de *La Biblia Vaquera* discurren en un espacio de territorialidad difusa que, además de la búsqueda por instaurar marcas identitarias provisionales, construyen sus claves de lectura en torno a la capacidad de reconocer imaginarios heterogéneos. Como se ha planteado con anterioridad, en el proyecto estético de Velázquez no existen fuentes originales, ya que a partir de un proceso de intertextualidad radical el sentido se encuentra siempre en movimiento. La inestabilidad es, paradójicamente, la única constante. Para que sea posible identificar este dinamismo, Velázquez sugiere un lector implícito capaz de comprender que cuando su literatura hace referencia a un fenómeno cultural determinado, éste será modificado y resignificado casi al instante.¹¹² De forma análoga, este carácter provisional requiere de una

¹¹² Se toma aquí el planteamiento de Wolfgang Iser en torno al concepto de lector implícito. Cabe recordar que esta noción se basa en el principio de que el texto mismo propone una lectura determinada, ya que en el acto de lectura es donde se da la verdadera significación de la obra: “El autor del texto puede, por supuesto, ejercer una influencia considerable en la imaginación del lector —él tiene todo el abanico de técnicas narrativas a su disposición—, pero ningún autor que se precie de tal intentará nunca poner el cuadro completo ante los ojos del lector. Si lo hace, lo perderá muy pronto, pues sólo mediante la estimulación de la imaginación del lector puede el autor tener la esperanza de implicarlo y llevar así a cabo las intenciones del texto” (226).

recepción cuya base se encuentra en el repertorio omnívoro que caracteriza al aparato referencial de la obra. La diversidad del espectro cultural necesario para acercarse a éste recuerda el fenómeno de la “descoleccionación” planteado por García Canclini: la adquisición del conocimiento “legítimo” ya no depende de la aproximación a un corpus de obras consagradas. El compendio de referencias que habita en estos cuentos enfatiza la flexibilidad y la provisionalidad de los ordenamientos. Debido a ello, el lector implícito se convierte en un lector omnívoro que debe “descoleccionarse” y establecer procedimientos de interpretación que requieren “ser culto” de otra manera. La consecuencia de esta operación es que para lograr el dominio del código apropiado para integrar la posición del campo literario a la que se adscribe la narrativa de Velázquez, resulta necesario modificar las bases mismas de lo que constituye el *habitus*. Así, la jerarquía de la legitimidad cultural se ve desestabilizada por un procedimiento de ruptura que transforma los límites del repertorio referencial que influye directamente en las particularidades estilísticas de la ficción.

En la siguiente sección, el enfoque del análisis se traslada a la noción de campo cultural como conflicto narrativo primario. Asimismo, se utiliza la perspectiva de la ruptura para plantear los mecanismos que constituyen lo que suele identificarse, de manera un poco difusa, como “lo nuevo”; es decir, aquellas expresiones en las que se presenta el efecto de una manifestación cultural renovada en relación a una tradición precedente. Hasta el momento se ha observado como la ruptura no significa la erradicación absoluta de ningún tipo de fenómeno cultural. Por ello, la discusión que a continuación se presenta busca dilucidar la manera en que se construye “lo nuevo” como una transmutación del valor. Esta lógica resulta en una categoría de transformación y de interacción constante entre aspectos estéticos o temáticos que, en lugar de juzgarse en términos de “originalidad”, poseen mayores posibilidades interpretativas cuando se consideran como entes complejos que utilizan lo ya existente para resignificarlo.

3.3 El campo cultural como conflicto narrativo: la construcción de “lo nuevo”

En el primer capítulo de este estudio se realizó un acercamiento a la teoría de los campos de Bourdieu. En ésta, el campo cultural se define como un espacio independiente y complejo cuyo objetivo principal se posiciona en la búsqueda por la legitimidad. Su configuración se da a partir de la tensión existente entre las instancias que dotan de valor y competencia a los productos artísticos, los cuales, a su vez, ocupan posiciones de mayor hegemonía en tanto cumplan de manera más precisa los designios de la decodificación que el campo mismo ha designado para definir lo que integra una manifestación cultural legítima. Esto significa que el campo cultural es un ámbito que obedece a reglas exclusivas a su constitución. Al ser estas pautas admisibles únicamente en un espacio específico, la normatividad de lo legítimo forma una jerarquía regida por el principio del *habitus*, lo que conduce a una dinámica en la que aquel agente —artista, autor, crítico, grupo, generación, etc.— que domine en mayor grado las prácticas aceptadas por el campo obtendrá un capital simbólico superior.

En *Temporada de caza para el león negro*, estas condiciones se ponen de manifiesto a partir de una caracterización satírica del mundo del arte. La figura de Golo, personaje principal de la novela y misterioso individuo de inestable carácter, funciona para crear un efecto contrastante entre la esfera de la realidad mundana y el círculo social que rodea la actividad artística, su artificialidad y sus reglas particulares. En esta novela, Tryno Maldonado utiliza procedimientos literarios para proponer la versión ficcional de un campo cultural específico: el campo del arte contemporáneo. Los agentes que entran en juego en sus procedimientos de interacción son artistas plásticos —Golo, la generación Atari, Javier Beltrán, Manuel Barreto—, curadores —Kessler—, dueños de galerías —la galería Martha Herrera, la galería Fernández Fiallo—, agentes de los artistas —Orlando— y la prensa especializada. La convivencia de todos ellos en la misma esfera define las reglas del campo que la narración configura. En un inicio, el narrador presenta a Golo como un personaje inclasificable del que difícilmente se

podría deducir que es un pintor de alto calibre (12). Cuando la galería Fernández Fiallo decide hacer una muestra colectiva de la obra de la generación Atari (22), Golo es incluido en la misma de última hora por el simple hecho de que cumplía los requisitos de edad para ser tomado en cuenta y porque la galería, al todavía tener espacio para un artista más, quería sacar el máximo provecho económico (27).¹¹³ En este sentido, si bien la inclusión de Golo en la muestra es descrita por el narrador como un golpe de suerte, sus condiciones permiten establecer las primeras características del campo cultural en el texto: para destacar en el mundo del arte contemporáneo el talento no es suficiente; es necesario obtener legitimidad a través de la presencia en espacios de difusión artística como la galería, el apoyo de un discurso crítico que aporta significación al evento —la definición de la generación Atari— y el patrocinio económico de un mercado interesado en la transacción de productos culturales que, en el caso de la novela, se encuentran en el ámbito de la pintura.

Con la participación de Golo en la muestra de la generación Atari curada por Kessler, el elogio de la crítica empieza a llegar y su genio se hace patente. Desde el inicio, Golo se posiciona como un ente creador imparable, un artista superior a todos los de su generación cuya obra representa: “un poder expresivo sin precedentes en la historia del arte mexicano de los últimos años, un grito de furia incontenible y un desmarcaje decisivo de la tradición en un solo golpe” (39). Este juicio, realizado en el argumento por uno de los reseñistas pagados que cubrieron la muestra, caracteriza el discurso normativo que da sentido al campo del arte. En dicho contexto, romper con la tradición es una señal de innovación deseable que otorga capital cultural al individuo que sea capaz de ser interpretado como un agente renovador. Golo ha

¹¹³ “La generación Atari. Fue el nombre que les dio cierto crítico en una reseña. <<Pareciera que la generación a la que pertenece la nueva camada de artistas mexicanos, simplemente no ha aprendido de sus mayores porque el Atari les quemó el cerebro.>>” (Maldonado 22). Añadiendo a este punto, el narrador explica la marca temporal de esta referencia: “El Atari es un sistema de videojuegos casero que salió al mercado a finales de los años setenta. Los miembros de esta generación, por lo tanto, habrán nacido en esas fechas” (Maldonado 25). Esta aclaración resulta significativa desde la perspectiva de la teoría de la recepción. Incluir un comentario sobre el Atari manifiesta el planteamiento de un posible lector implícito que es miembro de una generación posterior, desconocedora de la consola.

traído algo nuevo al arte contemporáneo mexicano y por ello es digno de admiración. Sin embargo, el uso de metáforas comunes en la crítica como “poder expresivo”, “furia incontenible” o “desmarcaje decisivo” demuestran que la legitimidad que Golo ha conseguido con su participación en la muestra colectiva depende en buena medida de la arbitrariedad de un juicio. El intérprete —el reseñista— posee una serie de instrumentos de percepción preestablecidos que funcionan para crear el andamiaje discursivo con el que se sostiene la genialidad de la obra de Golo.

En este punto, Golo ha pasado a formar parte de un grupo de élite en el campo cultural y sus obras se perciben dentro de éste como legítimas. Por ello, aparece la oferta de Orlando para montarle una exposición individual en la galería de Martha Herrera y convertirse en su curador-agente personal (47). El proceso de adopción de la obra de Golo como parte de una posición privilegiada del campo, la cual empezó a formalizarse con la recepción positiva de su obra, ahora se traslada al rol de los agentes que ostentan la “autoridad” en este ámbito. Éstos refuerzan aún más el capital cultural del artista. Orlando es uno de los ex-amantes del narrador —le consiguió su empleo en la galería de Martha Herrera— y su pasatiempo es la especulación del arte a través de la compraventa del mismo (21). Es un empresario exitoso con el suficiente capital financiero para movilizarse con libertad por los espacios del mercado artístico.¹¹⁴ El hecho de que un personaje como Orlando, con el respaldo de una galería de renombre, se sienta interesado por la obra de Golo es sumamente significativo dentro del cuadro de interacciones del campo cultural. A partir del éxito cosechado por el protagonista de la novela después de sus primeras exposiciones individuales, el mecanismo de adquisición de legitimidad pasa al terreno internacional. Una revista de renombre coloca a Golo entre los diez artistas más

¹¹⁴ Es preciso recordar aquí que las variables de otros campos de poder —como puede ser el campo económico—, al momento de ponerse en contacto con el campo intelectual, deben traducirse a sus propios términos. Por lo tanto, Orlando no se puede considerar como un agente de “autoridad” en el campo cultural únicamente por su condición económica favorable: “Un yuppie imbécil como tantos no era, eso puedo asegurarles. Sabrán que yo no me acuesto con imbéciles. Es mi única política” (Maldonado 21).

importantes del momento en el mundo de habla hispana (80) y Orlando planea una gira de exposiciones que incluye Tijuana, Chicago, Barcelona, Montreal, Trieste, Osaka y Berlín (97). Estos entes de poder tienen el suficiente capital cultural para apropiarse, mediante la instauración de regímenes de decodificación y circulación, de la obra de Golo, con lo que la valorizan aún más.

Bajo estas circunstancias, el campo cultural como conflicto narrativo funciona según principios de operación que pueden considerarse convencionales: un artista emergente es incluido en el discurso crítico de su generación y, después de ser colocado en los espacios idóneos para que su obra sea admitida por los agentes involucrados en los procesos de legitimización, obtiene un capital cultural suficiente que lo establece como uno de los líderes en el campo del arte contemporáneo en México. Asimismo, el resto de los personajes de la novela siguen el *habitus* de manera bastante tradicional: el narrador conoce a detalle el ambiente debido a su trabajo para la galería de Martha Herrera y sus estudios de filosofía del arte, Orlando es un entusiasta de la compra de arte que organiza la carrera de Golo como su agente, las galerías hacen el trabajo de captar artistas emergentes y darles un foro de exposición para obtener un beneficio económico. Paralelamente a estos fenómenos, se representan actitudes estereotípicas de ciertos sectores del gremio artístico a través del personaje de Vanina¹¹⁵, se describe el papel de la prensa y los coleccionistas de arte como vehículos para inflar las especulaciones del mercado¹¹⁶ y se utiliza la descripción del trabajo de curaduría para

¹¹⁵ “A diferencia de Golo, Vanina no era talentosa. Inteligente sí que lo era. Pero una medianía como pintora, si he de ser sincero. Aunque sus performances y sus acciones callejeras merecerían capítulo aparte. Nació en Francia pero se crio en Trieste. Llevaba casi un lustro en el país y se consideraba mexicana. Hacía alarde de ello en cada chance. [...] Vanina era rubia, pero usaba el pelo como Frida Kahlo y se vestía con huipiles de tehuana debajo de sus blazers Gucci. Una reina reina. Ella y otros artistas habían fundado el Taller Cero. Era un enigma cómo se financiaban. En estos casos había tres posibilidades: a) Dinero de papi, b) Dinero de mami, c) Dinero de papi o de mami muertos. Nunca se sabía” (Maldonado 41). Como puede observarse en esta descripción, se enfatiza el carácter artificial de sectores del mundo artístico “comprometidos” con causas sociales, cuya realidad económica no corresponde con la imagen que desean representar públicamente.

¹¹⁶ Se ha visto con anterioridad el papel de la prensa para catapultar a un artista al ámbito de la legitimidad, pero este rasgo se ve complementado con la identidad de los compradores de la obra de Golo. Sus obras han sido adquiridas por una cantante de rock, un escritor de estética minimalista y uno de los empresarios más ricos del mundo. El hecho mismo de identificar a sus compradores con figuras de “poder” cultural desde tres ámbitos

ilustrar ciertos rasgos de pretensión en la formación de exposiciones colectivas.¹¹⁷ Todos estos agentes se definen a partir de estructuras de conducta predeterminadas por el *habitus* de su posición en el campo cultural y este es el rasgo que la narración prioriza en su descripción. Orlando, los galeristas, los compradores de arte y la prensa no presentan aspectos de profundidad en su personificación. Todos ellos son descritos conforme a su labor profesional.

Sin embargo, el caso de Golo es diferente. *Temporada de caza para el león negro* tiene la particularidad de mostrar la esfera privada del artista, su proceso de creación, su vida disipada y su inestabilidad. Este aspecto tiene consecuencias para la conformación y satirización del campo como tal. Si el campo cultural es un espacio de relaciones donde diversos agentes ocupan distintas posiciones de acuerdo a una autoridad, y la legitimidad sólo puede obtenerse si se posee el capital cultural suficiente para comprender a cabalidad el código de legitimidad formalizado en éste, entonces el procedimiento para clarificar el proceso de formación de una jerarquía cultural es identificar los instrumentos de percepción mediante los que se crea la percepción de lo legítimo y las contingencias que lo condicionan. Lo legítimo no es inmutable ni estático, sino que tiende a un dinamismo similar al de las relaciones sociales. En el caso de la novela, la perspectiva homodiegética del narrador y su estrecha relación con Golo —viven juntos como pareja— permiten observar aspectos íntimos que subrayan el carácter artificial de las relaciones que imperan en los procesos de interacción del campo del arte.

En la narración, la descripción de Golo como artista difiere diametralmente de la descripción personal de Golo. Durante la presentación de la exposición colectiva de la

distintos — la cultura masiva, la alta cultura y el entorno empresarial — habla del alcance de la obra de Golo y su preponderancia cultural.

¹¹⁷ El curador de la generación Atari, Kessler, es un buen ejemplo de este rasgo: “Nadie había oído antes de él. Supuestamente trabajó como asistente de Joseph Beuys durante años, pero nunca dejaba ver su currículo. [...] Hoy en día se dice que Kessler fue el creador de esta generación. Yo digo que no. Yo digo que eran pendejadas” (Maldonado 26). Existe un halo de misterio alrededor de esta figura, pues aunque no se sabe con exactitud quien es, parece que la referencia a su trabajo con el artista alemán Joseph Beuys —una figura prominente en el ámbito del arte contemporáneo posmoderno—, incluso si ésta resulta improbable, es suficiente para que se encargue de la curaduría de la muestra colectiva.

generación Atari, los artistas y el curador Kessler atienden a la prensa y a los invitados con poses ensayadas, mientras Golo sólo pasea por la exposición sin saber realmente qué hacer (34). Esta situación demuestra que aunque los otros participantes poseen una mejor noción de los códigos de la competencia artística, la percepción del talento “puro” de Golo termina eclipsándolos. En otro momento, el narrador describe una situación en Chicago, durante la apertura de una exposición del artista Manuel Barreto, en la que Golo utiliza una de las instalaciones —que consistía en mesas de ping-pong intersectadas— para jugar y voltearla al piso en un arranque de furia (106-107). En este contexto, el comportamiento inestable del protagonista no corresponde a las prácticas que deben llevarse a cabo en el ámbito artístico e incluso pueden considerarse como violaciones a los códigos de conducta social elementales. A Golo no le interesa en lo más mínimo establecer un diálogo con Manuel Barreto —la intención original de Orlando— ni se preocupa por participar en las interacciones del campo cultural al que pertenece.

Precisamente, estas diferencias presentadas por Golo funcionan como el procedimiento de ruptura con el *habitus* que desestabiliza la jerarquía cultural planteada por el campo. Si bien desde el ámbito exterior Golo goza de un reconocimiento público considerable, en su personificación como sujeto se encuentran marcas textuales que obligan a considerar un desmarcamiento e, incluso, una ridiculización del mundo del arte como tal. Mientras el resto de los personajes siguen un código de conducta y de práctica social adecuado, Golo es un ente marginal e inaccesible cuya alteridad se pone de manifiesto en continuas ocasiones. La imposibilidad de cercarlo bajo una identidad bien definida afecta la construcción misma del campo cultural ya que pone en evidencia sus rasgos de artificialidad. Un ejemplo claro de esta situación se da conforme se acerca la fecha de entrega de obra para la primera exposición individual de Golo. Éste no ha trabajado absolutamente nada y su descripción, en cambio, se concentra en los rasgos de sus múltiples identidades: juega videojuegos, se droga, asiste a los

parques de diversiones, cuida al gato de la vecina. Entonces, de manera súbita y sin explicación aparente, Golo entra en un extraño trance: pinta todo el baño del departamento del narrador y empieza a laborar ininterrumpidamente durante una semana, después de la cual completa el encargo referido (63-66).

Su obra se ha convertido en legítima, pues los códigos de interacción del campo se emplean para dotarla de valor, tanto simbólico como económico. Sin embargo, Golo no se preocupa en ningún sentido de esta situación y el detonante de este proceso de consagración es el resultado de una única semana de trabajo. Oponiéndose al *habitus* del campo intelectual, del que se espera una constante preocupación por el quehacer artístico e intelectual que rodea a las prácticas de este círculo, Golo muestra nulo interés por el arte tanto antes como después de esta breve temporada de trabajo.

Así como se narra la manera en que las galerías de arte buscan a toda costa sacar un beneficio económico del arte que exponen, existe una tendencia generalizada en el argumento por resaltar las características del mercado del arte, su formación, sus protagonistas y las transacciones económicas que se llevan ahí dentro: “Los precios, cada vez más altos, y en gran medida sobrevaluados de común acuerdo en una suerte de círculo virtuoso del mercado, no era algo que espantara a los compradores. Por cada cuadro vendido los artistas veían el veinte por ciento” (20). Esta descripción se opone al idealismo que envuelve a la práctica de la alta cultura. Si en sus preceptos se encuentra la “pureza” del arte o la defensa de ciertos valores estéticos que sólo pueden ser aprehendidos por una minoría —de la cual habla Bourdieu al referirse a la competencia artística del intérprete—, la novela se aparta de dichas consideraciones y, en cambio, remarca con contundencia las fuerzas socioeconómicas que manejan verdaderamente el campo cultural del arte.

Aunado a este punto, durante la muestra de la generación Atari curada por Kessler, el narrador hace la siguiente observación sobre los artistas: “Todos, excepto Golo, venidos de

familias con ascendente cultural, político y pecuniario. ¿Quién dijo que el arte en este país era para cualquier hijo de vecino?” (Maldonado 42). Esta caracterización de los participantes en la muestra establece las credenciales de acceso necesarias para ingresar al espacio de la galería. Al ser uno de los dispositivos de consagración del campo, se observa que las cualidades exigidas para participar en sus procesos de legitimización poco tienen que ver con el talento artístico. Es significativo que Golo no encaje en esta descripción. De nueva cuenta, se observa que su figura pública se aleja de la actividad esperada según el *habitus*, por lo que su posición privilegiada en el campo tiene que definirse en otras variables.

Es aquí que surge la cuestión sobre el valor estético. Si bien Bourdieu defiende la tesis de que el valor cultural de cualquier producto artístico se forma de manera exclusiva a partir de procesos de interacción social —aspecto identificable a lo largo de la novela—, es indudable que existen criterios de naturaleza estética que no sólo afectan los mecanismos de creación, sino las posibles maneras en que una obra puede ser aprehendida. En este punto es preciso recordar que los procesos de ruptura eluden el pensamiento dicotómico. La transformación que se lleva a cabo en ellos admite la complejidad y, por lo tanto, también considera la manera en que aspectos de orden estético afectan los procedimientos de posicionamiento en el campo.

Este escenario permite una discusión sobre el valor en el arte que está íntimamente relacionada con la aparición de fenómenos de desestabilización: la innovación artística o, en términos más precisos, el brote de manifestaciones culturales que pueden catalogarse como “nuevas”. En *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Boris Groys explora la lógica que gobierna la constante preocupación de la cultura por renovarse y la manera en que este proceso interactúa con conceptos como la tradición. Desde su perspectiva, la posmodernidad es una época donde la producción de “lo nuevo” es imposible ya que para ella el futuro no es otra cosa que “una interminable variación de lo ya existente” (13). Por ello, cuestiona la búsqueda de la originalidad en periodos previos como una falsa expresión de libertad, de modo

que la ruptura con lo antiguo no es sinónimo de la autonomía estética o social de un ente individual, sino que representa una simple adaptación a las reglas que gestionan los mecanismos de la cultura (15).¹¹⁸

Groys sostiene que para separarse del pasado, primero es necesario fijar un concepto de pasado, ya que éste es inventado nuevamente en cada época (17). Por ende, la aparición de “lo nuevo” no revela conocimientos ocultos ni descubre algo inexplorado desde la interioridad de un aspecto de la cultura nunca antes tenido en cuenta. En cambio, la innovación opera con las variables que definen las jerarquías culturales, por lo que su lógica se define como la transmutación del valor de algo visto y conocido desde siempre (19). Esta postura define a la ruptura como un fenómeno de transformación cultural. Cuando ésta aparece, ningún elemento del pasado es realmente eliminado o suprimido, sino que se llevan a cabo procesos en los que se exploran variables culturales distintas o se resignifican aspectos catalogados como antiguos desde una óptica distinta.

La percepción de “lo nuevo” como un contenido alternativo en términos absolutos a la tradición que impera en un determinado momento es inexacta. Groys pone como ejemplo la época contemporánea, en la que los ordenamientos dicotómicos se han disuelto en un espacio de diferencias parciales (42). Esto quiere decir que, así como no puede afirmarse la existencia de una manifestación cultural más innovadora que otra, tampoco es posible definir la autenticidad de un objeto o producto artístico por el grado de innovación que posee. Por lo tanto, Groys apunta que si no hay manera de sostener el carácter originario de ningún tipo de fenómeno cultural, la originalidad entonces debe medirse en el trabajo con textos e imágenes

¹¹⁸ Pavao Pavlicic explica la relación de la posmodernidad con la tradición como un vínculo definido por una comunicación constante: “O sea, la posmoderna es una época con un sentido de la historia marcadamente desarrollado: todos los periodos artísticos se han desarrollado, en lo fundamental, en oposición a la época precedente, mientras que el posmoderno toma en cuenta toda la tradición anterior a él. Precisamente por eso, también las diferencias fundamentales entre el arte moderno y el posmoderno hay que buscarlas en su actitud hacia el pasado. Y este pasado es tanto la tradición artística como la historia en general. Dicho de la manera más simple, la diferencia consiste en que el modernismo se esfuerza por romper con el pasado, y el posmodernismo, por incluir dentro de sí el pasado” (88).

que ya existen (55-56). La relación de una manifestación cultural con la tradición, a través de cualquiera de sus procesos —como pueden ser la ruptura, la intertextualidad, etc.—, es un elemento clave en este contexto. Si “lo nuevo” nace de una transmutación del valor, entonces su aparición se produce de acuerdo a la manera en que un elemento artístico interactúa con la tradición y se comunica con su repertorio, ya sea siguiendo sus preceptos o desestabilizándolos.¹¹⁹

En *Temporada de caza para el león negro*, la discusión sobre el valor artístico desde esta perspectiva se elabora en los fragmentos que detallan de manera más cercana el contenido estético de la obra de Golo como tal. En el argumento, éste utiliza el dinero que ha obtenido de la venta de uno de sus cuadros —*Matezza v. 0.4*, adquirido por Octavio Maerker, el empresario más acaudalado de México— para comprar una pintura de Rauschenberg. En cuanto el cuadro llega al apartamento, Golo toma una estopa con solvente y empieza a diluir la pintura del original (113). El resultado de este ejercicio es una de las obras más famosas de Golo: *Variations on a Rauschenberg's erased painting*. A primera vista, la visión de Golo parece pertenecer a un impulso innovador. No obstante, el narrador señala de inmediato la tradición de la que proviene esta propuesta: “La idea en sí ni siquiera era suya. Vamos. Lo que a la gente le falta en estos días es memoria. Rauschenberg ya había hecho eso con un cuadro de De Kooning” (118).¹²⁰ De manera inadvertida para el mercado, Golo utiliza un modelo ya establecido para elaborar una obra que fue recibida de manera positiva por su supuesta originalidad. Así, esta secuencia narrativa problematiza dos aspectos principales de la construcción del valor artístico: en primer lugar, se desmonta la pretensión de que el valor se

¹¹⁹ Groys no observa una gran diferencia entre continuar con el legado de una tradición o separarse de la misma: “La adaptación positiva consistiría en dar a la nueva obra una forma parecida a la de los modelos de la tradición. La negativa, en dar a la nueva obra una forma distinta a la de los modelos de la tradición, en situarla en contraste con aquéllos. En todo caso se sigue estando siempre en una relación determinada con la tradición — y es indiferente que se trate de una relación positiva o negativa. Lo profano —la realidad exterior a la cultura— es usado en los dos casos exclusivamente como materia. Apartarse de los modelos de la tradición modifica las cosas profanas no menos que lo que las modifica adaptarlas positivamente a esa tradición” (26).

¹²⁰ Robert Rauschenberg fue uno de los artistas estadounidenses principales de la corriente del Pop-Art. La obra a la que se hace referencia en este pasaje se titula *Erased de Kooning Drawing* y fue compuesta en 1953.

define por la innovación estética que la obra posee en relación a manifestaciones pasadas; paralelamente, es posible percibir la obra como “nueva” ya que su gesto estético se comunica con una tradición decodificada por el campo. Ahora bien, esto no significa que el valor nada más se constituye desde el aspecto social, sino que es parte de un fenómeno complejo que combina las expectativas intelectuales del campo del arte con las fuerzas económicas que afectan los mecanismos de circulación de las obras que se generan en sus confines. La relación entre ambas prioriza la transformación y el cambio, no la oposición binaria.

En otro de los momentos de la novela, es posible observar a Golo mientras pinta el baño del departamento del narrador. A partir de dicho acto, este espacio se resignifica y deja de ser el lugar donde se da alivio a las necesidades fisiológicas para transformarse en una obra de arte: “Cuando murió Golo y me animé a vender el departamento, el baño fue el gancho, fue lo que desorbitó el precio. Me llovían las ofertas” (92). *Golo's bathroom* es el nombre con el que la revista especializada que incluye a Golo entre los diez artistas jóvenes más importantes en el mundo de habla hispana bautiza a su creación. En este fragmento se hace palpable el modo en el que el campo cultural del arte se apropia de un espacio íntimo para revalorizarlo en su código estético particular. El ímpetu creador de Golo, además de generar capital cultural en el ámbito público, revela los mecanismos de legitimización que el campo insta para darle sentido a manifestaciones poco convencionales. El *habitus* permite que un baño pueda ser interpretado como un fenómeno artístico. El gesto que lo produce, sin embargo, no es aislado ni proviene de una genialidad oculta. De nueva cuenta, la transformación de un evento conocido aparece en este episodio. La valoración de un baño como un elemento de la alta cultura es una tradición que puede rastrearse hasta los *readymade* de Marcel Duchamp, como el paradigmático *Fontaine* de 1917. Cabe recordar que esta pieza era un urinario de porcelana con la firma *R.Mutt*, el cual fue presentado como parte de la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York. La conmoción al respecto y el legado intelectual de

esta obra ha sido tal que las distintas réplicas que Duchamp realizó del urinario ahora se encuentran en importantes colecciones alrededor del mundo.¹²¹ La formalización de la obra de Golo como una manifestación legítima requiere, para enfatizar su carácter innovador, de una conexión con la tradición precedente, de transmutar el valor de lo ya conocido en variables estéticas que funcionen a la par de la decodificación que el campo cultural del arte propone.

Precisamente en este tema surge otra de las reflexiones que Boris Groys realiza sobre la innovación artística, pues el proceso para adquirirla implica la desestabilización de la jerarquía existente entre la cultura legítima y la cultura ilegítima. Groys da el nombre de espacio profano al ámbito donde se encuentran las manifestaciones que no se incluyen en el repertorio de lo legítimo. Sin embargo, su lectura posee dos vertientes: si bien todo aquello que no tiene valor, es irrelevante o insignificante desde la perspectiva hegemónica constituye lo profano, dicho espacio también funciona como reserva de variables culturales potencialmente nuevas ya que representa lo que aún se encuentra inexplorado (76-77). La diferencia principal radica en que los productos de la cultura legítima exigen, para su interpretación, el seguimiento de reglas establecidas y matrices de sentido que condicionan la amplitud de sus procedimientos de recepción. Es un territorio mayormente mediado, institucionalizado y controlado, mientras que el espacio exterior de lo no legítimo convive con el intérprete en una relación de mayor libertad, por lo que sus posibilidades de significación se magnifican.

Entonces, Groys considera que cuando aspectos de la cultura legítima y del espacio profano se posicionan en la misma escala de valor aparece nada más la condición de diferencia; es decir, se equiparan dos productos que sólo son distintos, ya que no existe un origen “natural” que justifique una jerarquía de superioridad entre ellos (78). Por ello, uno de los rasgos de la innovación resulta en el gesto que desestabiliza dicha jerarquía y equipara la

¹²¹ Nigel Reynolds en el diario *Telegraph* reporta que, en el año 2004, un panel de 500 expertos del mundo del arte comisionados por el premio Turner, el cual es organizado por la galería Tate de Inglaterra, seleccionó *Fontaine* de Duchamp como la obra artística más influyente del siglo XX.

cultura valorizada con el espacio profano (86). Desde esta postura, “lo nuevo” no aparece *a priori* en un archivo determinado que se encuentra a la espera de ser descubierto. La transmutación del valor que caracteriza a la innovación aquí se forma en la relación de intercambio existente entre la tradición y lo ilegítimo (124-125). “Lo nuevo” constituye la interacción compleja entre estos espacios, la retroalimentación que opera en ambos sentidos y como ésta transforma sus repertorios para dar lugar a una óptica renovada de lo que ya existe.

En *Temporada de caza para el león negro* es posible identificar los diversos mecanismos que dotan de valor a un producto artístico. Por un lado, el campo cultural del arte que se construye como parte de la ficción hace hincapié en la obediencia a un *habitus* de parte de una serie de agentes que formalizan los procedimientos de legitimización de una obra. Por el otro, la figura de Golo es un eje de ruptura constante, pues su valor en el mercado artístico no corresponde con la actitud del artista hacia el mismo. Desinteresado por el círculo intelectual del arte, pareciera que Golo ingresa al mismo por una serie de casualidades y por la fuerza demoledora de su genialidad. Sin embargo, el impulso innovador de Golo encuentra explicación en la transmutación de valor producida con el contacto entre la tradición y las manifestaciones culturales ilegítimas. Su obra no proviene de la nada ni descubre una verdad esencial. En cambio, se comunica con lo precedente para transformarlo. Tryno Maldonado construye el personaje de Golo en dos dimensiones: el pintor marginal que termina siendo apropiado por los códigos estético-económicos del campo del arte, y el individuo de identidades múltiples e inaprensibles que irrumpe en el mismo como símbolo de desestabilización de la jerarquía cultural.

El principio de la transmutación del valor como una característica de la producción de “lo nuevo” en el arte puede observarse también en las otras obras que se han analizado en este capítulo. Por ejemplo, cuando Rafael Lemus reseña *La Biblia Vaquera* para *Letras Libres* en el 2009, su apreciación enfatiza los rasgos innovadores de sus textos: “Es posible que la

literatura mexicana nunca haya visto un alboroto semejante: se queda corto el desparpajo de la Onda y de otros escritores fronterizos. Es posible que no todo esté muerto: aquí todo vibra y está en tránsito” (“La Biblia Vaquera, de Carlos Velázquez”). El alboroto apuntado por Lemus no es otra cosa que los mecanismos de referencialidad omnívora que abundan en la literatura de Velázquez y éstos, a su vez, son una evidencia de cómo la transmutación opera cuando se exploran las manifestaciones de la cultura masiva para equipararlas con el repertorio de la alta cultura y así transformar el código interpretativo necesario para acercarse a los relatos. Si bien el valor literario que el reseñista encuentra en *La Biblia Vaquera* está relacionado con la identificación de un contenido innovador, esta apreciación de “lo nuevo” no significa la invención de algo desconocido. En el caso del proyecto estético de Velázquez, “lo nuevo” implica estar siempre en contacto con todo tipo de tradiciones mediante el uso y la recontextualización de imaginarios heterogéneos. De hecho, *La Biblia Vaquera* es el caso más representativo, en el corpus de este estudio, del matiz propuesto por Groys en el que la innovación se define como una reutilización de lo ya existente para transformar la lectura de sus variables.

Por otro lado, en *Conjunto vacío* la discusión se posiciona en la transmutación del valor de la imagen. Generalmente identificada como un dispositivo utilizado para la descripción, Verónica Gerber explora sus posibilidades como técnica narrativa que sustituye a la palabra escrita. La desestabilización de esta jerarquía implica nuevamente la puesta en común de dos planos distintos. La hegemonía de la escritura como medio por excelencia para conformar estructuras literarias es retada aquí por la emergencia de formas de expresión pertenecientes a las matemáticas, la astronomía o las artes plásticas. El uso de medios alternativos en la formalización de secuencias narrativas es innovador por su contacto con una tradición precedente y la reformulación de las variables propias del lenguaje literario. El dinamismo constante de lo pictórico como procedimiento que puede cumplir funciones que, en principio,

no le son adyacentes, simboliza en la obra la transformación de las pautas que definen los límites de los procedimientos constitutivos de lo ficcional. En cuanto a la tradición, se han observado con anterioridad las influencias estéticas de Verónica Gerber y cómo su mención en el paratexto de la novela plantean tanto una jerarquía cultural como un posicionamiento específico en el campo literario. En este sentido, el uso de la imagen como herramienta del lenguaje cumple en buena medida su función estética gracias al influjo de dichos intertextos.

En el caso de *Muerte súbita*, la estructura capítulo-intertexto-capítulo que, como se ha visto, es utilizada como un mecanismo de profundización en ciertos aspectos temáticos de la novela, permite identificar el debate sobre el valor desde la idea de la transmutación. Entre los capítulos titulados *La pelota derecha es el Santo Padre* y *Primer parcial, juego cuatro*, aparece un correo electrónico que Teresa Ariño, responsable de edición en la Editorial Anagrama, le envía al mismo Álvaro Enrigue. El asunto de este correo, fechado el 12 de junio de 2013, discurre sobre la última versión de las correcciones que se le han hecho a uno de los libros del autor, al cual le sobra una sílaba en el subtítulo (55). Si bien no se especifica en el texto cuál es la obra de Enrigue referida, es posible inferir que se trata de su ensayo *Valiente clase media: Dinero, letras y cursilería*, publicado en el año 2013 por dicha editorial y que, entre la bibliografía del autor, es el único volumen que cuenta con un subtítulo. En este ensayo, Enrigue busca comprender la relación existente entre la producción literaria de figuras canónicas como Sor Juana, Gutiérrez Nájera o Rubén Darío y sus preocupaciones por asuntos sociales que tenían como eje central las condiciones económicas en las que se encontraban, en un proceso que contribuye a trazar un programa intelectual que equipara el nacimiento de la clase media latinoamericana con la formación de su autonomía como expresión literaria propia (7-11).

Enrigue posiciona esta referencia a su propia obra en medio de dos capítulos que, así como su ensayo, otorgan una importancia cultural capital a los estratos sociales que no se encuentran en la élite. En *La pelota derecha es el Santo Padre* se narra una conversación ficticia

entre Juana Cortés y su madre en la que ésta recuerda a Hernán Cortés como un “lobo con bonete” (54). Dicha descripción resume la caracterización del conquistador que el capítulo intenta establecer: un hombre perteneciente a la clase media de su época que termina por derrocar un imperio completo y plantar en su lugar un dominio colonial que duró tres siglos. La figura de Cortés se construye aquí de manera irónica como un individuo que llegó a sentirse noble de la corona española de acuerdo al reconocimiento de sus conquistas militares, a pesar de que en realidad nunca dejó atrás sus costumbres originarias de hijo de hidalgo extremeño.

En el capítulo posterior al gesto autorreferencial de Enrigue, el escenario cambia por completo para describir un nuevo juego del partido entre Caravaggio y Quevedo. En este episodio llegan a la cancha dos mujeres que le parecen sumamente familiares al duque de Osuna, protector del poeta español, las cuales resultan ser las modelos que utilizó Caravaggio en sus cuadros *Marta y María Magdalena* (1598) y *Judit y Holofernes* (1599). De manera inmediata, la narración se concentra en describir a estas dos mujeres —ambas prostitutas— mediante la comparación de su presencia física con el modo en que habían sido personificadas por el pintor italiano. Entonces, la interpretación de los cuadros se ve intervenida por las cualidades carnales de sus protagonistas, de manera que la decapitación de Holofernes abandona su carácter religioso para concentrarse en la excitación que el asesinato producía en el cuerpo de Judit (58) y la clave del diálogo entre Marta y María Magdalena se focaliza en el dedo chueco que sostiene el espejo: “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” (57). Este capítulo sugiere la humanidad del arte de Caravaggio y se aleja de los juicios de “genialidad” que suelen enmarcarlo. Más allá de las virtudes estéticas que los cuadros poseen, la idea que se defiende aquí es que su confección se vio afectada a un mismo nivel por las características individuales de las mujeres que los protagonizaron. Así, el enfoque de esta recepción resalta la necesidad de atender la particularidad de las condiciones de vida

de los modelos, su pertenencia a las clases desfavorecidas y los efectos que sus actividades cotidianas pueden ejercer en los procesos de significación de las figuras que representan.

El resultado total de esta secuencia narrativa es el de enfatizar el papel que los sectores socioeconómicos no dominantes poseen en ámbitos tan diversos como la política, la historia, la literatura y el arte. Incluso en una novela como *Muerte súbita* que tiene como uno de sus procedimientos narrativos principales la constitución de una serie de estrategias de jerarquización cultural, es posible observar mecanismos desestabilizadores desde la perspectiva de la transmutación del valor. Enrigue propone esta operación desde la perspectiva social: así como el miembro de una familia de hidalgos de nobleza mínima logró fundar Nueva España, o las imperfecciones físicas de un par de prostitutas pueden afectar el plano estético de la representación de escenas bíblicas en la obra de uno de los principales artistas del siglo XVI, las bases de lo que hoy conocemos como literatura latinoamericana también pueden encontrar su cimiento en las preocupaciones de una naciente clase media. Las variables que definen el valor en cualquiera de estos contextos son transformadas en consonancia con el proyecto intelectual que Enrigue afirma en su novela: una visión de la historia que, en lugar de localizar el valor en las esferas de predominancia cultural, prioriza el azaroso devenir de la actividad humana, el cruce complejo de una amplia variedad de tradiciones y el papel preponderante que los círculos no hegemónicos han tenido en la construcción de la misma.

En el capítulo presente se ha establecido la cercana convivencia conceptual en la que las nociones de ruptura y jerarquía habitan. Ambos son fenómenos que trabajan de manera complementaria y su relación tiene el efecto de transformar el horizonte de significación de las manifestaciones culturales que recrean sus mecanismos de funcionamiento. Asimismo, la problemática del campo —literario, del arte, de la historia, etc.— es parte fundamental de esta discusión. Ya sea que los textos del corpus establezcan estructuras jerárquicas o las desestabilicen mediante aparatos de referencialidad omnívora o mecanismos de transmutación

del valor, la lógica que impera es la de la complejidad del cambio. Por ello, aquí se considera insuficiente obedecer a la estructura de oposiciones que norma la teoría del campo de Bourdieu. Aspectos externos a la obra literaria, como pueden ser sus gestos de posicionamiento intelectual, afectan —y son afectados— de manera análoga por elementos formales de la misma. Esto implica que las diversas técnicas narrativas que conforman un texto también son parte de las interacciones del campo tanto desde su dimensión intrínsecamente literaria como desde su consolidación como producto cultural.

Este matiz es de suma importancia para el siguiente capítulo, en el que se problematizan dos temas que, en primera instancia, podrían considerarse contrarios: la constitución contemporánea de la nación como tema literario y las relaciones posnacionales que la narrativa del corpus emprende con imaginarios globales. Al evitar las estructuras dicotómicas que colocan conceptos en enfrentamientos antagonistas, el enfoque que aquí se plantea es el de observar las estrategias utilizadas desde la ficción para discutir cómo las aproximaciones a las marcas identitarias de lo nacional, las cuales se han declarado acriticamente en un supuesto desuso, median en la particular recepción que se hace de las manifestaciones provenientes de tradiciones y culturas internacionales que alimentan la literatura mexicana contemporánea. La aparición de la ruptura, en este sentido, implica un proceso transformador de la nación que modifica sus variables para destacar su multiplicidad identitaria.

4. Los México(s) del siglo XXI: transformaciones de la “Nación” como tema literario

Como se trató en el primer capítulo de este estudio, una de las estrategias críticas comúnmente utilizadas para definir las características de la narrativa mexicana contemporánea es la de resaltar el carácter individual de la obra literaria. La lógica de este criterio reside en restar importancia a la asociación colectiva, por lo que nociones taxonómicas tradicionales de los estudios literarios, como los conceptos de generación y grupo, pierden vigencia ante la necesidad de apreciar proyectos estéticos desde su particularidad. La principal propuesta de esta perspectiva alude a una supuesta independencia creativa que, a su vez, conlleva la no adscripción de manifestaciones literarias a ninguna tendencia generalizante.

Dicho énfasis en lo individual como objetivo intelectual primario influye también en la aparente pérdida de importancia de la nación como tema literario. Cabe recordar que Jaime Mesa, cuando define las directrices de la llamada “generación inexistente” en el año 2008, postula precisamente como uno de sus rasgos principales la muerte de la nación como un aspecto preponderante en la producción literaria mexicana del siglo XXI. Esta afirmación, que sigue la estela de movimientos previos como el *Crack* o *McOndo* —cuyos manifiestos incluyen declaraciones similares en contra del discurso identitario—, no plantea nada más una defensa de la autonomía estética, sino que además cuestiona la utilización de la literatura como un vehículo de reflexión social. Así, se busca que la narrativa escrita en México tenga la posibilidad de explorar cualquier tipo de temática, sin que ésta se vea obligada a problematizar la realidad inmediata del país.

Más allá de la poca originalidad de este cuestionamiento —se han visto con anterioridad fenómenos parecidos como la polémica nacionalista del año 1932—, la idea de que la nación es un tema que puede “superarse” o “eliminarse” para que abandone su preponderancia en la producción literaria de un país, representa una concepción superficial de los procesos de ruptura, los cuales son mucho más complejos y sutiles. Plantear una supuesta desaparición de

la nación como preocupación intelectual puede resultar sugerente como gesto intelectual, pero en la práctica es una postura sumamente cuestionable: “The reality is quite plain: the ‘end of the era of nationalism’, so long prophesied, is not remotely in sight. Indeed, nation-ness is the most universally legitimate value in the political life of our time” (Anderson 3). Si la nación es un ente abstracto que se encuentra presente en una amplia variedad de ámbitos de la vida diaria, sostener entonces que la literatura puede plantear una ruptura absoluta con su impacto cultural es insuficiente y reduccionista.

En esta discusión surge el objetivo de análisis del presente capítulo y, además, se formaliza la tercera ruptura particular planteada por este estudio. En lugar de observar la nación como un concepto que puede ser erradicado desde un punto de vista literario, aquí resulta necesario establecer un enfoque de la ruptura con lo nacional como un procedimiento de transformación que modifica las variables de sus modos de representación para enfatizar su carácter múltiple y nodal. Bajo el supuesto de que la producción literaria mexicana actual busca apartarse de las discusiones sobre lo nacional, el acercamiento aquí propuesto se pregunta cómo esta pretensión afecta la manera en la que se constituye, en términos literarios, el aparentemente ineludible concepto de nación, sobre todo en los casos donde es posible observar rasgos de interacción con tradiciones culturales internacionales.

El preámbulo a este debate se encuentra en la definición de Benedict Anderson de la nación como una comunidad imaginada. En su clásico estudio *Imagined Communities*, Anderson defiende la tesis de que la nación es imaginada porque en la mente de todos sus integrantes, aunque estos no se conozcan personalmente, pervive una imagen en común de la misma; además, ésta es imaginada como una entidad con fronteras, soberana y comunitaria, pues incluso en las naciones más vastas, o las que poseen un mayor grado de desigualdad social, existe una noción bien delineada de sus límites y de la camaradería social en la que se forma el sentido de pertenencia (6-7). A la par de esta definición, resulta de suma importancia el

desglose que realiza Anderson de las concepciones culturales que, tras su ruptura, dieron paso a la posibilidad de que las naciones pudieran formar su imaginario. Al respecto, señala que fueron tres las nociones fundamentales que perdieron su lugar axiomático en el contexto pre-nacional: la idea de que un lenguaje en particular ofrece un acceso privilegiado a la verdad -el latín como lengua del poder—, la creencia de que la sociedad sólo podía organizarse alrededor de figuras jerárquicas cuasi-divinas —reyes— y la estructura temporal que hacía indistinguible a la historia de la cosmología, lo que formaba la visión esencial del origen compartido entre el mundo y sus habitantes (36).

En el contexto literario, el trabajo teórico-histórico de Anderson es relevante si se consideran dos de sus nociones fundamentales: el carácter imaginario de la nación, el cual obliga a pensar en la manera en que se forman los mecanismos de representación ficcional de la misma, y su designación como un constructo que aparece tras la transformación de variables culturales de gran alcance social.¹²² La nación como tema literario trabaja a partir de la reconstrucción de uno o varios imaginarios culturales que cumplen con una serie de funciones en el texto, ya sea como recurso de ambientación, posicionamiento intelectual o medio de problematización identitaria.¹²³ Paralelamente, su concepción misma surge de la

¹²² Por otro lado, también es preciso aclarar que la perspectiva de Anderson no puede tomarse al pie de la letra en el ámbito de la literatura. Por ejemplo, el rol de la prensa escrita como transmisor primario de los nuevos imaginarios que permitieron la aparición del concepto de nación es una noción trascendental en la propuesta del historiador irlandés (36). En el caso del campo literario, la prensa escrita representa un aspecto más en una galería de factores de interacción social diversos que contribuyen a la formación de un *habitus*.

¹²³ Moreno y Rovira observan que el concepto de imaginario sirve para “enfaticar el carácter construido de la realidad social, es decir, que toda comunidad de sujetos actúa en función de instituciones que son creadas por ellos mismos y que tienen la capacidad de determinar la praxis de las personas. [...] De tal manera, la noción de imaginario acentúa que no existen dinámicas naturales en una sociedad. Los sujetos imaginan necesidades y luego luchan por su institucionalización, tratándose de dos momentos que representan la constante transformación histórica del orden social” (4). Este término también funciona para evitar la interpretación de los fenómenos sociales en términos de progreso o avance: “Es así como esta perspectiva enfatiza la contingencia del orden social y combate las concepciones teleológicas de la historia: la humanidad no está encaminada hacia el progreso moral o técnico, ya que ella siempre se reinventa por medio de la creación de nuevas instituciones que persiguen la modificación de la realidad. Dicho de otro modo, puesto que las instituciones no pueden ser reducidas al cumplimiento de ciertas funciones y el campo de la cultura no está determinado a priori por la economía, constantemente son creados nuevos símbolos y se modifican las normas, de modo tal que emergen nuevas instituciones que fungen como motor del cambio social hacia una dirección que no sigue un fin específico” (Moreno y Rovira 9).

desestabilización de estructuras de pensamiento jerárquicas, lo que implica que es un concepto flexible, moldeable y formado en un horizonte de significación heterogéneo. La nación puede surgir temáticamente de diversas maneras y simboliza un repertorio cultural que en ningún sentido es unívoco.

Para llevar a cabo esta aproximación, es preciso adoptar una perspectiva que combina dos líneas temáticas: la reflexión de los límites de la novela histórica como género y el debate intelectual del posnacionalismo. En cuanto al primer apartado, el enfoque se centra en la novela del corpus cuyas características se concentran en el tratamiento de la historia como un problema literario: *Muerte súbita* de Álvaro Enrígue. En las secciones posteriores, la discusión se traslada al concepto de posnacionalismo desde las posibilidades transformadoras que éste acarrea sobre la constitución de la nación en su dimensión ficcional, ya sea como un discurso que enfatiza la multiplicidad como marca identitaria primordial de la narrativa mexicana contemporánea o como un mecanismo que plantea nociones particulares de “mundo” que influyen en las significaciones divergentes de lo nacional.

4.1 Los límites de la novela histórica: la historia como pretexto de lo ficcional

La relación entre historia y literatura es tan antigua como abundante. Imposible de profundizar a detalle en este espacio —una empresa de esas características requeriría un estudio propio—, es posible afirmar que la vertiente contemporánea de este debate enfatiza la relación cercana que existe entre ambas esferas, sus puntos de contacto intelectual y sus similitudes retóricas. Entre otros, fue Hayden White uno de los pioneros en señalar la zona ambigua que comparten, al considerar que las narrativas históricas son ficciones verbales “[...] cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (109). En su momento, esta desestabilización del orden científico de la historia planteó una circunstancia teórica que todavía sobrevive en la época actual: el hecho histórico es subjetivo y está sujeto a normativas

hermenéuticas similares a las de la materia ficcional. En ambos casos, un intérprete decide el orden en el que se presentan las acciones y, con ello, instaura una versión personal de “lo real” que cuestiona las pretensiones de veracidad del estudio histórico, barrera tradicional que simbolizaba la separación de los dos campos.¹²⁴

El subgénero en el que la convivencia entre ambas disciplinas es más cercano es el de la novela histórica. De manera breve, cabe resaltar que ésta puede definirse como la novela “cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor” (Menton 32). Por supuesto, esta explicación es sólo una entre un sinnúmero de tentativas por delinear sus características específicas.¹²⁵ Para efectos de este análisis, la definición propuesta por Menton resulta apropiada ya que su aporte a la discusión se da en un ámbito de ruptura. Su intención es diferenciar las características de lo que él llama la novela histórica tradicional de la nueva novela histórica. La primera de éstas surge en el siglo XIX y se identifica en un periodo inicial con el romanticismo, posteriormente da lugar a la aparición de la novela nacional de corte realista, busca la recreación fiel de épocas del pasado durante el modernismo y, por último,

¹²⁴ Las manifestaciones del pensamiento de White en el ámbito hispanoamericano son constantes. Fernando Aínsa considera, por ejemplo, que “La indeterminación o ambigüedad de cualquier evento impide la precisión absoluta del hecho histórico y obliga a una creatividad permanente donde realidad e imaginación se necesitan en forma permanente” (121). De forma similar, Andrés Hoyos defiende la importancia de la imaginación en la historia, ya que ante la escasez de fuentes realmente fidedignas, ésta permite adentrarse en sus zonas inaccesibles, y añade un rasgo más: la verdad histórica posee notables implicaciones literarias en cuanto a la posibilidad de observar la manera en la que el pasado gravita sobre el presente (126-127). Por otro lado, Antonio Saborit reconoce la cercanía entre ambas disciplinas, pero también defiende la distancia entre las mismas, considerando que al transcurrir de manera paralela poseen una cercana comunicación (40-41).

¹²⁵ El mismo Seymour Menton ofrece un panorama de las distintas definiciones de la novela histórica, entre las que destacan la de Avrom Fleishman, que propone como históricas a las obras en las que se explora un pasado separado del autor por al menos dos generaciones, la de David Cowart, que la caracteriza como aquellas ficciones en las que el pasado posee un cierto grado de importancia, la de Joseph W. Turner, que plantea una división tripartita entre novela histórica documentada, disfrazada e inventada y, por último, la de Enrique Anderson Imbert, que alude a la condición de pasado no vivido por el autor, por lo que es tomada como ejemplo principal para confeccionar su propia definición (32-33). Cabe destacar que en *La novela histórica* —el texto canónico en torno a este tema—, Georg Lukács analiza las condiciones en las que la novela histórica se formaliza como un subgénero de la novela, aunque desconfía de tal designación: “¿cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen el género de la novela en general? Si planteamos así la pregunta, creo que únicamente podemos responder así: no los hay. Y el análisis de la actividad de los grandes autores realistas nos muestra que en sus novelas históricas no se presenta un solo problema esencial en cuanto a la construcción, a la caracterización, etc., que no se presente también en otras novelas, o a la inversa” (298).

recrea el conflicto social entre la civilización y la barbarie durante la primera mitad del siglo XX (35-37).¹²⁶ Por su parte, la nueva novela histórica abarca el periodo 1979-1992 y se caracteriza por la presentación de ideas filosóficas en lugar de la búsqueda por la reproducción mimética, la distorsión consciente del hecho histórico, la ficcionalización de personajes históricos destacados, metaficción, intertextualidad y la presencia de conceptos bajtinianos como lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (42-46).

Más allá de estos rasgos temáticos y formales —los cuales, por cierto, pueden identificarse todavía en la mayoría de las novelas históricas contemporáneas publicadas en México—, resulta interesante que Menton no menciona entre las razones por las que la nueva novela histórica es la forma literaria predominante en el periodo 1979-1992, la emergencia del pensamiento crítico de la posmodernidad. No sólo las características señaladas por Menton poseen similitudes evidentes con las de la teoría narrativa posmoderna en general, sino que además los puntos en común se extienden a las particularidades de una de sus nociones más emblemáticas: la metaficción historiográfica propuesta por Linda Hutcheon.

En *Una poética del postmodernismo*, la crítica canadiense define este tipo de novelas como aquellas que, a la par de basarse en eventos históricos, son sumamente autorreflexivas, ya que poseen una conciencia teórica de la historia y de la literatura como constructos, lo que permite discutir y reformular acontecimientos del pasado (42). Esta clase de textos problematiza la posibilidad real del saber histórico y plantea, sin buscar una solución integral, todas las contradicciones que pueden surgir con el contacto entre historia y ficción (196). Desde la perspectiva de la metaficción historiográfica se cuestiona el grado de “autenticidad” que puede alcanzarse mediante la narración histórica y se persigue, en cambio, la re-escritura del pasado para abrirlo al presente e impedir que se convierta en teleológico y conclusivo (202).

¹²⁶ Es preciso recordar el impacto de Lukács en las observaciones de Menton, ya que el estudio del crítico húngaro designa el romanticismo —en específico a Walter Scott— como la época clásica de la novela histórica y el realismo como un momento de desarrollo de la misma en el que se consolida, desde la percepción de la crítica, como subgénero particular de la novela.

Los puntos en común entre las propuestas de Menton y Hutcheon han sido observados por Marco Aurelio Larios precisamente a través de la relación entre pasado y presente que ambas plantean. En este sentido, la exploración de lecturas alternativas de la historia se convierte en una herramienta que posee un doble fin: la desestabilización de las interpretaciones tradicionales del pasado y el uso de las mismas para criticar el presente (133). De esta manera, la nueva novela histórica abandona la historiografía moderna, legitimadora de relatos oficiales, para adoptar una poética de la complejidad basada en la disensión, el redescubrimiento y la humanización de personajes o hechos históricos que habían sido dejados en el olvido (134). En esta “incredulidad” se basa su actitud posmoderna (135).

El aparato teórico alrededor de la novela histórica contemporánea es muy extenso y una amplia bibliografía al respecto se concentra en diversos aspectos de los enfoques de Menton y Hutcheon.¹²⁷ Sin embargo, el objetivo de este apartado no recae en identificar los rasgos de ambas propuestas en las dos obras del corpus que podrían considerarse como novelas históricas: *Muerte súbita* de Álvaro Enrígue y *Ese príncipe que fui* de Jordi Soler. En cambio, este breve resumen teórico puede servir como base para plantear los límites de dicho subgénero y el modo en que estas novelas problematizan, en mayor o menor grado, su pertenencia al mismo. De esta manera, es posible establecer la diferencia existente entre los dos textos, pues mientras *Muerte súbita* propone apuntes historiográficos en los que se observa el rol de la

¹²⁷ Existe una gran cantidad de bibliografía que explora las particularidades de la novela histórica contemporánea en Latinoamérica. Además de las fuentes que se han citado en el cuerpo del texto, es posible enlistar algunas referencias esenciales al respecto: *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (1996), de María Cristina Pons; *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana* (2001), de Juan José Barrientos; *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina* (2003), de Fernando Aínsa; *Poéticas de la novela histórica contemporánea* (2006), de Begoña Pulido; *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (2008), de Magdalena Perkowska; *Archivo y Discurso en la Nueva Novela Histórica Mexicana (1980-1994)*, de Manuel Fernando Medina. El artículo *Ruptura y continuidad de la novela histórica contemporánea en la tradición narrativa mexicana e hispanoamericana* de Gerardo Bobadilla Encinas problematiza el hecho de que la novela histórica contemporánea no sólo se alimenta de un aparato teórico posmoderno, sino que elementos presentes en su concepción como la ambigüedad y la ambivalencia son herencia de la novela del boom y del posboom (58). Por su parte, Santiago Juan Navarro plantea de forma directa la noción de novela histórica postmodernista, en la cual destaca cuatro rasgos característicos: “el utopismo, la búsqueda de la identidad cultural, la hibridez y el intento de crear una cultura pedagógica y política dentro de un marco dominado por la falsificación de la realidad y el simulacro de la historia” (15).

ficción como herramienta de desestabilización de las categorías de estudio de la historia, *Ese príncipe que fui* solamente utiliza el discurso histórico como material narrativo. Ambos textos tratan la constitución de la nación como concepto social desde el punto de vista literario, pero lo hacen de modos muy distintos. Por ello, esta primera sección del capítulo se enfoca en la novela de Enrígue, mientras el análisis de la obra de Soler se presenta en el apartado siguiente.

En *Muerte súbita*, durante el capítulo titulado *Curas que fueron unos cerdos*, el autor toma la palabra en la narración y explica las inquietudes que le ha despertado la escritura de su novela:

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 libros se traten sólo de eso. Un libro con vaivenes, como un juego de tenis. (201)

El gesto metaficcional es evidente en este comentario. Enrígue muestra la duda producida por la imposibilidad de definir cuál es el tema específico que persigue su novela. De ahí que descarta algunas de las secuencias narrativas principales de la misma —el partido de tenis, la conquista del imperio azteca— como el foco primordial del texto. El hecho de explicar la naturaleza de la obra por la obra misma, un enfoque en el que el único objetivo de la misma es expresar sus propios procedimientos de elaboración, no sólo representa una forma autorreflexiva, sino que además plantea uno de los motivos recurrentes de la novela: la indeterminación. Es imprescindible destacar este rasgo porque es la base del complejo entramado histórico propuesto por Enrígue. La disputa deportiva ficcional entre Caravaggio y Quevedo sólo es un pretexto para enlazar la Contrarreforma y la Conquista, en una visión que

parece afirmar el funcionamiento de la historia desde el accidente, el azar o la inestabilidad de la volición humana.

La indeterminación como mecanismo de justificación de la intención autoral hacia el ejercicio literario como tal es una manera de plantear una búsqueda sin límite. Así, después de este primer comentario metaficcional, el autor niega una a una todas las posibilidades temáticas de su novela. En principio, afirma que el libro no se trata de alguno de sus personajes históricos como Caravaggio, Quevedo, Cortés, Cuauhtémoc, Galileo o Pío IV, aunque todos aparecen en su dimensión más humana: “Las novelas aplanan monumentos gracias a que todas, hasta las más castas, son un poco pornográficas” (201). El enfoque de lo indeterminado impide la concentración en un carácter individual. En cambio, la narración prioriza las relaciones, personales o culturales, entre los personajes, la red de apariencias casi imposible que se teje en la zona oscura de sus biografías y mediante la cual, por medio de la literatura, es viable trazar puntos de contacto a pesar de sus disímiles legados históricos.

Otra de las tramas que Enrique niega y que podrían considerarse dentro del núcleo temático de la obra es la Contrarreforma, a la que sólo atribuye el papel de contexto histórico. De igual manera, el autor descarta la posibilidad del nacimiento del tenis como deporte popular, aunque en este caso lo reconoce como la fuente de inspiración de la novela, tras haber realizado una extensa investigación al respecto en la Biblioteca Pública de Nueva York, donde descubrió que Caravaggio, además de pintor, fue también un gran entusiasta del tenis e incluso fue juzgado por asesinato (201). De nueva cuenta, el énfasis no se encuentra en los hechos históricos como tal, sino en la multiplicidad de relaciones que pueden trazarse entre ellos. En este sentido, el autor prioriza la “extrañeza” que surge cuando se ponen en contacto acontecimientos que no poseen una asociación lógica causal. Es evidente que la concatenación de elementos de la historia en una narración delineada por alguna clase de método historiográfico no es imprescindible en el ámbito literario. Sin embargo, la propuesta de la

indeterminación sugiere que la misma historia, como representación del devenir social a lo largo del tiempo, tampoco puede asirse a una estructura de representación lineal que ofrezca respuestas claras y contundentes.

La flexibilidad de lo literario permite a Enrigue establecer conexiones desde un aspecto contextual en el que la potencialidad es más importante que la veracidad. Un buen ejemplo de ello puede encontrarse en la explicación que se da en la novela a la presencia de Quevedo el 4 de octubre de 1599 en Roma, marca temporal en la que discurre su encuentro con Caravaggio: “No consta que Francisco de Quevedo haya estado ese día ahí, pero tampoco que estuviera en ningún otro lado” (37). El resto del capítulo se concentra en describir las posibles razones por las que sería verosímil que el poeta se encontrara en la capital de Italia, en lugar de asistir a su graduación universitaria en Alcalá de Henares. Se establece aquí la amistad de Quevedo con Pedro Téllez de Girón, duque de Osuna, personajes que deambularon juntos por la Europa del siglo XVI mientras huían de distintos crímenes como asesinato, amancebamiento y adulterio. Durante este periplo, se teoriza sobre la posibilidad de su presencia en Nápoles, cuyo virrey era pariente cercano del duque, y el atractivo irresistible de Roma para dos individuos que gustaban de la juerga y el peligro: “Cualquier día, incluido el 4 de octubre de 1599, uno estaría mejor en Roma que en su graduación” (41). Esta conclusión, que es totalmente hipotética, enfatiza de nuevo la condición ambigua del uso de la historia como material literario. En este fragmento aparece la inoperancia del hecho histórico, en cuanto a su grado de veracidad, desde el punto de vista de la ficción. Para efectos de la novela, el hecho de que Quevedo haya estado realmente en Roma tiene una mínima trascendencia. En cambio, lo importante es que éste potencialmente haya podido estar ahí.

Sin embargo, el procedimiento para determinar y construir este escenario posible es eminentemente histórico. Enrigue utiliza las herramientas documentales que tiene a la mano para plantear la presencia de Quevedo en Roma como una posibilidad latente, dotada de sentido

desde una perspectiva bibliográfica. Si se plantea de manera potencial su visita es porque esto tiene sentido cuando se consideran las fuentes disponibles. Surge entonces una contradicción aparente: se cuestiona la construcción de la historia y se explotan sus áreas de imprecisión mediante el uso de la ficción, pero el cuestionamiento no es exclusivamente ficcional, sino que también utiliza bases históricas para plantear sus posibilidades alternativas. Por lo tanto, no funciona de manera independiente la imaginación del autor y tampoco la historia es suficiente para narrarse a sí misma. Esta circunstancia en la que el entrecruzamiento de literatura e historia produce una sensación de incertidumbre en los aspectos autorreflexivos de la novela muestra los límites del subgénero al que pertenece, situación que es explotada por el autor para acentuar aún más la indeterminación temática que ha planteado en sus comentarios metaficcionales.

Entonces, cabe preguntarse por la adscripción genérica de *Muerte súbita*. En una primera lectura, parece adecuado identificarla como una novela histórica en la que el recurso narrativo principal es la metaficción historiográfica: personajes en espacios y tiempos discordantes son relacionados de acuerdo a variables culturales que desestabilizan el método utilizado tradicionalmente para formalizar su significación histórica. Desde un punto de vista crítico sería complejo negar esta lectura, aunque es probable que el mismo autor difiera con dicha interpretación. En la compilación de ensayos *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX*, David Miklos realizó un cuestionario a una docena de autores mexicanos en el que se les preguntaba por el vínculo entre historia y literatura. Álvaro Enrígue fue uno de los interrogados:

Leo muchísima historia y poquísimas novelas, pero nunca novelas históricas. Tampoco he escrito nunca una novela histórica: he escrito sobre cosas que suceden en el pasado, pero absolutamente todo lo que se cuenta en esos libros es ficción y no demanda la suspensión de la incredulidad del lector. Son novelas sobre problemas contemporáneos, en los que el narrador es siempre, muy claramente, contemporáneo del lector y no de

sus personajes. Algunos de esos narradores discuten un archivo histórico, a veces de manera racional y a veces desde una enfermedad mental, a veces incluso cuentan un tramo de la Historia que les intriga, pero la novela es una meditación sobre el mundo del narrador —no el de sus personajes— y el archivo con el que trabaja, no una representación que pretenda ser veraz de lo histórico. (Enrigue cit. en Miklos 253)

Es evidente que Enrigue posee un concepto de novela histórica tradicional, en el que la mimesis en la representación de una época pasada, su contexto social, personajes y acontecimientos son claves en la narración. *Muerte súbita*, así como el resto de las novelas del autor en las que se incluye alguna clase de contenido histórico, no persiguen este objetivo.¹²⁸ No obstante, es significativo que Enrigue descarte por completo el rol de la historia como materia prima para plantear problemas historiográficos desde la ficción, aspecto que resulta evidente en *Muerte súbita*. Al declarar que el enfoque de sus narradores se encuentra en el presente, el autor parece desmarcarse de la novela histórica aunque su obra se alimenta claramente de un archivo histórico. Esta afirmación, más allá de esclarecer el género al que pertenece su producción literaria, muestra de nueva cuenta el efecto de incertidumbre que Enrigue trata de crear voluntariamente. Así como niega las líneas temáticas de *Muerte súbita* para enfatizar la importancia de la combinación caótica de todas ellas, la consolidación de una ambigüedad genérica es útil para el autor en su objetivo de mostrar los límites de la historia —cómo se construyen los mecanismos para darle un cierto orden— y su relación con la literatura —hasta qué punto la ficción permite desnudar el procedimiento histórico sin que este proceso sea exclusivamente ficcional—.

¹²⁸ Es posible encontrar el uso de diferentes aspectos de la historia como material para la ficción en varias de las novelas de Álvaro Enrigue. *El cementerio de sillas* (2002), por ejemplo, es una crítica a los discursos identitarios latinoamericanos. En *Vidas perpendiculares* (2008), un niño mexicano puede recordar todas sus reencarnaciones pasadas, entre las que se cuentan ser miembro de una tribu prehistórica, legionario romano, una joven griega en la etapa inicial del cristianismo y un sacerdote asesino que vive en el siglo XVII en Nápoles, donde convive ocasionalmente con Francisco de Quevedo. Desde un punto de vista estructural, *Vidas perpendiculares* guarda muchas similitudes con *Muerte Súbita*. Por último, en *Ahora me rindo y eso es todo* (2018), un narrador autoficcional intenta reconstruir la historia de la Apachería, un territorio en el que vivieron un conjunto de tribus que nunca pudieron integrarse a Estados Unidos ni a México, por lo que terminaron siendo exterminadas.

Como puede observarse en su comentario, en *Muerte súbita* es sumamente importante la relación que el narrador tiene con el archivo que trabaja. Esta compleja interacción es representada por el compendio de elementos intertextuales que se añaden intercalados entre los capítulos de la novela. Dicha condición permite el planteamiento de una posibilidad interpretativa: el límite de la novela histórica que problematiza Enríque a partir de su énfasis en la indeterminación puede materializarse en su aproximación personal a la noción de archivo. En *Mito y Archivo*, Roberto González Echeverría afirma que la novela es un género que ha sobrevivido a lo largo del tiempo sin una poética, por lo que no tiene una forma fija establecida como modelo (35). Esta particularidad ocasiona que la novela asuma la forma de otro tipo de textos, en especial de aquellos que en una época dada poseen la capacidad de expresar la “verdad” y el poder. Con su imitación de esta clase de documentos, la novela no sólo muestra las estrategias textuales que éstos siguen para su constitución, sino que también comprueba las similitudes que comparten, pues también los textos literarios se forman de acuerdo a estas pautas (38).

El análisis de González Echeverría se concentra en tres discursos dominantes que representaron la base de la novela latinoamericana: el discurso de la ley —retórica notarial— que fue el molde de la novela picaresca (41), el discurso del diario de viaje científico que se expresó en la narrativa del siglo XIX (42) y el discurso de la antropología que influyó sobre la novela del siglo XX desde la década de los 20 hasta el *Boom* latinoamericano (44). Más allá de estas categorías principales de estudio o de las observaciones de González Echeverría sobre la literatura posterior al *Boom*¹²⁹, su enfoque es pertinente en el contexto de *Muerte súbita* porque

¹²⁹ En el prólogo a la primera edición en español de *Mito y Archivo*, González Echeverría afirma: “Aún así, percibo en la llamada era posmoderna actual un tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranzas de identidad y aparentemente desligado de la historia, que algunos proclaman como la nueva escritura latinoamericana. Lisos, sin costuras, textos indiferenciados que combinan elementos de la crítica y de la ficción, estas narrativas se ofrecen como la nueva norma híbrida de algo que ya no sería literatura. No veo la novedad. Además, no ha surgido todavía una obra que captive la atención como lo hicieron las ficciones del archivo. Si el *boom* de la novela latinoamericana fue una edad de oro, me parece que habitamos lo que caritativamente podría denominarse una edad de hierro, a juzgar por la calidad de lo que se publica” (20). Este juicio puede considerarse reduccionista ya que si bien la literatura posmoderna de finales del siglo XX o la

el archivo que Enrigue consulta para elaborarla es parte integral de la ficción, a pesar de que las referencias intertextuales no aparezcan en el índice de la novela.

Cabe recordar que en el capítulo anterior se observó la manera en la que la obra plantea secuencias narrativas que siguen el orden capítulo-intertexto-capítulo, en el que la fuente referida tiene una relación directa con los detalles de la trama que se desarrollan en los dos capítulos que la rodean. Este recurso, utilizado en una doble función como estrategia de posicionamiento en el campo literario y procedimiento formal desde una perspectiva estética, puede trasladarse a la estructura general del texto, lo que subraya todavía con más intensidad el rol que el archivo posee en la novela.

En principio, *Muerte súbita* tiene dos estructuras narrativas principales. La primera de ellas se organiza alrededor del partido de tenis entre Quevedo y Caravaggio. Este juego se realiza a lo largo de toda la novela y sirve como punto nodal de las tramas que ahí se desarrollan, sus continuos saltos temporales y los ámbitos culturales que se trazan en los diversos espacios geográficos que explora el texto. La pelota con la que se desarrolla el partido proviene del pelo de Ana Bolena, quien después de ser ejecutada se convirtió en una figura representativa de la reforma protestante. Esto permite plantear el escenario previo al contexto de la Contrarreforma, que es el aspecto religioso-político dominante durante la Roma de 1599. Además, entre los espectadores del encuentro se encuentran las figuras de Pedro Téllez Girón y Galileo Galilei. El Duque de Osuna estaba casado con la nieta de Hernán Cortés, lo que permite activar la trama que se concentra en la conquista de México. A su vez, la relación de Caravaggio con sus mecenas, como Vincenzo Giustiniani y el cardenal Francesco Maria del Monte, traslada la narración a las vicisitudes ideológicas de la época de la Contrarreforma, en

narrativa altamente individualizada del siglo XXI no tengan pretensiones de discutir sus orígenes culturales en términos identitarios, esto no significa que hayan dejado de hacerlo. Por el contrario, la constante resignificación de acontecimientos históricos y la utilización de todo tipo de material referencial que caracteriza a este tipo de ficciones comprueba que el archivo es parte esencial de su estética, aunque el contenido mítico no sea en la actualidad una tendencia dominante.

cuyo escenario se desarrolló el trabajo artístico del pintor italiano. Por último, esta época es sumamente importante en el aspecto histórico de la novela ya que permite la aparición de personajes como Carlo Borromeo, uno de los principales gestores del Concilio de Trento, y fray Juan de Zumárraga, inquisidor español que en la narración regala *Utopía* a Vasco de Quiroga, con quien se completa el sincretismo cultural de la Conquista, última trama significativa de la obra.

La estructura de la novela con el partido de tenis como punto nodal funciona para plasmar el concepto de historia propuesto por Enrigue. Como en el juego, su discurrir es una ida y vuelta en múltiples direcciones que no posee un desarrollo uniforme y tampoco puede predecirse. Las decisiones que pueden afectar el desarrollo de un acontecimiento histórico trascendental no necesariamente han sido reflexionadas a profundidad. De manera similar a lo que sucede en el tenis, algunas de las acciones han sido planteadas con estrategia minuciosa y otras —la mayoría— son una mera reacción impulsiva a las circunstancias adversas o favorables de un juego —la historia— en el que puede pasar cualquier cosa. También el deseo individual cumple un rol importante, pues no todo el tiempo los jugadores —personajes históricos— buscan ganar el partido. A veces basta con sobrevivir. Además, el tenis es un deporte en el que no existe la justicia y la casualidad muchas veces determina el devenir de un encuentro, por lo que se puede establecer un paralelo con una concepción de la historia que contempla el azar como una de sus variables principales.

Por otro lado, existe una segunda posibilidad de ordenamiento estructural de la novela en la que el archivo tiene un papel preponderante. La base de esta estructura narrativa se encuentra en el compendio de referencias que abundan en el texto como fragmentos en apariencia independientes de la trama, los cuales permiten al lector observar parte de la documentación que el autor consultó durante el proceso de escritura. Aquí el tenis vuelve a

tener un protagonismo esencial, pero no desde el particular partido que juegan Quevedo y Caravaggio, sino con las referencias a las definiciones de las distintas facetas del deporte.

La primera parte inicia con el fragmento titulado *Regla*. Aquí se encuentra una definición del término “Raqueta” que aparece en el *Diccionario de Autoridades*. El objetivo de este intertexto es definir las bases del juego, el modo en que éste se disputa y su mecanismo de anotación (19). Este fragmento simboliza la introducción de la novela, ya que se encuentra entre los capítulos que narran el primer parcial del partido entre el poeta español y el pintor italiano y la decapitación de Ana Bolena. Así, se formulan las secuencias narrativas iniciales de la obra, las cuales definen el tono estilístico de la misma. En esta primera sección aparecen los apuntes sobre la nobleza del juego de Antonio Scaino, en el que puede observarse la dimensión cultural del tenis a finales del siglo XVI en Italia (24), el correo electrónico que Teresa Ariño envía a Álvaro Enríque, el cual permite activar el aspecto metaficcional de la novela (55) y una breve historia de las distintas variaciones del juego de pelota entre los romanos, que se describe en la epístola del licenciado Francisco Casales al religioso carmelita Francisco Infante (106). Esta última referencia es importante como representante del apartado inicial del texto porque plantea la manera en la que el juego de la raqueta se impone como variación principal del deporte y se posiciona entre los capítulos que trazan el ámbito cultural de la Contrarreforma: la descripción de la historia del papa Pío IV, figura que culminó el concilio de Trento, y de Vincenzo Giustiniani, uno de los principales mecenas de Caravaggio.

La segunda parte de la estructura basada en el archivo de la novela inicia con una nueva definición del *Diccionario de Autoridades*. Esta vez se explica el término “Pala”, el cual es el instrumento necesario para golpear la pelota y, por lo tanto, jugar al tenis (122). Esta referencia se ubica entre dos capítulos cargados de significado simbólico: el relato de la captura de Cuauhtémoc el 13 agosto de 1521 y una descripción de cómo podría ser representado en un cuadro el papa Pío IV. Así como la pala es la herramienta para disputar un partido de raqueta,

estos dos polos de la historia han sido los utensilios designados por Enrigue para plantear su particular versión del desarrollo histórico como un trayecto accidentado y multidireccional.

La caída definitiva de Tenochtitlán representa el fin de un mundo, tragado “[...] por el charco de sangre y mierda que deja la Historia cuando se aloca [...]” (118) y da paso al largo proceso de mestizaje que siglos después determinaría lo que hoy se conoce como México. Casi a la par con este proceso, en Europa otro mundo también se transforma y Enrigue lo ilustra con una imagen muy sugerente: una pintura de Pío IV, acompañado por Carlo Borromeo —ideólogo de la Contrarreforma— y Felice Peretti —llamado Montalto en la novela, inquisidor de Venecia que además sería el futuro papa Sixto V—, con Roma ardiendo en llamas detrás de ellos. Este supuesto cuadro representaría el final del mundo católico previo al concilio de Trento, la revolución de la reforma protestante y la aparición de un nuevo escenario cultural: “Un cónclave secreto y faccioso de tres hombres que, aunque tuvieron derivas distintas, habían coincidido cuando articularon desde Trento la forma que tendría el siglo barroco que estaba por empezar” (124-125). Cuauhtémoc y Pío IV, personajes que aparentemente no tienen nada en común, se encuentran entrelazados por la ficción de Enrigue como figuras visibles de momentos históricos que cambiaron el devenir de sus respectivas sociedades. De forma respectiva, la caída de uno y el triunfo del otro son interpretadas como el instrumento que transformó de raíz el panorama de sus pueblos: la noción de mexicanidad empieza a gestarse con la Conquista, mientras el catolicismo moderno se confecciona desde la Contrarreforma.

La tercera parte de la estructura aparece con la definición de “Pelota” que incluye Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, célebre por ser el primer diccionario monolingüe del español. El contenido de esta referencia es muy sencillo: se reduce a indicar que la pelota es un objeto “con que se juega” y describe los tipos de pelota que se usan comúnmente (167). En esta sección de la novela se acentúa el impredecible camino de la historia, ya que ésta dibuja sus líneas con trazos inestables. Cabe destacar que el caos

imperera en este apartado y, por ello, aparecen aquí las reflexiones metaficcionales del autor que se han discutido previamente. Como parte de la intersección total de ambientes históricos disímiles, se incluyen también el relato del primer encuentro entre aztecas y conquistadores, un retrato de los primeros días de Hernán Cortés en México y los hechos que conducen a Caravaggio a conseguir la pella hecha del pelo de Ana Bolena, que es con la que se juega el partido central de la novela. El motivo recurrente de este tercer apartado es la puesta en común en un mismo espacio de personajes que enfrentan sus marcadas diferencias: mexicas y españoles intercambiando regalos antes de luchar a muerte, el pintor Caravaggio trabajando para miembros de las altas esferas del catolicismo romano.

Por otro lado, en esta parte de la novela aparecen reflexiones de la voz narrativa en torno a la identidad mexicana. Ejemplo de ello puede encontrarse en el capítulo que antecede a la definición de Covarrubias, el cual remite al asesinato de Cuauhtémoc en 1525, cuando el panorama de la conquista española era muy distinto al de cuatro años antes: “Ya todos hablaban las lenguas de todos y habían fundado sin darse cuenta una tercera nación ciega a su propia belleza que nunca nadie ha podido entender” (166). Resalta de nuevo el motivo de la indeterminación. Desde la perspectiva de Enrigue, así como la historia se construye en un ir y venir que no sigue una dirección fija, el aspecto de la identidad nacional se introduce presenta una dinámica similar en la que resulta imposible precisar con exactitud lo que representa el ser mexicano. De esta manera, el proceso de la construcción de la nación nace de un modo casi involuntario. Los actores de la historia, por supuesto, no pueden saber en su momento el legado que dejarán y Enrigue parece querer enfatizar este rasgo: humaniza a los protagonistas como lo indican Menton y Hutcheon en sus respectivos conceptos de novela histórica, pero también humaniza el archivo, la manera en la que el narrador consulta sus fuentes y establece su sistema referencial.

Este acercamiento a la historia y su archivo o, específicamente, la ilustración de sus límites, afecta los mecanismos de representación de lo nacional en el texto. Unos párrafos antes de que el autor explique la indeterminación temática de *Muerte súbita*, éste comenta sobre el nacimiento de la identidad autóctona: “Los mexicanos no somos descendientes de los mexicanos, sino de los pueblos que se sumaron a Cortés para derrotarlos. Somos un país con un nombre hecho de nostalgia y culpa” (199). Esta negación del origen prehispánico para admitir el mestizaje como cimiento de la mexicanidad remite a una identidad irresoluta. No se trata de que la apreciación de Enríque sea adecuada, sino que el efecto de su declaración subraya la imposibilidad de la respuesta satisfactoria. Así como la elección del archivo es muy personal e, incluso, podría decirse que simboliza la intimidad del autor con su obra — es preciso recordar que no aparecen las referencias intertextuales en el índice de la novela, como si no pertenecieran a la misma—, Enríque declara una versión sumamente individual de lo mexicano como una noción a la cual, además de los hechos históricos en sí, es posible aproximarse desde la compleja red que los une. Es el ordenamiento del archivo y no necesariamente su contenido lo que plantea sus rasgos característicos.

El tema de la nación no se trata a profundidad durante la novela, pero subyace de forma implícita en su trama a través del motivo del mestizaje. Precisamente, en este aspecto se concentra la cuarta y última parte de la estructura narrativa basada en el archivo. Hasta el momento han aparecido las definiciones de raqueta, pala y pelota, partes constitutivas del tenis como deporte. En el intertexto que abre este apartado final se incluye un fragmento perteneciente a *Linguae Latinae exercitatio* o, como comúnmente se le conoce, los *Diálogos* de Juan Luis Vives, en el que se explican las diferencias del juego de pelota entre distintos lugares y se introduce el rasgo faltante para la práctica del mismo: la red que divide ambas canchas (214). Durante este apartado aparece el relato del orden social que Vasco de Quiroga intenta instaurar en Michoacán a partir de la tercera década del siglo XVI. También se destaca

su labor como humanista, en la que pretende seguir los preceptos planteados por Tomás Moro para administrar su propia utopía. En este punto la conquista de México se ha transformado en un incipiente estado, con su reglamentación y sus objetivos de adoctrinamiento. Además, el proceso de mestizaje empieza a tomar forma, punto en el cual Enrigue concluye la trama de la novela.

La referencia a los *Diálogos* de Juan Luis Vives es significativa como apertura del cuarto apartado de la obra porque introduce en un breve texto dos condiciones que son trasladables a la manera en que el mestizaje es representado. En primer lugar, las variaciones del juego de pelota se introducen como símbolo de la formación de nuevos procedimientos sociales que acarrea consigo el contacto entre distintas culturas. Vasco de Quiroga, abogado español, ordenado sacerdote por necesidad, termina por ser el obispo de Michoacán e intenta transmitir al pueblo purépecha las enseñanzas de un libro escrito por un canciller inglés, Tomás Moro, que, además de haber sido un férreo rival de la reforma protestante, compartió el mismo destino de Ana Bolena: ser decapitado por órdenes del rey Enrique VIII. Se combinan en la empresa de Quiroga los imaginarios del catolicismo de la Contrarreforma, el orden jurídico del imperio español y las costumbres culturales prehispánicas.

Por otra parte, así como la red encarna la delimitación que existe entre los dos espacios en los que se divide la cancha de tenis, aparece en la última sección de la novela el límite de la historia que ha problematizado Enrigue a lo largo de la misma. La ficción, entonces, toma el protagonismo antes atribuido al archivo. Vasco de Quiroga es invitado al concilio de Trento y Diego Huanintzin, antinguo noble nahua y jefe del taller de amatequía fundado por el obispo de Michoacán, decide confeccionar un zagal con plumas de colores que sirvan de obsequio al papa Paulo III (244-248). Al final, Diego Huanintzin produce siete mitras y Enrigue imagina el destino de una de ellas. En su versión literaria, Paulo III hereda una de las mitras mexicanas al papa Pío IV, el cual a su vez la regala a Carlo Borromeo. Esto hace que la mitra llegue al

Palazzo Giustiniani, donde Caravaggio pudo observarla y maravillarse con la iridescencia de su material (253).

Así, la mitra de Diego Huanintzin es la clave del sincretismo cultural que construyó un nuevo mundo en México, mientras a la par se perfilaba otro nuevo mundo en la Europa de la Contrarreforma:

Caravaggio se derrumbó en la silla del escritorio de Federico Borromeo. 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 hacía mil quinientos años habían sido reventados por Roma como Roma acababa de reventar a los mexicanos e iba a reventar al poeta (255).

En la versión ficcional que propone la novela, la luminosidad especial de la mitra activa en Caravaggio una “sensación” que traspasa distintas circunstancias históricas a lo largo del tiempo. El símbolo de la prenda fabricada con técnicas artísticas prehispánicas tiene el efecto de la influencia inversa: es el colonizado el que termina por afectar al colonizador por la fuerza de un mundo que, aunque en ruinas, nunca termina de desaparecer por completo. La mitra posee la sangre de los mundos que han sido destruidos por la conquista de México y la Contrarreforma, pero también lleva consigo lo que quedó de esas derrotas, las nuevas esferas sociales que se formaron con el encuentro de formas distintas de vida en un mestizaje violento que dio por resultado una compleja mezcla de culturas que en principio no tenían variables en común.

De esta manera, la historia se convierte en el pretexto de la ficción para explorar sus áreas de indeterminación y, sobre todo, para ilustrar sus límites. Como se ha visto con anterioridad, González Echeverría considera que la novela, al ser multiforme, toma la apariencia de otros documentos, en especial de aquellos que cargan consigo la categoría de la legitimidad. En el caso de *Muerte súbita*, además de la posibilidad de considerarla una novela histórica que hace uso de la metaficción historiográfica, puede plantearse que es una ficción que adopta la forma del archivo. Ya que éste sirve para cuestionar los acontecimientos históricos, entonces también tiene la función de delinear el límite de la historia: el modo en que se ordenan los hechos, la manera de aproximarse a sus fuentes y las relaciones que se forman cuando éstas se ponen en contacto. Sin embargo, no sólo es eso. El archivo de la novela es una extensión del autor, de sus ambiciones intelectuales y sus obsesiones personales. Cuando afirma la indeterminación temática de su obra, Enríque también plantea la imprecisión de su propio archivo y la imposibilidad de consolidar una respuesta satisfactoria que explique plenamente los fenómenos históricos ahí presentados. El archivo parece ocultarse en los entresijos de la ficción, pero en realidad es parte integral de la misma, de las elecciones individuales del autor y de su noción de la identidad nacional como un problema irresoluto.

4.2 Posnacionalismo I: la multiplicidad como marca identitaria

El tratamiento de la relación entre historia y ficción es sumamente distinto en *Ese príncipe de fui* de Jordi Soler. De hecho, el acercamiento que se da al acontecimiento histórico y al archivo, que es la reconstrucción de la vida de Xipaguazin, hija de Moctezuma, con el barón Juan de Grau en el pueblo catalán de Tolorú, es sólo un vehículo para establecer la versión ficcional del fraude cometido en la vida real por Guillermo de Grau i Rifé —Federico de Grau en la novela— a mediados del siglo XX. El crimen fue la venta de condecoraciones de una orden falsa de nombre *Caballeros de la Orden de la Corona Azteca* —*Soberana e*

Imperial Orden de la Corona Azteca en la versión literaria— a miembros de las clases altas de la España franquista. Soler parte de estos dos hechos comprobables y construye una trama totalmente literaria alrededor de los mismos. Si bien en la obra es posible encontrar comentarios historiográficos, ya que el narrador de la misma es un banquero retirado que ejerce de historiador aficionado, podría considerarse que los recursos estilísticos de la ficción priman sobre la problematización de las fuentes históricas.

La motivación histórica de la novela se plantea con la búsqueda de un supuesto tesoro de Moctezuma enterrado por Xipaguazin en Tolorú. Entonces, cuando la pesquisa por las riquezas del emperador azteca no tiene éxito, el narrador empieza a indagar en la leyenda que la acompaña. Una princesa prehispánica vivió, murió y dejó descendencia en un pueblo minúsculo de los Pirineos. La fascinación proviene de la anomalía que representa la anécdota: “[...] el capítulo de Xipaguazin nunca ha tenido ninguna relevancia histórica y su rareza lo hace parecer una pieza de ficción” (68). Empieza así una persecución documental por descubrir la mayor cantidad de información sobre la vida de la princesa Xipaguazin, afán cuyo ímpetu proviene principalmente de la fascinación literaria.

Este rasgo es importante porque traza la actitud de la novela hacia su apartado histórico. La prioridad en la ficción lleva a Soler a reconstruir la vida de Xipaguazin mediante el uso del recurso narrativo de la documentación falsa. Basado en la leyenda popular del paso de la princesa por Motzorongo, Veracruz en su camino hacia Europa, la obra plantea toda una serie de fuentes de información ficcionales que ayudan al narrador en su investigación. Aparecen entonces el relato de un mural falso en el palacio municipal de dicha población mexicana que ilustra el drama de la relación entre Xipaguazin y Juan de Grau (27), la figura del supuesto cronista Acamapiztli, que narra el viaje transatlántico de la princesa, el cual es traducido en Estados Unidos en una obra inexistente (33) y la interpretación de un códice llevada a cabo en un estudio histórico ficticio titulado *El destierro* y escrito por un personaje llamado Zacarías

Herrando (68). Si bien se busca crear la confusión en el lector mediante la introducción de técnicas de verosimilitud —las fuentes documentales incluyen editorial y año de publicación—, resulta evidente que la postura de Soler ante la historia no tiene la pretensión de cuestionarla o ahondar en una relación historiográfica poco explorada, sino que le sirve de pretexto para confeccionar un relato eminentemente ficcional que le permita crear un contexto adecuado al diseño de la trama principal de la novela: la estrambótica vida social de Federico de Grau en la España de la década de los 60.

Aunado a este objetivo estético, la concepción del tiempo histórico en la novela sigue una lógica causal que enfatiza la idea del pasado imperturbable como vehículo del presente: “Da vértigo pensar que cada movimiento que hacía el barón de Grau en aquella aventura, en 1519, estaba ya conectado con lo que pasaría en Barcelona en los años sesenta del siglo XX, y en México ya entrado este milenio” (16). En este sentido, la relación entre épocas distantes es lineal: las acciones del pasado afectan el mundo contemporáneo. Sin embargo, el trayecto entre ambos tiempos, al ser predominantemente literario, evita la confrontación con el archivo. No existe conflicto con representaciones del pasado establecidas por algún tipo de tradición historiográfica porque la novela, en términos generales, trata de recuperar una anécdota marginal de la historia mexicana desde la imaginación. Así, el archivo es inventado y el tiempo es causal ya que todos los recursos textuales de la obra están en función de la construcción ficcional, lo que convierte en innecesaria la desestabilización de las categorías de estudio de la historia.

Ahora bien, es pertinente aclarar que dicha afirmación no pretende juzgar las virtudes o defectos narrativos de *Ese príncipe que fui*. El hecho de que la novela no problematice la relación entre ficción e historia simplemente significa que el acercamiento planteado en el apartado anterior no es el adecuado para el análisis particular de esta obra. De igual manera, esto no significa que el texto no pueda ser considerado dentro del subgénero de la novela

histórica. En realidad, en el sentido que Seymour Menton da al término, su cimiento en un acontecimiento de la historia y la presencia constante de elementos como la parodia bastaría para posicionarlo como tal. No obstante, el acercamiento de la novela a la nación como tema literario se da desde otro enfoque. Aquí, el recurso de la parodia puede servir como base para un análisis desde la perspectiva del posnacionalismo, en el que se cuestiona el papel preponderante de la nación como concepto social que produce marcas identitarias unificadoras.

Hacia finales del siglo XX, el concepto de posnacionalismo cobró relevancia como un discurso político satélite al aparato teórico de la posmodernidad. Como su nombre indica, su aspiración principal se concentra en la idea de explorar formas de constitución social y cultural que sobrepasen las fronteras de lo nacional. Desde la desconfianza en las grandes narrativas que promueve el pensamiento posmoderno, resulta comprensible el cuestionamiento de la nación como eje sociopolítico. En un mundo cada vez más conectado en el que las diferencias se difuminan en códigos culturales que responden a criterios transnacionales de recepción, el concepto de nación se ve desestabilizado por la producción de estímulos cuyas intenciones temáticas escapan a la especificidad de un territorio único.

Término acuñado en Alemania a mitad de la década de los 80, lo posnacional, según Bernat Castany Prado, se basa en la superación de las tres premisas elementales que sostienen el nacionalismo: “que la única unidad político-social posible es el estado-nación; que debe existir una total congruencia entre la unidad nacional y la unidad política; y que las fronteras nacionales deben ser privilegiadamente significativas en las cuestiones éticas, estéticas y culturales” (9). Esta definición programática, además de enlistar características esenciales, propone un enfoque que supone la profundización en el análisis de manifestaciones anómalas en campos de producción cultural en los que la idea de nación posee una importancia preponderante. A su vez, la misma fijación del término enfatiza un ordenamiento dicotómico bastante simple: existe una cultura nacional establecida en la que aparecen propuestas estéticas

que se asocian con la misma y propuestas estéticas que buscan expresar aspectos distintos, de mayor universalidad, que pretenden superar las supuestas limitaciones de la circunstancia cultural inmediata.

Sin embargo, así como la literatura posnacional pretende superar elementos de la cultura nacional mediante mecanismos de expresividad que aluden a repertorios culturales de distintas tradiciones, cabe preguntarse hasta qué punto este fenómeno transforma también nociones específicas de la nación como tema literario, ya que a través de los procedimientos de apropiación cultural propios del posnacionalismo, lo nacional desnuda su carácter de constructo y extiende su horizonte de significación hacia la multiplicidad y la flexibilidad de sus modos de representación.¹³⁰ La profundización en esta circunstancia conceptual se propone, en este primer apartado dedicado al tema, a través del análisis de la novela *Ese príncipe que fui* de Jordi Soler.

En principio, la acepción original del concepto de posnacionalismo surgió en el ámbito de la teoría política. Durante el auge de la Comunidad Económica Europea, Karl Dietrich Bracher definió la República Alemana Federal como una democracia posnacional, debido a que basaba su concepción como estado en una mera unidad legislativa y no en una diferenciación étnica-esencial que constituyera alguna clase de pueblo autóctono (Müller 98). La idea de un patriotismo constitucional, lanzada por el filósofo político Dolf Sternberger en 1979¹³¹, fue retomada por Bracher en el contexto de la pugna ideológica de la Guerra Fría para

¹³⁰ También puede argumentarse que la perspectiva posnacional desvela el carácter programático del proceso anterior a la consolidación del estado-nación; es decir, a partir del planteamiento de una estructura no-nacional, se busca la desterritorialización de ciertas subjetividades, lo que las hace más propensas a ingresar en la dinámica del colonialismo cultural propio de distintas épocas de la historia, entre las que se encuentra el siglo XXI. La lógica neoliberal del mercado enfatiza este proceso de homogeneización. Sin embargo, resulta necesario admitir que el mercado no actúa como un ente abstracto que se posiciona por encima de las marcas identitarias de una determinada nación. Por el contrario, las utiliza a su conveniencia para resignificarlas en códigos de identificación cultural de mayor generalidad. De nueva cuenta, a pesar de que se podría plantear la superación de lo nacional –desde la perspectiva del neoliberalismo–, siempre es necesario volver a su imaginario, al menos como punto de referencia. Este es, precisamente, el principio que se defiende en esta sección.

¹³¹ La idea de patriotismo constitucional fue presentada originalmente por Sternberger en un artículo periodístico que lleva como título el nombre del concepto, publicado el 23 de mayo de 1979 en el *Frankfurter Allgemeine*

afirmar que un estado verdaderamente avanzado no necesitaba de la identidad nacional para constituirse como democracia.

En la década posterior, Jürgen Habermas cuestionó en *La constelación posnacional* la postura de que una sociedad constituida democráticamente sólo podía formarse en el marco del estado-nación. Desde su perspectiva, el estar inmerso en los procesos económicos de la globalización tenía como consecuencia que éste se viera incapaz de controlar el caótico desarrollo de políticas económicas neoliberales que afectaban al planeta entero. Así, Habermas plantea la necesidad de contrarrestar la euforia neoliberal con una apertura del estado-nación que permitiera la instauración de órganos supranacionales que respondieran con mayor efectividad a la sociedad mundial que estaba creando la economía de finales del siglo XX (84-85).

A la par de este primer desarrollo en el contexto político, Arjun Appadurai considera que la construcción de la identidad nacional se basa en la instauración de una lógica esencial que dicta la manera de crear el sentimiento de comunidad a través de metáforas que aluden a la sangre, la tierra o el lenguaje compartidos por un cierto tipo de colectividades, normalmente pequeñas y cerradas (140). Los mecanismos de preservación de la nación se instalan a partir de este argumento primordialista. De igual forma, Appadurai explora la posibilidad de localizaciones transnacionales llamadas esferas públicas diaspóricas, que representan una etnicidad moderna que escapa a la lógica del ordenamiento “esencial” y constituyen la base de movimientos de identidad que superan los límites del estado-nación (147). En este espectro posiciona grupos sociales que responden a una identidad distinta a la nación territorial que los contiene, como los casos de Quebec, Serbia, Sri Lanka, Namibia, Punjab, los haitianos en

Zeitung. En *Patriotismo constitucional*, Sternberger define el término como un segundo patriotismo basado en la constitución, lo que constituye la única posibilidad de integración ante las heridas del sentimiento nacionalista alemán (85).

Miami, los tamiles en Boston, los marroquíes en Francia o los molucas en Holanda. A esta clase de formas de identificación no-nacional se les define como lealtades posnacionales (165).

Esta concisa recapitulación de las aproximaciones conceptuales a lo posnacional no da cuenta de la abundante bibliografía que existe al respecto y que incluye, entre otros, el análisis del imperialismo de Edward Said¹³², la noción de mirada cosmopolita de Ulrich Beck¹³³, el proyecto de ética mundial de Hans Küng¹³⁴, el debate sobre la dicotomía nacionalismo-internacionalismo que recoge Martha C. Nussbaum en *Los límites del patriotismo*¹³⁵, la reformulación de la teoría democrática en un ámbito global de David Held¹³⁶, la minuciosa revisión del origen de la Modernidad que hace Stephen Toulmin¹³⁷ y el estudio de los riesgos que representa un supuesto gobierno de alcances mundiales que desarrolla Danilo Zolo.¹³⁸

De regreso en el ámbito que concierne a este apartado, Castany Prado en *La literatura posnacional* admite que ésta no se trata de un género nuevo, subgénero o escuela literaria que se agota en el hecho mismo de ser posnacional, sino que representa una serie de estrategias que pueden identificarse en textos que buscan nuevos modos de comprender la identidad, más

¹³² En *Culture and Imperialism* Edward Said busca analizar, más allá de la economía y la política, las influencias culturales que los procesos de colonización llevaron a las culturas colonizadas y viceversa, y cómo éstas afectaron el nivel de la cultura nacional, la cual no puede observarse libre de afiliaciones externas (12-13).

¹³³ “La mirada cosmopolita quiere decir: en un mundo de crisis globales y de peligros derivados de la civilización, pierden su obligatoriedad las viejas diferenciaciones entre dentro y fuera, nacional e internacional, nosotros y los otros, siendo preciso un nuevo realismo, de carácter cosmopolita, para poder sobrevivir” (Beck, *La mirada cosmopolita* 25).

¹³⁴ Desde la perspectiva de la teología, Hans Küng propone en *Proyecto de una ética mundial* la necesidad de instaurar una ética en común que cubra toda la diversidad del mundo (43). Más allá de las posibilidades reales de concretar este proyecto, el planteamiento de Küng es pertinente en este contexto ya que posee una noción de cultura que es global.

¹³⁵ Martha C. Nussbaum promueve la idea de una educación cosmopolita en la que el individuo, más allá de pertenecer a una comunidad nacional y reconocerse en sus marcas identitarias, debe ser instruido para reconocerse como parte de la comunidad entrelazada que representa la humanidad (20).

¹³⁶ David Held plantea en *La democracia y el orden global* la “creación de un poder legislativo y un poder ejecutivo transnacionales; efectivos en el plano regional y en el global, cuyas actividades estarían limitadas y contenidas por el derecho democrático básico” (321).

¹³⁷ Stephen Toulmin localiza en *Cosmópolis* el origen de la modernidad en el surgimiento del estado-nación y propone que “Las funciones sociales, políticas y económicas que deben ejercerse después del año 2000 exigen más instituciones y procedimientos de carácter subnacional, transnacional y multinacional” (268).

¹³⁸ Danilo Zolo denuncia la incapacidad de instituciones supranacionales como la ONU para constituir una verdadera democracia global, ya que su constitución es piramidal y jerárquica; en cambio, defiende una postura que enfatiza en la admisión de la diversidad, el cambio y la diferencia que trae consigo el ordenamiento del estado-nación (19-23).

acordes con el carácter inasible y plural que se ha confeccionado de ésta a la par de los procesos culturales de la globalización (10). De esta manera, lo posnacional puede verse desde la figura del autor, afectada por fenómenos de desplazamiento, migración e intercambio que potencializan las posibilidades del mestizaje y la hibridación literarias (184); desde la perspectiva del lector, cuyo horizonte de expectativas ahora se configura a partir de estímulos culturales provenientes de tradiciones heterogéneas (194); desde las propuestas del contenido, ya que la literatura posnacional se alimenta del escepticismo identitario para aceptar la ambigüedad y pluralidad del mundo mientras critica la idea unívoca de nación (211); y desde las exploraciones de la forma, entre las que se cuentan una serie de elementos de estilo y narración que caracterizan al “mundialismo literario” (225). Castany Prado destaca en esta categoría procedimientos de confección textual como la enumeración caótica, la ambigüedad, campos léxicos con un elevado grado de indeterminación geográfica, violentos cambios de enfoque espacial o temporal —perspectivas de vértigo—, descripciones que hacen referencia a la simultaneidad de los hechos y un repertorio de referencias culturales que provienen de toda clase de fuentes, sean éstas literarias o no (225-235).

En el caso de las obras que aquí se toman como manifestaciones de literatura posnacional, es posible observar en su manejo de mecanismos ficcionales evidencias de una búsqueda estética cuya intención es problematizar la idea de nación. Este proceso de crítica es a la vez un vehículo de exploración: las estrategias textuales que manifiestan la supuesta necesidad de apartarse o cuestionar los límites culturales del territorio autóctono constituyen, en realidad, procedimientos de representación que transforman las posibilidades mismas de caracterización de lo nacional. Desde esta perspectiva, lo posnacional representa admitir la multiplicidad en las marcas identitarias que remiten a un territorio en específico —en este caso, México— en lugar de enfatizar la negación o la superación de variables culturales que se prejuician como anacrónicas.

En *Ese príncipe que fui*, el carácter posnacional de la obra reside en la construcción identitaria del personaje principal, Federico de Grau Moctezuma. Miembro de una familia acomodada de la sociedad catalana y con estudios en Oxford, el destino aparente de Federico de Grau era administrar el negocio de su padre, empresa que no le suponía interés alguno. Esta situación se modifica cuando la lavandera que servía en el palacete de Pedralbes —la casa familiar— y su nieto se acercan para contarle sobre su verdadero linaje: ellos eran herederos del séquito de sirvientes aztecas que habían abandonado Tolorú cuando murió la princesa Xipaguazin para instalarse en El Sacromonte, barrio gitano de Granada, y se habían hecho pasar por trabajadores domésticos para poder cuidarlo de cerca. Su decisión recaía en el hecho que Federico era el auténtico heredero del emperador Moctezuma y había llegado el momento de retomar la nobleza que su apellido traía consigo (85-86).

Como puede observarse, Grau era, en el papel, todo lo opuesto a lo que se puede esperar no ya de un mexicano, sino de un heredero del imperio azteca. Sin embargo, esta circunstancia no impide que el príncipe vea en su condición una oportunidad económica y una vía de salida a la aburrida vida de empresario de un negocio en decadencia. De esta manera, reconstruye su naturaleza imperial y funda la *Soberana e Imperial Orden de la Corona Azteca*. El único problema de esta organización es que su líder no tenía la menor idea de lo que representaba. Esta circunstancia conduce al proceso de adquisición de una mexicanidad completamente fabricada, con el objetivo de que la figura del recién descubierto noble resulte verosímil.

En este punto es en el que Soler problematiza la idea de la nación como un constructo a través de la parodia. Elżbieta Skłodowska afirma que la parodia es un modo literario que desestabiliza mecanismos automatizados de percepción, pues mediante la referencialidad a expresiones muy familiares, permite que se recreen formas o convenciones que se creían ya gastadas (7). Para clasificar un discurso como paródico, es necesario que se reconozca la presencia de un pre-texto —texto originador— en el texto que se estudia. Esta relación entre

texto y pre-texto se caracteriza por presentar una distancia irónica a través de recursos variados que producen distintas impresiones subjetivas, “desde un *ethos* extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso” (14). Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la novela plantea una serie de pre-textos que sirven como base para establecer los mecanismos de la parodia: el concepto mismo de nobleza es ridiculizado por su artificialidad y el sentimiento poscolonial español respecto a sus antiguas colonias es ejemplo de ello. Sin embargo, la parodia principal de la obra reside en los procedimientos constitutivos de la identidad nacional.

Federico de Grau, ahora conocido como Su Alteza Imperial, debe crear desde cero las marcas identitarias de su orden y por ello percibe la necesidad de diseñar un blasón. Después de unas semanas de investigación heráldica en libros de iconografía azteca y mexicana, el heredero visita El Sacromonte para conocer al resto de herederos del séquito de Xipaguazin y, de paso, llegar a un acuerdo sobre los elementos que el escudo de la orden debía tener. Al final, éste fue confeccionado en forma de M —en honor a Moctezuma— y contenía elementos que combinaban las distintas tradiciones culturales que la orden encarnaba: un águila volando hacia un sol —para honrar a los aztecas— que era sostenido por unas montañas en las que se encontraba un castillo —para representar a Tolorú y los Pirineos—. Entre los detalles decorativos, se incluía un trío de cuevas como símbolo del Sacromonte, un penacho, una capa de plumas, un caballo —que era un homenaje a Canelo, caballo de Xipaguazin— y una guitarra flamenca (93-94). El escudo de la orden parodia la arbitrariedad de las imágenes que confeccionan la identidad visual de una nación. En teoría, la intención del príncipe Federico de Grau Moctezuma recae en fabricar una imagen que denote mexicanidad. En cambio, el blasón termina por ser una mezcla irregular de símbolos en los que de inmediato resalta la artificialidad de la orden. En la estrambótica combinación de los Pirineos y la iconografía azteca, Su Alteza Imperial construye una versión exotizada del mestizaje provocado por el dominio colonial

español que sirve como coartada para engañar a una nobleza que, a mediados del siglo XX, resulta risible por mantener sus costumbres anacrónicas en medio de una dictadura.

La parodia se alimenta aún más con la documentación que supuestamente dota de validez a la estirpe real de Federico de Grau Moctezuma. Según el príncipe, en medio de un coctel se le acercó un individuo a venderle el archivo de la familia Grau, el cual había sido robado de la iglesia de Tolorú en 1936. Su Alteza Imperial intuye que quizá el mismo hombre que ahora le ofrecía los documentos era el que los había hurtado, aunque el origen criminal de este archivo era irrelevante, pues ahí había encontrado “[...] los elementos, la coartada que necesitaba para emprender el negocio que lo confirmó como una celebridad y que, con el tiempo, lo llevaría al exilio y a la ruina” (36). Esta documentación servía como prueba para autentificar el linaje real de Federico de Grau y, por lo tanto, se basó en ellos para dotar de un hálito de oficialidad a su orden. Cuando el narrador lo entrevista en el bohío donde pasa su vejez en Motzorongo, se descubre que el príncipe guarda este archivo “importante” en un *tupperware* verdoso (60). Este destino representa el valor real que los documentos tuvieron desde un principio. Su único propósito es el de acentuar la farsa llevada a cabo por Su Alteza Imperial, por lo que al momento de no poder cumplir con este objetivo pierden totalmente su prestigio.

De igual manera, el archivo de la orden plantea una analogía con el archivo de la nación. A pesar de que ésta posee una serie de documentos que la legitiman como tal —constitución, declaración de independencia, himno nacional, discurso periodístico que define sus posturas, etc.— existe también un repertorio de documentos que pierden su vigencia debido a las consecuencias que acarrea el acontecimiento político o bélico en turno. Ejemplos de ello podrían considerarse los planes de acción de distintos militares, las constituciones que fueron sustituidas por versiones renovadas o las declaraciones fallidas de independencia. Esta documentación, fundamental en sus circunstancias inmediatas, termina muchas veces en el

olvido como simple evidencia de un hecho histórico, sin mayor preponderancia que la otorgada por su particular contexto de significación. El archivo de la familia Grau sufre el mismo destino. Una vez que la orden desaparece, los documentos que validan la nobleza del príncipe pasan a formar parte del repertorio oscuro de la irrelevancia, pues su sentido únicamente era sostenible por la fantasía imperial del heredero de Moctezuma.

Con los símbolos de identificación nacional ya asentados y el sustento de un archivo que le otorga autenticidad a la orden bien establecido, el último paso para consolidar la estafa orquestada por el príncipe es la fabricación de marcas identitarias lingüísticas. Ya que ni Federico de Grau ni su séquito, el cual está compuesto por los descendientes de los sirvientes originales que acompañaron a Xipaguazin a Toloríu —que en el presente narrativo, para enfatizar la parodia, es un grupo de gitanos—, tienen idea alguna del habla de México, deben buscar una solución práctica para crear la ilusión de su origen:

El príncipe estaba convencido de que la Orden ganaría mucha credibilidad si se expresaban con otro acento, y como el azteca era del todo inasequible optó por el mexicano, que, para el objetivo que se perseguía, era el sustituto natural, y la fuente de donde ese acento manaba eran las películas mexicanas que se veían en el cine en esos años. Así que, de manera paralela a la venta de condecoraciones y títulos nobiliarios, el príncipe echó a andar un taller doméstico de pronunciación mexicana a partir de una película que le compró a un distribuidor y que fue proyectada durante semanas, una y otra vez, en el despacho del palacete de Pedralbes. (112)

La película en cuestión era *Pepe el Toro*. Mediante el uso de la misma, el príncipe y su séquito tratan de reproducir aspectos lingüísticos del español de México. No obstante, lo único que logran es utilizar diálogos específicos de la película para incorporarlos a su léxico, con lo que su habla se convierte en un repertorio de términos coloquiales usado ocasionalmente para crear el efecto de lo mexicano como un rasgo diferenciador y exótico.

Esta identidad nacional impostada, creada como un simulacro a través de la cinematografía de Pedro Infante, resalta el carácter de constructo de la nación como unidad social. Federico de Grau se fabrica una mexicanidad al vapor con los recursos que tiene a la mano y no tiene temor de parecer falso pues, desde la lógica narrativa del texto, una vaga verosimilitud con un supuesto imaginario nacional es suficiente para consumir el engaño. Conforme la trama se desarrolla y la orden adquiere un estatus social considerable gracias a la venta de condecoraciones, los procesos de adquisición de marcas identitarias nacionales se magnifican. Entonces, deja de resultar extraño que, a partir de esta recreación ficcional de la cultura mexicana, la personalidad del príncipe se vaya impregnando cada vez más de rasgos que aluden al imaginario más superficial de lo nacional. Esta circunstancia se da en el marco de una contradicción que también produce un efecto paródico: Federico de Grau intenta “convertirse” en mexicano mediante el ocultamiento de sus marcas identitarias originales — las catalanas— y el profundo desconocimiento de las marcas identitarias que en teoría tendría que representar —las prehispánicas—.

Soler lleva la parodia al extremo con la recreación satírica del motivo clásico del retorno al hogar que plantea como final de la obra. Federico de Grau, buscado por la ley española, debe huir de Europa y decide marcharse a México. Al darse cuenta que su linaje azteca es irrelevante en la capital del país, entonces se traslada al único lugar donde su estirpe aún tiene sentido: Motzorongo, Veracruz, localidad por la que pasó Xipaguazin en su viaje hacia Europa y donde aún pervive su leyenda (225). En el pueblo se le recibe con el estatus de realeza por las autoridades municipales y terminan por adoptarlo como el noble oficial de la localidad. Dicha condición le permite pasar la segunda parte de su vida con cierta holgura e incluso puede recrear, a su debida escala, las juergas tremebundas que organizaba en Barcelona. Esta situación dura hasta el año 2001, cuando un nuevo partido político llega al poder y lo despoja de la vivienda que le había designado el gobierno local (226-228).

En este punto se parodia también el impacto cultural de la colonia. Grau es recibido con indiferencia en la Ciudad de México, pero se le ofrece un tratamiento de realeza en Motzorongo. En el ámbito de una pequeña localidad de provincia su figura posee una significación especial. Ahora bien, este recibimiento especial no tiene nada que ver con ser español, sino que se le da por representar la figura de heredero de la corona azteca. Grau es una especie de noble en un país donde la nobleza, al menos en el sentido monárquico de la palabra, resulta ridícula. La ironía recae en que el príncipe es un auténtico extranjero: no sabe nada del México real, ya que sus marcas identitarias nacionales provienen del cine y su actitud hacia el país en realidad es la del colonizador. Del país que supuestamente representa en realidad ha utilizado un compendio de actitudes exóticas que le funcionan en España como parte de su farsa, pero que en México no tienen ningún sentido. Sólo Motzorongo entiende su linaje y, en ese contexto, su exotismo prefabricado vuelve a ser verosímil, pues sus excentricidades son permitidas al ser el heredero de la corona de Moctezuma. De esta manera, Federico de Grau finaliza su proceso de adquisición de identidad nacional del modo más artificial posible: su nobleza inventada lo convierte en una figura decorativa de actos públicos y políticos de un pequeño municipio mexicano.

Soler construye el personaje principal de su novela como un individuo que modifica su personalidad de acuerdo al medio que lo rodea. Esta capacidad de adaptación a distintos tipos de contextos sociales corresponde a lo que Stuart Hall define como el sujeto posmoderno. No posee una identidad permanente ni esencial, sino que presenta rasgos identitarios¹³⁹ que se

¹³⁹ Vincent Descombes en *El idioma de la identidad* avisa de las diferencias que existen entre lo que se conoce como identidad y lo que en realidad se debería definir como identitario. Desde su perspectiva, en el sentido ordinario el término identidad se percibe a partir de la identificación de rasgos semejantes, “idénticos”, que hacen que un individuo se perciba como parte de “algo” porque se parece a ese “algo” (14-15). Esta definición posee un rasgo sumamente reduccionista. La identidad vista así se concentraría en encontrar elementos en común entre grupos sociales y agruparlos bajo categorías taxonómicas simples — raza, nación, pertenencia a grupos religiosos — sin comprender la complejidad de dichas apropiaciones. Por ello, el filósofo francés propone, basándose en las reflexiones de Amartya Sen, que para hablar de la identidad en el sentido “real” de la palabra habría que estudiar el ámbito de lo identitario, es decir, identificar toda agrupación social como una comunidad histórica (26). Esta distinción ocasiona que el individuo no pueda ser encasillado únicamente en un grupo de manera arbitraria a partir de su “semejanza” con otros individuos, sino que obliga a analizar el proceso histórico de formación de ciertos

forman y se transforman continuamente en relación con los sistemas de representación cultural que lo rodean; sin una identidad coherente en torno al centro único del “ser”, es más preciso definirlo como un sujeto que asume identidades diferentes, a veces contradictorias, en tiempos distintos (598). La constitución de las marcas identitarias de Federico de Grau presenta este perfil. Es imposible definir al príncipe desde una perspectiva unívoca, ya que encarna en una misma figura una multiplicidad de rasgos que son estratégicamente utilizados a su conveniencia: heredero de la corona azteca en su faceta de estafador, hijo de un empresario catalán cuando necesita conexiones legales en el mundo bancario, Gran Maestre del Capítulo Ibérico de los Templarios para poder salir de España y ser recibido tanto en Londres como en México.

De forma simultánea, el rasgo de la multiplicidad como marca identitaria de Federico de Grau, la cual se combina con la presentación paródica de lo nacional que se realiza en *Ese príncipe que fui*, permite la constitución de un inventario de representaciones posibles de México. La novela plantea la nación del narrador, quien es un banquero español maravillado por las particularidades del imperio de Moctezuma y que reconstruye un episodio marginal de la conquista desde la distancia del colonizador. Se presenta la nación de Federico de Grau, constituida artificialmente para ridiculizar la decadencia de la nobleza en la España franquista. De igual manera, el príncipe simboliza las marcas identitarias de una nación ambigua en la que lo extranjero es vilipendiado y admirado al mismo tiempo, ya que mientras en la Ciudad de México es juzgado con desprecio, en Motzorongo encarna en una misma figura la contradictoria labor del colonizador que vive a expensas del erario público por el hecho de poseer un linaje azteca. Por último, se introduce también el mundo prehispánico de Xipaguazin

constructos que posteriormente se designan como identidad. Esto lleva a la aceptación de que en realidad nadie puede delimitarse a un solo grupo, sino que somos parte de muchos procesos de identidad distintos que convergen al mismo tiempo. Horacio Cerutti propone una distinción similar a la de Descombes y define el término identidad histórica, la cual “concibe al ser como siendo [...] y se autorreconoce como un proceso y no como una estación de llegada perfecta y acabada. Este proceso, abierto por definición [...] se crea a partir de materiales culturales elaborados previamente y que transitan o migran de cultura a cultura” (138).

en la locura del exilio en Tolorú, el cual remite a un imaginario pre-nacional que es de suma importancia para el México de mediados del siglo XX. Precisamente, este imaginario permite el éxito inicial de la farsa del príncipe y su posterior exilio en la provincia mexicana.

Hasta aquí, los recursos de la parodia y la multiplicidad como rasgo identitario principal se han observado como procedimientos para desestabilizar el concepto de nación como tema literario. Asimismo, este cuestionamiento se ha definido en el marco de la teoría posnacional, la cual tiene como uno de sus objetivos el explorar alternativas a la noción misma de lo nacional como un criterio de unidad social y, en este contexto, de expresión cultural. Sin embargo, como puede observarse con la constitución de distintas representaciones de lo mexicano en *Ese príncipe que fui*, el enfoque posnacional en realidad ha sido utilizado en este análisis como una ruptura que, en lugar de sustituir o negar versiones previas o “tradicionales” de la nación, en realidad transforma sus variables, lo que ocasiona una ampliación de su horizonte de significación y la imposibilidad de fijarla en una lectura única y estable. En el siguiente apartado, este proceso se repite pero desde una perspectiva distinta. Así como aquí el énfasis de estudio se ha concentrado en los alcances de la teoría posnacional, a continuación se examinan sus limitaciones. Esta perspectiva permite la inclusión de nociones teóricas afines, como las pertenecientes al trabajo crítico de la literatura mundial. La aproximación a sus mecanismos de representación del “mundo”, en los que los elementos narrativos aluden a una cultura global, poseen una influencia directa en las distintas formas en las que se manifiesta su supuesto oponente conceptual: la expresión de lo autóctono.

4.3 Posnacionalismo II: la narrativa mexicana contemporánea y su concepto del “mundo”

Si bien el enfoque posnacional puede ser un método interpretativo útil para el análisis de obras que problematicen la idea de nación como tema literario, es preciso apuntar que posee limitaciones conceptuales, en especial si se consideran sus efectos en una sola dirección. En

principio, Sheila L. Croucher apunta que a pesar de que las fronteras políticas y territoriales se han vuelto más flexibles, esto no significa que se supere el concepto de nación, sino que en realidad puede perpetuarse dada su constante maleabilidad, como sucede con las comunidades en países extranjeros que con sus actividades económicas, políticas y culturales buscan seguir beneficiando a su país. Croucher llama a este fenómeno “nacionalismo trans-estatal” (6-7). Paralelamente, Joan Ramon Resina insiste en que toda definición de posnacionalismo, sin importar su postura epistemológica, necesariamente tendrá el concepto de nacionalismo en su núcleo semántico (50). Este apunte es significativo ya que remarca la verdadera función desestabilizadora de las rupturas: establecen una jerarquía cultural como referente para inmediatamente después transformarla mediante su cuestionamiento. Además, desmonta la supuesta dicotomía entre lo local y lo internacional que suele rodear al término en sí mismo.

En este sentido, cabe resaltar la postura de Claudio Lomnitz en *La nación desdibujada*, según la cual para desarrollar una identidad colectiva en común en un territorio que posee una amplia gama de identidades distintas, es necesario un proceso de traducción constante, desplazamiento de ideas y prácticas culturales cuyo contacto con manifestaciones divergentes tiene el efecto de transformarlas. Así, lo nacional no se reduce a lo local, sino que implica un movimiento paralelo entre lo que se percibe como “auténtico” y el distanciamiento imprescindible para ponerse en contacto con lo “otro”, lo “no-nacional” o lo “extranjero” que sirve como contrapeso y herramienta de delimitación de las variables necesarias para la formación de una identidad autóctona. De esta manera, se concluye que el nacionalismo es también un producto internacional (113-116).

Cuando se piensa lo posnacional en términos de secuencialidad —después de la nación— o de polaridad —propone aspectos contrarios a la nación—, se establece una operación que estrecha los alcances potenciales del concepto al encasillarlo en una estructura de oposiciones. No obstante, si se adopta la actitud de la ruptura como agente de cambio y se

observa en el prefijo del concepto su capacidad de transformación, entonces es posible plantearse cómo el enfoque posnacional puede afectar, modificar y desestabilizar las representaciones literarias de la nación en términos de identidad. Desde esta perspectiva, identificar el límite teórico de lo posnacional, es decir, la admisión de su incapacidad para plantear una verdadera noción alternativa y completamente diferente a la nación, en realidad es una herramienta para ampliar sus posibilidades interpretativas. Con la desestabilización de la estructura dicotómica, lo posnacional se convierte en una herramienta más que añade procesos de significación múltiples al horizonte de lo nacional.

Paralelamente, uno de los discursos teóricos más cercanos al aparato crítico de la literatura posnacional es el de la literatura mundial.¹⁴⁰ En el contexto hispanoamericano de esta discusión, Mariano Siskind y Héctor Hoyos coinciden en la imposibilidad de la búsqueda por determinar hasta qué grado la literatura de la región es efectivamente global, para en cambio concentrar su enfoque en una pregunta seminal: ¿qué concepto de mundo construye y/o propone la literatura mundial? Si se considera que el mundo no es una categoría conceptual dada o realmente abarcable, entonces cada obra que se inscribe en esta perspectiva en realidad presenta una noción de mundo bastante específica.

En *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Mariano Siskind afirma que la formulación del “mundo” en la literatura latinoamericana se concreta a partir de los objetivos cosmopolitas de sus autores durante el siglo XX, los cuales pretendían poner su subjetividad al servicio de la búsqueda de lo universal para, de esta manera,

¹⁴⁰ La tradición teórica de la literatura mundial se remonta al acuñamiento del término *weltliteratur* en el siglo XIX por Goethe y fue propuesto en su vertiente moderna principalmente por Franco Moretti. En el planteamiento del crítico italiano se presenta la posibilidad de concebir un sistema literario global que pone en contacto temas en común pertenecientes a distintas literaturas del orbe, ya sea que éstas surjan desde centros culturales hegemónicos, semi-periféricos o periféricos. A través de la técnica del *distant reading*, la cual se basa en la premisa de que para abarcar espacios geográficos grandes en la crítica literaria es preciso concentrarse en unidades específicas del texto, ya sean éstas más pequeñas—mecanismos, temas, tropos, unidades narrativas—o más amplias—sistemas, géneros—que el mismo (162), es posible dar un nuevo sentido a la práctica de la literatura comparada, respondiendo así a las necesidades de un mundo cuyas fronteras han rebasado la visión local de las literaturas nacionales.

inscribirse en la discusión teórica de la modernidad (10). Este proceso tiene como resultado que el “mundo” de la literatura mundial latinoamericana es un mecanismo para describir la imposibilidad de concebir el mundo en términos de totalidad (17-18). En una postura similar, Héctor Hoyos sostiene en *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel* que siempre que un texto busca representar un concepto de “mundo”, inmediatamente señala lo inasequible de su cometido. Sin embargo, el mero hecho de plantear dicha representación tiene el efecto de aportar información sobre nuestras propias concepciones del mundo y cuál es nuestro lugar en el mismo (1).

Por otro lado, Ignacio Sánchez Prado lleva este debate a la posibilidad de constituir una literatura mundial que responda a las particularidades propias de las tradiciones nacionales. En *Strategic Occidentalism*, además de señalar la idea de que el “mundo” es un constructo y, por lo tanto, se enuncia desde perspectivas específicas que pueden ser bastante limitadas (14), Sánchez Prado afirma la existencia de una literatura mundial mexicana basada en el uso estratégico de nociones intelectuales de la tradición occidental, como el cosmopolitismo, para adquirir capital cultural en el contexto nacional, lo que permite la reconstrucción de las genealogías literarias que propone cada autor y la manera en la que éstas se añaden o, por el contrario, desestabilizan, las formas de literatura mundial que son establecidas por instituciones literarias como las editoriales, las academias o las redes de traducción (19).

Por lo tanto, si se toma como base esta estructura de pensamiento, la metodología de la literatura posnacional podría adoptar como procedimiento de análisis la manera en que sus textos, desde el cuestionamiento a la nación, construyen una visión propia de la misma, en lugar de negarla o buscar sustituirla. Así, al dar cuenta de cómo lo posnacional puede llegar a transformar la nación como tema literario, se presenta una posibilidad interpretativa muy sugerente: si no es posible fijar la identidad en un sentido esencial ni estático y la noción misma de nación resulta sumamente problemática de definir, la transformación que el enfoque

posnacional produce es la ampliación de la perspectiva de estudio. Así, el resultado de esta operación epistemológica permitiría la posibilidad de hablar de naciones —en este caso, México(s) en plural—, multiplicidades que se dibujan en la tensión existente entre los elementos de la cultura global y las tradiciones locales que conviven en un mismo espacio de complejidad, en un proceso que modifica de manera constante los límites de una subjetividad nacional cuyas variables son flexibles.

En el apartado anterior se ha vislumbrado esta posibilidad con las representaciones de lo nacional propuestas en *Ese príncipe que fui*. La mexicanidad construida artificialmente por un personaje extranjero aludía a imaginarios reduccionistas de la expresión nacional, rasgo que era enfatizado por la multiplicidad en las marcas identitarias del supuesto heredero de Moctezuma. En este caso, la noción de propuesta de “mundo” se observa en una novela que combina los rasgos identitarios de lo mexicano en un contexto social internacional, en el que los procedimientos de recreación de las personalidades pertenecientes a tradiciones culturales extranjeras en realidad aportan información más detallada sobre el espacio de enunciación de las mismas. La obra en cuestión es *No voy a pedirle a nadie que me crea*, de Juan Pablo Villalobos.

El autor construye el argumento de la novela desde el recurso narrativo de la autoficción: un personaje basado en sí mismo también llamado Juan Pablo Villalobos que, como el Villalobos real, se muda a Barcelona a estudiar un Doctorado en Literatura. Sin embargo, la historia del Villalobos ficcional dista mucho de ser cotidiana: antes de mudarse, es involucrado por su primo en una asociación criminal que le obliga a trasladarse a Barcelona con el objetivo de llevar a cabo un “negocio de alto nivel”, el cual involucra a una de las hijas de un político catalán millonario. Los recursos principales de la novela son el absurdo y, de manera similar a la obra de Soler, la parodia. La vida académica es ridiculizada ya que parte del plan reside en que Juan Pablo cambie su proyecto de tesis para involucrarse en un área que

no le interesa en ningún sentido: los Estudios de Género, departamento en el que estudia Laia, la heredera de la fortuna. De igual manera, se establece una estampa caricaturesca del crimen organizado a partir de los personajes que conforman la organización internacional en la que está involucrado Juan Pablo, figuras que explotan aspectos representativos de un conjunto de nacionalidades que incluye a mexicanos, argentinos, pakistaníes, españoles, italianos o chinos.

El espíritu posnacional es evidente: la autoficción de Villalobos construye un personaje mexicano, migrante, con un bagaje cultural sofisticado y capaz de convivir en diversos contextos sociales, ya sean éstos nacionales o internacionales. Juan Pablo se encuentra en constante movimiento, es un personaje desarraigado que huye de su lugar de nacimiento y convive con personajes de una amplia gama de orígenes en una suerte de código cultural mundial. Ahora bien, el cimiento de dicho código se encuentra en las distintas voces narrativas de la novela que manifiestan los mecanismos utilizados para constituir el repertorio heterogéneo de personalidades que la habitan. El autor entonces utiliza este amplio repertorio de personajes para plantear identidades estratégicamente estereotípicas, las cuales expresan distintos rasgos de lo nacional, ya sea desde el interior —los personajes que son mexicanos como tal— o desde el exterior —las herramientas estilísticas usadas para representar a los personajes extranjeros—.

En ambos casos, se utiliza un recurso que funciona como evidencia de la influencia que la cultura masiva global tiene en la construcción de personajes literarios en la actualidad, en los que resulta común encontrar marcas identitarias deliberadamente reduccionistas. En el caso de Villalobos, el artificio mediante el cual se construye todo personaje de ficción es expuesto durante la narración, pero no con una explicación metaliteraria al respecto, sino con el énfasis exagerado en el estereotipo representado. Más allá de señalar la deficiencia estética con la que podría juzgarse esta circunstancia, el objetivo aquí es que el lector note la simplicidad en la caracterización de los personajes y, en lugar de obtener con ello un cuadro complejo, o realista,

de las distintas culturas que conviven en el mundo contemporáneo, comprenda que éstas han seguido pautas de representación totalmente arbitrarias.

Para llevar a cabo su cometido, Villalobos establece una serie de técnicas de caracterización que, mediante la amplificación de un rasgo típico, simbolizan las distintas nacionalidades de los personajes. Un caso representativo de este mecanismo se encuentra en Facundo, argentino que se convierte en el compañero de piso de Juan Pablo y Valentina, la novia mexicana del protagonista:

¿Sabés lo que me más me gusta de vos, boluda? Que no sos como todos esos boludos que llegan a vivir a Barcelona y se la pasan con la boca abierta como tarados, que llegan acá y van todos los días a la Rambla o a la Sagrada Familia hasta que un día un gitano les afana la cartera, por boludos. Pero vos sos diferente, boluda, vos vas a tu bola, vos sabés lo que querés, no te dejás impresionar por el oropel de esta ciudad de mentira. ¿Entendés de lo que estoy hablando, boluda?. (54)

Escuchame, boluda — insistió Facundo —. Si necesitás el trabajo que se joda el boludo de Juan Pablo. [...] haceme caso, boluda, aceptá el trabajo. [...] ¿Necesitás una disculpa, boluda? Está bien, mirá que sos boluda. La cagué, de acuerdo, fui un boludo. (197)

La óptica de Valentina no pretende construir una voz decididamente verosímil del habla argentina, ya que resulta poco probable que el argentino promedio abuse de la palabra *boludo* y sus variaciones de manera tan exagerada. Por el contrario, parece más preciso identificar que Villalobos es plenamente consciente del estereotipo identitario del argentino y, en lugar de escapar del mismo para dotar a su personaje de rasgos realistas, lo intensifica para que el lector sepa en todo momento que, además de estar en presencia de un personaje de dicha nacionalidad, la ficción prioriza el efecto humorístico. Es decir, se formula una identidad a partir de una versión paródica que no es otra cosa que la hipérbole de la misma. Facundo es un argentino

demasiado argentino y la narración pretende que el lector lo note y admita esta lógica. De nuevo, se resalta la idea de la identidad nacional como un constructo y la caracterización de la voz nativa es clave en este proceso.

Este procedimiento de representación basado en un rasgo lingüístico reincidente se utiliza en varios de los personajes de la novela. Un caso extremo se da con un personaje secundario llamado Nen, un catalán vendedor de drogas que apenas comparte un par de secuencias narrativas con Juan Pablo. La simplificación de su estereotipo se encuentra en su mismo nombre, pues su atributo peculiar es que constantemente repite la palabra *nen*, que significa niño en catalán, aunque en este idioma es un vocativo utilizado en el habla coloquial para referirse a una persona, de manera similar al uso que se le da a la forma *tío* característica del habla coloquial del español peninsular (73-74). En este caso, Villalobos remarca la marginalidad del personaje en relación a su importancia en la trama al concentrar la totalidad de su carácter en una marca identitaria única. De esta manera, Nen es un catalán cuya catalanidad es reconocible porque su nombre es homónimo de su singular muletilla.

Por otro lado, un ejemplo interesante en el planteamiento de estereotipos estratégicos como rasgos de identidad se da con el personaje del chino. El chino es uno de los integrantes de la organización criminal que dirige el licenciado —líder del clan que pretende sucuestrar a Laia— y es quien se encarga de instalar a Juan Pablo en el departamento donde vivirá con Valentina —y Facundo— en Barcelona. La particularidad de su voz narrativa es evidente:

¿Crees que el alquiler es caro porque el chino te quiere hacer chanchullo? El licenciado dijo que te instalara en un barrio donde no haya mucha policía, eso cuesta, tío. Hace una pausa para encender el cigarro. El piso al que te voy a llevar está en la parte alta, tío, dice, en San Gervasio. Ya verás que doscientos cincuenta es barato, en esa zona una habitación no la consigues por menos de trescientos, ahí no hay moros ni gitanos, ahí sólo entra la policía cuando un abuelo la palma y hay que tirar la puerta para sacar el

fiambre. Los abuelos pijos son muy solitarios, dice, ya lo verás. Chupa por segunda vez el cigarro: en dos caladas la mitad se ha esfumado. El chino reanuda la marcha. Este, digo, esto no puedo decidirlo yo solo. Debería hablarlo con mi novia. No jodas, tío, dice el chino, tu novia no se va a quejar, yo ya vi el piso, es un piso de puta madre, tiene unas vistas que te cagas. (30-31)

De un modo similar a lo que sucede con Nen, el chino recibe su nombre por un rasgo distintivo cuya obviedad es casi tautológica: posee las características físicas de un asiático. Sin embargo, Villalobos decide construir su voz casi como la de un hablante nativo del español. Los términos coloquiales abundan en su habla: “chanchullo”, “tío”, “palmar”, “fiambre”, “pijo”, “piso” son palabras que, además de las expresiones “de puta madre” y “que te cagas”, son propias del lenguaje cotidiano utilizado por cualquier persona que se haya criado en España.

Esta decisión en la voz narrativa del chino es peculiar porque realmente no se tiene información sobre el personaje. En este punto de la novela, es imposible saber si el chino en efecto es una persona que nació en China o si, por su modo de hablar, es un español de padres inmigrantes provenientes de alguna región en Asia.¹⁴¹ El énfasis en su representación se concentra en un estereotipo y la narración sólo aporta ambigüedad a sus detalles personales: “¿Vos tenías nombre, chino?, dice Facundo, no me acuerdo, disculpame, todos los nombres chinos me suenan igual. Me llamo chino, dice el chino [...]” (32). Con afirmaciones de este tipo, cabe especular que Villalobos busca acentuar la indeterminación de las marcas identitarias del personaje y el hecho de que su voz presente una competencia lingüística casi nativa sea un artilugio para contextualizar el espacio narrativo. Realmente no es importante la procedencia del chino, sino el efecto de extrañamiento que su voz produce, como si fuera un extranjero que ha aprendido el idioma con tal grado de profundidad que puede abusar de su lenguaje coloquial.

¹⁴¹ Varios capítulos más adelante, el chino declara que nació en L’Hospitalet, sin embargo, se sigue negando a admitir su nombre propio y las marcas estereotípicas del personaje se refuerzan con la práctica de la acupuntura de su abuela y el hecho de que conoce las técnicas de pelea del Kung-Fu (133-136).

Al colocarle una marca identitaria no ibérica, la voz del chino, por ser demasiado “natural”, termina por ser una expresión artificial. De nueva cuenta, aparece un recurso narrativo cuyo objetivo es desnudar el constructo de toda voz literaria y subrayar la no-autenticidad de sus personajes.

Esta cualidad no implica que los personajes de Villalobos sean falsos. En cambio, en lugar de querer definir de forma verosímil las distintas nacionalidades que se presentan en la novela, ésta utiliza el estereotipo deliberadamente restringido y repetitivo para remarcar la construcción de una perspectiva personal e individualizada de las tradiciones culturales de donde provienen sus personajes. Mediante este gesto, Villalobos afirma la imposibilidad de componer ficcionalmente retratos fidedignos de la realidad y, por lo tanto, desestabiliza el procedimiento mismo de la representación al descubrir sus limitaciones. Si *No voy a pedirle a nadie que me crea* se considera una obra posnacional, no lo es por el repertorio de nacionalidades que entran conflicto en su trama ni por una supuesta superación del concepto de nación. En realidad, sólo podría serlo en la medida que los gestos posnacionales se utilizan de manera estratégica para mostrar las complejidades propias de un lugar específico de recepción: el México configurado como un territorio culturalmente heterogéneo, de múltiples perspectivas e imposible de definir de manera estable.

Aquí es donde reside el concepto de propuesta de “mundo” que plantea la teoría de la literatura mundial. Como se ha visto, en la novela hay toda una serie de distintas nacionalidades caracterizadas, la mayor parte de la trama se desarrolla en España y el personaje principal es un individuo mexicano que tiene la capacidad de convivir, con cierto éxito, en este ámbito social internacional. Desde este punto de vista, parece que la marca identitaria de la mexicanidad tiene un impacto mínimo sobre la narración. Sin embargo, cuando se considera la versión de “mundo” que plantea la obra, es posible encontrar una “globalidad” limitada a la reducción estereotípica como herramienta para construir un espacio muy particular de donde

surgen dichas representaciones.

Es evidente que la figura del autor es sumamente importante en este proceso, aunque designar el contexto de producción del “mundo” a la esfera del autor corre el riesgo de ser una interpretación muy simple, ya que dicha afirmación podría hacerse prácticamente con cualquier tipo de obra literaria. En cambio, un acercamiento más interesante recae en la posibilidad de observar la manera en la que la concepción de “mundo” puede ofrecer información sobre esferas más específicas, como podría ser la de nación. La clave de la factibilidad de este enfoque en el caso de *No voy a pedirle a nadie que me crea* se da con los personajes mexicanos de la novela. Así como en la narración los rasgos identitarios de varios personajes son mínimos, Juan Pablo también es reconocido por su nacionalidad, ya que Laia evita su nombre para llamarlo constantemente “mexicano”. A la par de esta circunstancia, el conjunto de voces narrativas que aparecen en la obra presenta dos caracterizaciones muy particulares de aspectos de la cultura nacional en los personajes de Lorenzo y la madre de Juan Pablo.

El primero de ellos es el primo del protagonista. Lorenzo es quien decide involucrar a Juan Pablo en la red criminal que dirige el licenciado, ya que identifica en su participación conjunta una oportunidad económica muy atractiva. De hecho, el primo es quien ha diseñado el plan para secuestrar a Laia y también es el responsable de haberlo presentado a la organización delictiva que, en última instancia, sólo utiliza a Juan Pablo para la misión. Lorenzo termina por ser asesinado frente al protagonista, pero antes le ha escrito una carta para explicarle la situación. A partir de ésta puede observarse su voz y las marcas identitarias que acarrea:

Me puse a investigar de tu doctorado, pinche primo, y no mames, descubrí que ibas a estudiar en la misma universidad donde trabaja de becaria esta chava, la hija del político catalán, la de los dientes chuecos, ¿sí me estás entendiendo?, ¿sí estás poniendo

atención?, ¡deja ese pinche libro, cabrón!, te conozco muy bien, seguro ya agarraste un pinche libro para leer. ¡Te estoy diciendo que esta chava, pinche primo, trabaja como becaria en la misma universidad donde tú vas a hacer el doctorado, cabrón! Pinche coincidencia cabroncísima, cabrón, todo hizo click, pinche primo, como en las telenovelas donde resulta que la sirvienta es en realidad la hija perdida de un millonario, no sé si te ha pasado algo así alguna vez en la vida, los planetas se alinean, te tocan todos los ases de la baraja cuando está todo el dinero en la mesa. (80-81)

De manera análoga a personajes como Facundo o Nen, Lorenzo utiliza como muletilla exagerada la forma *pinche* para referirse a cualquier tipo de persona o situación. Esta característica pretende remarcar su mexicanidad y plantar las bases del estereotipo que representa. El personaje del primo simboliza varias características del imaginario cultural de la nación: busca el dinero fácil, pretende conseguir el éxito mediante la trampa, su modo de operar siempre está basado en aprovecharse de las personas a su alrededor y, encima de todo esto, sus recursos de expresión son cantinflescicos.

Esta primera carta de Lorenzo abarca siete páginas de la novela y el contenido de la misma es básicamente la repetición de una misma idea —en la narración se intercalan más cartas de Lorenzo, “escritas” después de su muerte—. La misiva posee información mínima y recurrente: tiene un proyecto y necesita a Juan Pablo para llevarlo a cabo. El estilo que Villalobos le otorga a la voz narrativa del primo se reduce a una personificación de la picardía vista como virtud. El tono hacia la decisión de Juan Pablo de estudiar un doctorado es siempre de condescendencia, pues en la ética personal de Lorenzo el objetivo principal siempre se conforma en términos materiales. Esta característica específica del imaginario nacional es ridiculizada en clave humorística: la organización criminal del licenciado desconoce su nombre ya que su apodo dentro del grupo es el “Proyectos” (19). En este sentido, la inconsistencia de los objetivos “profesionales” que se traza el primo, en los que busca riqueza con el menor de

los esfuerzos, simboliza un contexto social en el que suele prevalecer la acumulación de capital económico como parámetro de éxito individual.

De esta forma, aparece el clasismo como una de las variables de representación de la cultura mexicana. Lorenzo alude al modelo típico del intelectual sumido en la pobreza para justificar la decisión de incluir a Juan Pablo en sus negocios. Paralelamente, busca convencerlo —aunque lo ha involucrado en el mundo delictivo sin su conocimiento— con el argumento de la lealtad familiar. Los pormenores de este tipo de discurso se reproducen en la voz de la madre de Juan Pablo. En este caso, se utiliza de nueva cuenta el recurso literario de la epístola para definir la caracterización estereotípica que Villalobos construye de la figura materna. Dicha imagen se asocia con una serie de ideas que delinear un imaginario de la cultura nacional bastante específico: el conservadurismo de provincia —la familia del protagonista es de Lagos de Moreno, Jalisco—, la abnegación y el prejuicio son los ejes bajo los que se constituye la representación de la madre mexicana que plantea la obra.

A lo largo de la novela, la madre de Juan Pablo escribe largos correos electrónicos a su hijo en los que le informa sobre los últimos acontecimientos familiares en México. Desde su perspectiva, es posible observar la recepción de las acciones del protagonista en su país natal y el contexto social en el que se crió. Al final de la narración, después de la desaparición definitiva de Juan Pablo, su madre es invitada por una fundación a Barcelona para hablar de su caso. En este escenario se encuentra con los familiares de Valentina, que también ha desaparecido, y su actitud es de desprecio:

La gente de la fundación nunca le informó a tu madre que también vendría la familia de Valentina, y tu madre pasó el disgusto de encontrárselos en el hotel de sorpresa. Vinieron todos, el padre, la madre, los dos hermanos, aprovechándose de la fundación para conocer Europa, tú bien sabes que de otra manera esta gente nunca habría podido viajar fuera de México. (264)

Desde el momento que Juan Pablo se separó de Valentina para desarrollar su relación con Laia, lo cual constituía una parte esencial del plan para secuestrarla, la madre expresó sus verdaderos sentimientos sobre la ex-novia mexicana de su hijo. En una carta anterior, la madre juzga a Valentina por su baja estatura, su nombre similar al de una salsa picante reconocida en México y sus aparentes rasgos indígenas —pelo lacio, piel morena—, para tildarla finalmente como un caso de caridad (112). Como puede observarse, el desprecio de la madre proviene tanto de un asunto racial como de una estratificación clasista de la sociedad. Considera de forma negativa a Valentina porque supone que es una veracruzana pobre que no está a la altura de lo que merece Juan Pablo. Por supuesto, la contradicción es evidente: la familia del protagonista tampoco goza de una posición social privilegiada y, como la de Valentina, también proviene de la provincia mexicana. Además, la repulsión que le causa ver a la familia de la ex-novia de su hijo es una hipocresía flagrante, pues así como ellos la madre también está en Europa porque la fundación le ha pagado sus gastos de viaje.

Otro de los rasgos que resaltan en esta voz narrativa es la repetición constante de la forma “tu madre”. Como sucede con todos los personajes analizados en este apartado, la manifestación recurrente de un aspecto lingüístico delata la condición de estereotipo en su modo de representación. La madre de Juan Pablo simboliza la figura de la madre mexicana porque de manera continua se refiere a ella misma en términos maternos. De esta caracterización simple surgen las variables de la cultura nacional que comprenden la particular versión del México que propone Villalobos. Las grandes diferencias sociales son el epicentro de este “mundo”, en el que la validez del individuo se define por una combinación de las posesiones materiales que ha adquirido y el capital social que se acumula con el prestigio que éstas acarrearán. Paralelamente, la marcada disparidad en el amplio espectro socioeconómico del país provoca fenómenos de discriminación que resultan en apreciaciones basadas en la calidad “moral” del individuo. Así, se establece un proceso de simplificación social en el que la

riqueza además trae consigo un compendio de virtudes que “dignifican” el comportamiento de quien la posee.

Aunado al fuerte distanciamiento entre los distintos ámbitos sociales de México, la madre de Juan Pablo también representa otra característica esencial del imaginario nacional: la preferencia por las manifestaciones culturales que vienen del extranjero por encima de las costumbres autóctonas. El malinchismo de la madre es evidente cuando, en el mismo viaje a Barcelona en el que se ha quejado por la aparición de la familia de Valentina, se encuentra con Laia en un café y por fin la conoce:

Laia se disculpó también por la presencia del abogado, qué manera de disculparse, hijo, sin agachar la cabeza, como una muestra de elegancia, y tu madre por supuesto le dijo que no se preocupara, que tu madre entendía perfectamente que la gente de su clase tiene que andarse con cuidado porque hay mucha gente aprovechada. [...] Laia pidió que solamente le trajeran un vaso de agua, ¡un vaso de agua!, había tantas cosas deliciosas en la pastelería y ella lo único que quería era un vaso de agua, ay, hijo, tu madre todavía tiene muchas cosas que aprender de la etiqueta europea, tu madre acabó pasando la vergüenza de que le trajeran el café y el postre como si fuera una muerta de hambre que acababa de bajar de la sierra de Chiapas, y por eso tu madre mejor ni los tocó, los dejó intactos en la mesa para que Laia se diera cuenta de que tu madre no es ese tipo de persona. (266)

La madre de Juan Pablo, quien ha expresado anteriormente su deseo de “mejorar la raza con unos nietos europeos” (39), demuestra admiración absoluta por el estilo de vida de Laia, su porte y sus costumbres, por el simple hecho de ser europea. Se recrea aquí un motivo clásico del pensamiento latinoamericano que proviene desde el siglo XIX: el binomio civilización-barbarie. La madre muestra la actitud del criollo que veía en la imitación de los valores europeos la única salvación posible a la barbarie en la que Latinoamérica siempre ha estado

sumida. En su caso, Laia simboliza todas las cualidades positivas de lo civilizado, de ahí que inmediatamente la madre se coloque en una posición de palpable inferioridad respecto a una “elegancia” que asume imposible de conseguir. Esta admiración ciega y absoluta también encuentra explicación en la posición económica envidiable que disfruta la familia de Laia. Se mezclan entonces dos rasgos identitarios muy potentes en la cultura mexicana: la pretendida superioridad del “mundo” europeo sobre la realidad cotidiana de la nación se sostiene por una especie de fascinación por un territorio que no sólo disfruta mejores condiciones de vida, sino que además es la cuna de la cultura occidental. La “clase” que le atribuye la madre a Laia se configura por igual desde la posesión material y el anhelo por algún día llegar al estado “civilizado” de un espacio —Europa— que se considera, ingenuamente, ajeno a las preocupaciones mundanas de países en desarrollo como México.

En términos generales, *No voy a pedirle a nadie que me crea* tiene la apariencia de la novela posnacional, individual y desterritorializada que caracteriza al campo literario mexicano actual. Sin embargo, el compendio de voces narrativas de la obra presenta una perspectiva de recepción sumamente localizada de marcas identitarias tanto nacionales como internacionales. El crimen que ocasiona el traslado del personaje principal a España activa, como en el caso de *Ese príncipe que fui*, el motivo de los México(s) múltiples. Se plantea la nación del primo Lorenzo: caótica, intercambiable en todo momento con el pretexto de la riqueza fácil, una entidad picaresca cuyo antecedente más directo se encuentra en el humor de Jorge Ibarguengoitia, influencia constante en la narrativa de Villalobos. También se erige la nación de la madre de Juan Pablo, parodia del imaginario conservador de la provincia mexicana, clasista, prejuiciosa, que considera superior lo extranjero a lo nacional. Asimismo, aparece la nación de Valentina, que representa la mirada del migrante, y la del narrador, apto para moverse en un amplio espectro de círculos culturales con cierta eficiencia pero siempre incómodo en su propia piel.

Como puede observarse, el enfoque posnacional permite que el análisis literario se enriquezca al problematizar relaciones potenciales y zonas de contacto entre formas culturales disímiles, sobre todo en espacios intelectuales, como el mexicano, en los que la nación posee un alto grado de importancia. De forma paralela, esta metodología posee ciertas limitaciones que se concentran en el aspecto epistemológico: la supuesta superación o eliminación de variables de lo nacional encarna en realidad dicotomías cuyo enfoque es bastante estrecho, como pueden ser las oposiciones local-internacional o nacional-extranjero. Este tipo de perspectiva evita la complejidad de los matices y suele enfatizar posturas que esencializan los fenómenos culturales contemporáneos.

No obstante, la admisión de estas limitaciones permite considerar el aspecto transformador que el concepto de lo posnacional lleva consigo, si éste se coloca en un ambiente de convivencia dinámica con el término al cual aspira desestabilizar: la nación. En un campo literario tan diverso como el que forma la narrativa mexicana contemporánea, es preciso comprender cómo las rupturas, negaciones o propuestas alternativas a lo nacional representan gestos estratégicos de posicionamiento. La nación puede negarse, siempre y cuando se admita que la negación es otra forma de pertenencia. Existe una larga tradición de polémicas en torno a la expresión de la nación como tema literario y parece ser que la única conclusión que se puede hacer al respecto, incluso desde las perspectivas críticas que, como la literatura posnacional, buscan erradicar la discusión al respecto, es que ésta siempre encuentra nuevos modos de expresión mediante la transformación de representaciones previas que no las eliminan, sino que las utilizan a su favor para plantear un espectro cultural cuya única constante es el cambio.

Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha observado el funcionamiento del concepto de ruptura cuando se utiliza desde el principio de la transformación. De esta manera, los fenómenos de ruptura, cuando se presentan, proponen la tradición que cuestionan para después desestabilizarla en una lógica que privilegia la identificación del cambio, en lugar del planteamiento de supuestas sustituciones o negaciones absolutas de formas literarias precedentes. Concentrarse en el cambio tiene el beneficio de atender los fenómenos de cuestionamiento desde una perspectiva compleja, en la que la tradición no desaparece nunca, sino que muta sus variables constantemente e interactúa de forma continua con las rupturas que aparecen para modificarla.

Esto da lugar a varias conclusiones teóricas. La primera de ellas es la heterogeneidad que los mecanismos de desestabilización presentan. Al no ser posible reducir sus efectos a un solo procedimiento que los explique en su totalidad, esto significa que la tradición no es un ente estático, estable o definitivo que aparezca de un modo omnipresente en toda expresión literaria. Si las rupturas son múltiples, eso significa que los procesos de jerarquización cultural también son diversos. Así, una afirmación más exacta plantea la posibilidad de la existencia de una pluralidad de tradiciones que, además de convivir de manera cercana con sus mecanismos de cuestionamiento, utilizan esta interacción para retroalimentar sus variables.

Dicha afirmación resulta convincente cuando se analizan las tres rupturas particulares que aquí se han formulado. Los puntos en común entre las mismas son innegables y hablan de la compleja red de significaciones en la que habita todo proyecto literario. Por ejemplo, la importancia capital que posee la intertextualidad en el ámbito de la teoría literaria posmoderna —si se recuerda, es una de las nociones principales del *habitus* de la ruptura planteado en el segundo capítulo— encuentra similitudes con la constitución de mecanismos de referencialidad cultural omnívoros que desestabilizan la noción de alta cultura. De igual forma,

la desterritorialización propia del acercamiento de la teoría posnacional, aunada a la terminología análoga asentada por la literatura mundial, y cómo éstas en realidad aportan más información sobre las peculiaridades culturales del lugar de enunciación específico de las mismas —en este caso, la narrativa mexicana contemporánea— en detrimento de una presunta superación de la nación como tema literario, posee amplias semejanzas con la aproximación hacia lo “nuevo” en el aspecto cultural como una transformación de lo ya existente.

Las rupturas no trabajan de forma aislada. Desde el hecho mismo de que, para su conformación, deben plantear un ordenamiento jerárquico para desestabilizarlo, los fenómenos de cuestionamiento no pueden funcionar por sí mismos. Por ello la afirmación del párrafo anterior es sumamente importante para todo estudio futuro en torno a la ruptura, ya que ésta no sólo entabla interacciones con su jerarquía específica, sino que además confecciona horizontes de significación más amplios en los que entra en contacto con rupturas de variables distintas. Esta condición implica que la ruptura debe estudiarse desde dos perspectivas que, aunque puedan parecerlo, no son opuestas. Por un lado, debe trazarse su itinerario particular ya que cada ruptura funciona de acuerdo a circunstancias conceptuales individuales. Por el otro, también es aconsejable aproximarse a las mismas desde su coexistencia con otras, pues en todo momento el campo literario presenta múltiples posiciones de hegemonía que son cuestionadas desde frentes distintos, lo que incluye también posturas intelectuales de otros campos pertenecientes al amplio espectro del campo cultural.

La defensa de la “individualidad” literaria como marca característica de la narrativa mexicana del siglo XXI es un buen ejemplo de ello. En su contexto específico, esta ruptura trata de desmarcarse de la tarea crítica que establece categorías de clasificación general de la producción literaria. De esta manera, aparece el rechazo a nociones que enfatizan la agrupación generacional —Medio Siglo, Boom, Posboom, Crack, etc.—, temática —novela de la revolución, literatura social en torno a la realidad nacional, literatura de la Onda, nueva novela

latinoamericana, entre otros— o genérica —realismo, literatura experimental, literatura fantástica, novela histórica, literatura posmoderna—. Sin embargo, este mecanismo de ruptura no sólo se delimita a la búsqueda de la “individualidad” como objetivo estético primordial, sino que convive con otros procesos de desestabilización presentes en el campo literario. El gesto de cuestionar la pertenencia a una colectividad es una estrategia de posicionamiento similar a la utilización libre de los distintos repertorios de la cultura para establecer procedimientos intertextuales. El ímpetu por encontrar una expresión original posee una relación directa con la desestabilización de la jerarquía de la alta cultura como espacio de pertenencia de lo literario. Si el texto ficcional aspira a no requerir el encasillamiento en clasificación crítica alguna, entonces también resulta pertinente la ampliación del espectro de posibilidades culturales que pueden ser utilizadas como herramienta referencial.

Este fenómeno dinámico de mutua retroalimentación es común en la ruptura debido a la multiplicidad de sus manifestaciones. Esta condición es de tal magnitud que permite la admisión de una de las limitaciones del estudio presente. Debido a razones metodológicas, se ha buscado establecer los principios de transformación y continuidad como ejes generales del concepto de ruptura, a la par de analizar tres ejemplos particulares de mecanismos de desestabilización. Sin embargo, esta selección no es exhaustiva, ya que existen muchas otras formas de la ruptura que aquí no han sido incluidas. El cuestionamiento a los roles de género es una de las principales ausencias: la voz femenina en la narrativa mexicana contemporánea es sumamente importante y la problematización sobre las políticas de caracterización de la mujer desde el punto de vista ficcional, así como su participación en el mercado literario, los medios de circulación y divulgación crítica, representan procesos de cuestionamiento a la estructura hegemónica que en el campo literario reproduce el sistema patriarcal de diversos ámbitos sociales.

Asimismo, hay otras rupturas internas al contexto literario mexicano que persiguen la obtención de mayor visibilidad intelectual, como la escisión marcada por los autores nacidos en el norte del país respecto a los medios de producción centrales —es decir, la Ciudad de México—. Este ejemplo resulta interesante porque la literatura del norte, nacida en la crítica como literatura del desierto en la década de los 80, ha seguido un proceso de adquisición de legitimidad mediante la fijación de un repertorio de textos representativos que buscan el establecimiento de una estética regional cuyo funcionamiento depende de variables propias. Más allá de las virtudes o defectos críticos que pueden atribuirse a la expresión de marcas identitarias de esta región —las cuales, por cierto, no escapan del reduccionismo propio que trae consigo la caracterización ficcional y el funcionamiento del mercado—, la literatura del norte es un caso de estudio en el que las estrategias de posicionamiento en el campo literario son evidentes. Además, su periodo de gestación y desarrollo como movimiento dentro de la producción literaria del país se encuentra bastante definido, por lo que la idea de describir su itinerario crítico a detalle no es inconcebible.

Como los dos ejemplos anteriores existen un sinnúmero de instancias en las que se presentan fenómenos de ruptura. El Latinoamericanismo como marca identitaria e intelectual ha transformado sus variables para identificarse, en buena medida, como etiqueta de mercado en el campo cultural. Los géneros literarios constantemente ven cuestionadas sus formas de expresión y exploran nuevos procedimientos de conformación. El rol del texto como un ente que funciona de manera independiente al autor, condición planteada por Roland Barthes en la década de los 60, ha sido desestabilizado ante el auge creciente de la autoficción en la literatura contemporánea, no sólo de México, sino de diversas tradiciones. La oposición entre la ficción que busca como objetivo la consecución de fines estéticos y aquella que persigue incrementar el valor comercial de la obra es bastante antigua —cuando menos se puede trazar este debate desde el siglo XIX— y los momentos de cuestionamiento entre una y otra forma no parecen

tener un fin aparente, en especial si se considera el predominio del capitalismo como sistema económico principal en el mundo.

Este panorama sirve para concluir que es prácticamente imposible delinear un repertorio total de las rupturas que surgen en un campo literario. La metodología propuesta por Bourdieu aspiraba a encontrar un procedimiento de generalización suficiente para describir el funcionamiento de todo momento de disrupción en la literatura, pero este objetivo resulta demasiado ambicioso cuando se considera el amplio abanico de posibilidades de la ruptura y el rango desigual de sus efectos. Hay mecanismos de desestabilización internos al texto, como la utilización prominente o la caída en desuso de ciertas técnicas literarias, y externos al mismo, como puede ser la toma estratégica de posiciones en un campo desde el punto de vista del mercado. Hay rupturas que literalmente intentan resquebrajar una tradición completa, como la erradicación del tema nacional como aspecto preponderante en la producción intelectual de un país, y otras que aluden a contextos mucho más definidos, como la parodia de un grupo de textos o una manifestación cultural en particular. Además, cuando se busca evitar toda estructura de oposición absoluta, las rupturas se vuelven todavía más heterogéneas y difíciles de agrupar en repertorios de interpretación estable.

En resumen, el hábitat de la ruptura es el dinamismo constante de la significación en red. Esta circunstancia resalta aún más cuando se tiene en cuenta que la relación de la jerarquía cultural con su mecanismo de desestabilización posee variables que siempre están en riesgo de modificarse. En ocasiones, el elemento de disrupción se convierte en el aspecto jerárquico de otro ordenamiento, de la misma manera en que un asentamiento hegemónico se puede interpretar como mecanismo de ruptura cuando las variables de su relación se han transformado. Un ejemplo característico de esta tendencia se da en la relación entre texto y autor. Cuando en la teoría posestructuralista el texto se convierte en el eje central de la interpretación literaria, la figura del lector se posiciona como un aspecto preponderante ya que

representa las distintas modalidades de recepción de la obra, las cuales a su vez condicionan sus posibilidades de significación. En su momento, esto ocasionó que se desestabilizara la noción de autor como responsable total del texto y herramienta generadora de sus lecturas posteriores. Sin embargo, si se observa el campo literario contemporáneo, se puede afirmar que la figura del autor ha recobrado su importancia, sólo que a partir de variables distintas. En un espacio cada vez más profesionalizado en el que el autor participa en las dinámicas culturales desde distintos frentes —círculos intelectuales, prensa, redes sociales, como parte de una estrategia de mercado— que no están relacionados exclusivamente con la parte creativa de su producción literaria como tal, sumado a la búsqueda de libertad estética que pugna por el individualismo del proyecto personal por encima de la asociación colectiva, el autor ha recuperado un papel protagónico en la confección de estrategias para posicionarse en el campo.

Por supuesto, la transformación reciente del rol del autor no significa que el texto, o el lector, hayan sido desplazados o sustituidos. La lectura cercana —*close reading*— de la obra, que las perspectivas teóricas de la literatura mundial han intentado desvirtuar, todavía es un elemento imprescindible en la crítica literaria. De igual manera, a pesar de que la interpretación estética del texto parezca encontrarse en un segundo plano ante la emergencia de los estudios culturales, su desaparición por completo es improbable, ya que todo acercamiento a la obra literaria requiere, al menos en un primer momento, de las herramientas hermenéuticas del análisis textual. Con esta base asentada, entonces el trabajo de interpretación puede explorar distintos niveles de significación. La realidad es que las rupturas no son lineales y su efecto nada más da cuenta de los cambios y las interacciones entre sus participantes, cuyos roles pueden ser modificados en cualquier momento.

Aquí resulta imprescindible detenerse en una aportación crítica que, sin tratar de manera directa los procedimientos de ruptura literaria, posee grandes similitudes con los rasgos epistemológicos que construyen a este concepto. En *Teoría general de la basura*, Agustín

Fernández Mallo propone una teoría del funcionamiento de la creación artística, basada en el aprovechamiento de los residuos de significado ignorados por distintas manifestaciones culturales como una especie de cimiento para constituir nuevas formas que transforman las perspectivas planteadas por aquellas que no habían encontrado valor en lo que fue desechado. De este amplio estudio, dos nociones resultan sumamente sugerentes cuando se considera el horizonte de significación de la ruptura: la idea del tiempo topológico y la visión crítica de la cultura con el enfoque del realismo complejo.

Fernández Mallo descarta la idea del tiempo lineal, en el que los eventos se organizan de manera secuencial con el objetivo de alcanzar una supuesta evolución o progreso del aspecto cultural que se modifica por la intervención de un agente extraño. En su lugar, propone observar el tiempo en su dimensión topológica. La topología es una disciplina matemática que evita las mediciones de los objetos para estudiar las transformaciones continuas de los mismos; mientras el objeto no se rompa o se le genere un agujero nuevo, la topología considera que dicho objeto es el mismo a pesar de que haya sido deformado varias veces (162). Si esta postura se lleva a la representación cultural del tiempo, el tiempo topológico entonces se configura desde una perspectiva espacial, como una superficie en las que las asociaciones entre objetos e ideas se dan de forma simultánea, sin importar que éstos hayan sido generados en un pasado distante o sólo hace unos momentos (168).

A esta aproximación al tiempo se suma el enfoque de Fernández Mallo en torno al realismo como un sistema complejo. Con la intención de encontrar un punto medio entre la “autoridad” generada por la interpretación cultural de la modernidad, que produjo jerarquías como la de la alta cultura, y el elevado grado de “relatividad” de la teoría crítica posmoderna, el autor español plantea el realismo complejo como un sistema dinámico y no lineal, que es abierto porque produce intercambios de información constante y a la vez cerrado porque es capaz de auto-transformarse mediante la incorporación de sus desechos; además, su capacidad

para ordenarse proviene de su habilidad para interpretar los elementos que lo desestabilizan, en una red interconectada de significación cultural compuesta por nodos y enlaces (289). En resumen, el realismo complejo observa el mundo como una convergencia compleja: una suma de redes en las que los objetos son los nodos por los que pasa el cúmulo de relaciones que se forman entre ellos (301).

La actitud epistemológica de la transformación como parte de la noción de ruptura que se ha defendido en este análisis, encuentra un punto en común con la caracterización del tiempo topológico de Fernández Mallo. En un fenómeno de cuestionamiento no desaparece un orden para que otro totalmente nuevo surja. Lo que sucede es un cambio, una modificación que utiliza la jerarquía desestabilizada para plantear variables alternativas, las cuales no representan ninguna invención original, sino una transformación asentada en manifestaciones que ya existen.

Como se sabe, la noción de originalidad en literatura ha sido cuestionada desde las posturas más divergentes. Harold Bloom, con su enfoque basado en la apreciación estética, como Hans Georg Gadamer, desde la óptica de la interpretación como un círculo que constantemente revisa sus resultados hermenéuticos, o Pierre Bourdieu, desde el tratamiento sociológico del consumo cultural, o el mismo Boris Groys, en su consideración de “lo nuevo” como reactivación de posibilidades olvidadas del pasado —en un planteamiento muy similar al de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración III*—, confluyen en la misma apreciación del objeto cultural como un ente cuyo origen nunca es puro e irrepetible. La ruptura no es una excepción en este contexto. Si se observan los procedimientos de desestabilización como la manifestación topológica de las transformaciones que sufren las tradiciones, entonces es posible encontrar una dimensión de la ruptura en la que su efecto de cambio necesariamente conduzca a formar redes de significación con fenómenos de características similares en el campo literario, en un

espacio en el que el tiempo lineal, es decir, la relación causal pasado-presente, no condicione la implantación de relaciones interpretativas.

Paralelamente, si el realismo complejo convierte el tiempo en una superficie, entonces rupturas tradicionales de la literatura —como los movimientos de vanguardia o los manifiestos generacionales— pueden transformar sus variables para activar mecanismos de mayor complejidad. Cuando se observa la ruptura como un sistema abierto, que además tiene la capacidad de modificarse a sí mismo, la relación que establece con la jerarquía que desestabiliza da como resultado una manifestación cultural en red. En términos literarios, esto significa que al momento en el que aparece un fenómeno de cuestionamiento, éste puede ser a su vez cuestionado desde distintos enfoques, pertenezcan éstos al pasado o sean contemporáneos, de manera que su significación no se detiene en la desestabilización de un aspecto literario precedente y único, sino que se mantiene en tránsito para, de ser pertinente, utilizarse con fines distintos. Con la tradición sucede un proceso similar. Llevada a cabo la transformación de sus variables, ésta sigue disponible como material potencial de “realimentación” del sistema; es decir, sirve para plantear otros ordenamientos jerárquicos o bien para consolidar nuevos mecanismos de ruptura.

De nueva cuenta, la pretendida individualidad literaria de la narrativa mexicana reciente —ruptura general que enmarca este estudio— resalta la pertinencia de este escenario epistemológico. En cierto sentido, la aparición de publicaciones programáticas que buscan delinear características de la literatura nacional del siglo XXI, las cuales suelen presentarse en forma de manifiestos, prólogos de antologías o artículos tanto de divulgación como académicos, muestran un panorama innegable. En efecto, la narrativa mexicana reciente tiene como una de sus características principales el amplio repertorio de temas que explora, la diversidad de técnicas textuales que emplea y la heterogeneidad de las tradiciones literarias que la alimentan. Si se observa el corpus seleccionado, una primera lectura reproduce esta

condición: las obras son muy diferentes entre sí. *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue trata el archivo histórico de un modo casi opuesto a la forma en que Jordi Soler, más cercano a los preceptos de la novela histórica, maneja el material documental para construir la trama de *Ese príncipe que fui*. Lía, personaje principal de *Por el lado salvaje*, personifica una figura femenina —abusada sexualmente, maltratada por su madre, marginada socialmente— que poco tiene que ver con Verónica, protagonista autoficcional de *Conjunto vacío*, quien pertenece a la clase media y posee un amplio conocimiento de la alta cultura. *Temporada de caza para el león negro* es una novela que problematiza el campo cultural mexicano mediante la caracterización de un personaje, Golo, que es un genio y un individuo salvaje a la vez, mientras que el personaje principal de *No voy a pedirle a nadie que me crea* es un estudiante de doctorado que cae en una organización criminal por accidente en una trama que tiene muchas de las características de la novela detectivesca. Por su parte, *La Biblia Vaquera* es un conjunto de relatos que mediante el uso de mecanismos de referencialidad que abarcan todo tipo de manifestación cultural, experimentaciones sintácticas a través de la recontextualización de registros discursivos no complementarios y la constante mutabilidad de su personaje principal, produce el efecto estético del extrañamiento y, en consecuencia, da la impresión de representar una obra que no se parece a nada.

No obstante, estas diferencias palpables entre las obras del corpus y la aparente necesidad de proclamar la independencia estética del autor mexicano contemporáneo, han sido tratadas aquí como el escenario propicio para comprobar la factibilidad de la ruptura como herramienta de transformación. Si la búsqueda del individualismo se observa como una secuencia lineal, en la que se ha efectuado un auténtico rompimiento con la generación anterior, entonces las posibilidades interpretativas del corpus y, por añadidura, de la narrativa mexicana de las primeras dos décadas del siglo XXI, se ven reducidas en un alto grado. Fernández Mallo afirma que la travesía personal de un creador artístico no significa que su tránsito evite dar

cuenta también del conjunto, ya que en realidad lo que sucede en el realismo complejo es que la suma no lineal de las experiencias individuales en la cultura construye la red de significación que dota de sentido a toda manifestación artística, por muy particular que ésta sea (301-302). En este sentido, la búsqueda por la individualidad estética no significa la reclusión en un proyecto que se basta a sí mismo, sino que el proceso de desestabilización propuesto, al aportar información sobre los detalles del modo particular con el que el autor se acerca a la literatura, también establece relaciones con otras manifestaciones textuales y ofrece noticias del estado general del campo.

La ruptura planteada por el individualismo vista desde una dimensión topológica permite la puesta en común de obras sumamente diversas mediante la descripción de sus mecanismos de desestabilización. En resumen, estos textos narrativos fueron analizados en su conjunto por su búsqueda de ser diferentes, más allá de que su nivel de disrupción sea elevado —como puede ser el caso del estilo literario de Carlos Velázquez en el momento que se publicó *La Biblia Vaquera*— o menor —*Ese príncipe que fui* es una obra que sigue de manera bastante clara los principios de la nueva novela histórica, mientras *Por el lado salvaje* es una novela que, si bien temáticamente puede plantear toda una serie de cuestionamientos, en especial desde una perspectiva de género, su estilo se encuentra bien demarcado por una extensa tradición novelística en México cuya base es la introspección reflexiva—. En el escenario teórico que se ha intentado delinear aquí, el presentar un estudio que relacione textos que no posean muchas similitudes y que el nexo entre los mismos sea precisamente la forma en la que busquen separarse de tradiciones precedentes, no es una afirmación contradictoria.

Si se realiza este mismo ejercicio crítico desde un punto de vista generacional, el corpus de narrativa mexicana del siglo XXI muestra puntos de contacto sumamente interesantes con movimientos literarios precedentes. Quizá el más claro de ellos se presenta con las aportaciones estéticas del grupo inmediatamente anterior: la generación del *Crack*. Si se observa con

atención, las propuestas estéticas principales del manifiesto de dicho conjunto de autores, presentado en 1996, se concentran también en una defensa férrea de la libertad para explorar todo tipo de tema literario, sin importar la pertenencia a un territorio o tradición determinada. Por supuesto, así como se ha comprobado con el corpus de estudio, la negación de México como motivo ficcional primordial fue nada más una declaración de intenciones en el manifiesto que, con el paso del tiempo, se ha transformado. Basta con ver la proliferación de novelas históricas de uno de los miembros más prolíficos del *Crack*, Pedro Ángel Palou, en las que reconstruye ficcionalmente figuras importantes para el imaginario cultural del país como Lázaro Cárdenas, Emiliano Zapata, José María Morelos, Porfirio Díaz o Cuauhtémoc. Jordi Soler, que en términos generacionales se encuentra más cercano a este grupo que al de los autores mexicanos nacidos en los años 70, podría considerarse adyacente a la veta más comercial que ha caracterizado la producción literaria del *Crack* durante el siglo actual.

Paralelamente, en primera instancia puede afirmarse que la narrativa mexicana del siglo XXI no persigue la tentativa de crear obras totales, mundos literarios de amplio alcance que aspiran a problematizar aspectos esenciales de la cultura nacional. En términos esenciales, la estética de autores como Juan Rulfo, Elena Garro y Fernando del Paso, o de aquellos identificados bajo la etiqueta crítica de la generación de Medio Siglo —como Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Amparo Dávila, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, entre otros— no pretende ser replicada por la generación contemporánea. Sin embargo, esto no significa que en la producción literaria del presente siglo no se utilicen los recursos expresivos que caracterizaron a los autores previamente citados. Aparecen también en la narrativa mexicana del siglo XXI el comentario social y el retrato costumbrista, la exploración de formas literarias alternativas, la ciudad como espacio ficcional por antonomasia. El proyecto literario de Juan Pablo Villalobos guarda profundas similitudes con la ironía y el humor de Ibarguengoitia; el tratamiento crítico del archivo que hace Álvaro

Enrique puede ser relacionado desde el punto de vista intelectual con la forma que Fuentes y Del Paso usaban sus fuentes documentales; la obra de Verónica Gerber, cuya base primordial es precisamente la reutilización de elementos culturales de diversa índole, no puede entenderse sin tener en cuenta la experimentación sintáctica de Elizondo, la crítica visual de García Ponce y la voz alienada de los personajes de Dávila, al igual que la voz femenina empleada por Nadia Villafuerte posee ecos de las caracterizaciones de mujeres que oscilan entre la marginalidad y la fortaleza planteadas por Castellanos o Arredondo.

La literatura de la Onda es otro de los antecedentes con los que, en primera instancia, resulta casi evidente plantear puentes críticos, en especial cuando se considera el amplio uso de la cultura pop en la narrativa de Carlos Velázquez o el ritmo desaforado del lenguaje de Tryno Maldonado. Además, la obra misma de los autores de la Onda representó, en su momento, una ruptura con los proyectos estéticos de la revolución y de la literatura de tintes más reflexivos de la primera mitad del siglo XX. En resumen, esta narrativa trajo visibilidad al mundo de los jóvenes, el lenguaje coloquial, las drogas y manifestaciones de la cultura masiva como el rock, aspectos que aún son observables en la producción literaria mexicana del siglo XXI. No obstante, la utilización de estos recursos en la actualidad se ha transformado desde la perspectiva de sus efectos, en especial cuando se considera el grado de disrupción que acarrear. Lo que fue juzgado a finales de la década de los 60 como un estilo de expresión “novedoso” u “original”, en el presente resulta una herramienta estética más, identificable en una amplia gama de textos que no necesariamente pretenden mostrar contextos juveniles. La inclusión de elementos de la cultura masiva como parte esencial del repertorio de referencialidad a disposición de los autores es una técnica literaria bastante común en la narrativa nacional contemporánea. Ahora bien, el hecho de que su uso haya perdido en buena medida la sensación de “rebeldía” que solía causar en el pasado, no significa que haya dejado de ser un procedimiento de ruptura.

En este sentido, sería inexacto afirmar que existen rupturas más verdaderas -legítimas, puras— que otras por el hecho de presentar un mayor grado de cuestionamiento. El énfasis del realismo complejo en evitar las estructuras dicotómicas de interpretación es compartido por el contexto epistemológico que da forma a la noción de ruptura. Si se comprenden los mecanismos de desestabilización literaria como entes en tránsito, en constante comunicación por una amplia red de significación, variables secuenciales como la causalidad pasado-presente o la búsqueda de algún tipo de complementariedad crítica, ya sea para mostrar semejanzas cercanas o diferencias marcadas entre autores, tendencias, generaciones o movimientos, transforman sus preceptos con el establecimiento de otro tipo de relaciones y así amplían sus posibilidades interpretativas. En resumen, así como las rupturas son agentes del cambio literario, también éstas poseen un alto grado de variabilidad.

Por otro lado, en cuanto a las obras pertenecientes al corpus de análisis es necesario apuntar que, además de presentar las formas de ruptura con las que se les asoció a lo largo del estudio, la interpretación de las mismas puede conducir al planteamiento de otros mecanismos de desestabilización si se las observa desde una perspectiva distinta. Por ejemplo, es posible considerar que *Por el lado salvaje* de Nadia Villafuerte, la cual fue analizada desde la óptica de la teoría literaria posmoderna, también es una novela posnacional. Cabe recordar que Lía, criada en el sur de México, escapa de su maltrecho seno familiar y empieza un periplo que la lleva por Honduras, Tijuana, Playa Bagdad (Matamoros), Portugal, Shanghai, Mumbai, Filipinas y Nuevo Laredo. Como se ha observado con anterioridad, Lía sigue un proceso de aprendizaje de acuerdo al lugar en el que se encuentra y simboliza una figura violentada que, para invertir el efecto de su maltrato, parece aprovechar la dureza de su condición marginal para afectar de un modo más profundo a quienes ejercen su dominio sobre ella. Al no ser un personaje estático, sus marcas identitarias son inestables y múltiples —incluso utiliza el alias de Bonnie cuando ejerce la prostitución en Tijuana—, lo cual tiene una relación directa con sus

traslados alrededor del mundo. Además, Lía podría representar una crítica a las consecuencias brutales de la globalización en los países del tercer mundo, pues en la trama de la novela aparecen formas modernas de la esclavitud como el abuso sexual y la trata de blancas. El modelo de “mundo” que construye *Por el lado salvaje* se encuentra repleto de violencia, muerte, marginalidad y desigualdad, rasgos que describen por igual un escenario global desalentador y la realidad cotidiana de México.

La ruptura de lo posnacional como transformación de las variables identitarias de espacios específicos de la cultura del país aparece también en *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez. En este caso, el análisis que se realizó de los dos cuentos que problematizan directamente aspectos representativos del norte de México, *El diler de Juan Salazar* y *La condición posnorteña*, se concentró en los procedimientos de referencialidad omnívora utilizados para combinar rasgos identitarios regionales con un compendio de manifestaciones de la cultura global, en especial la anglosajona, cuya interacción transforma las variables de ambos repertorios. Este mismo acercamiento podría interpretarse desde la óptica de los aparatos teóricos de la literatura posnacional y la literatura mundial. De hecho, el espacio ficcional en el que suceden todos los relatos de la colección, PopStock!, es un ejemplo característico del lugar desterritorializado que utiliza de manera estratégica el imaginario del norte del país para constituir una versión del “mundo” como una superficie en red, hiperconectada, en la que los elementos de todas las tradiciones que lo atraviesan son transformados al momento de interactuar entre sí, incluidas las marcas identitarias nacionales.

La multiplicidad de marcas identitarias es un aspecto que también puede observarse en *Temporada de caza para el león negro*, de Tryno Maldonado. Cuando se profundizó en la figura de Golo como símbolo de las estrategias de posicionamiento al interior del campo cultural —y la artificialidad de sus convenciones— durante el capítulo 3, se observaron también las distintas facetas que adopta durante la narración: artista de increíble talento, amante

con un apetito sexual desenfrenado, individuo casi infantil en su tratamiento con el gato de la vecina —Martínez— y su pasión por los parques de diversión, personaje con tintes salvajes cuando se enfrenta a una situación que le disgusta. Tomadas estas características desde otra perspectiva, Golo representa un caso distintivo del sujeto posmoderno, como lo entiende Stuart Hall. Su personalidad se modifica constantemente y su comportamiento inestable consolida la imposibilidad de interpretarlo de acuerdo a una identidad definida. Mediante la brevedad de la novela y la poca importancia que se le da a los elementos descriptivos en la misma, Maldonado construye un personaje misterioso, del que casi no se conoce nada, para enfatizar su condición de ente en tránsito, de individuo que no pertenece a ningún lugar determinado.

En cuanto a la segunda ruptura propuesta en el presente estudio, en la cual se cuestionan los límites de la separación entre la alta cultura y la cultura masiva o popular para transformar sus variables con la introducción de la referencialidad omnívora, *Ese príncipe que fui* de Jordi Soler y *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos presentan aspectos interesantes al respecto. En principio, la mexicanidad artificial delineada a modo de parodia en la novela de Soler basa sus premisas en un conjunto heterogéneo de manifestaciones culturales. La farsa llevada a cabo por Federico de Grau no surge de una profunda investigación de las marcas identitarias nacionales, sino que utiliza recursos populares como las películas de Pedro Infante. Además, la combinación irreverente de símbolos prehispánicos, mexicanos y españoles que confeccionan el escudo de la Soberana e Imperial Orden de la Corona Azteca, también es una evidencia de los procedimientos de significación omnívoros. La insignia de la orden se forma por elementos culturales de distintos ámbitos, ya sean vagas referencias a la iconografía azteca o elementos de la vida cotidiana de los descendientes del séquito de Xipaguazin —el Sacromonte, barrio gitano de Granada—, en una estética que se asemeja más a lo *kitsch* que a la supuesta elegancia que debería tener un blasón de la nobleza.

Por su parte, el repertorio cultural de *No voy a pedirle a nadie que me crea* se encuentra cimentado de igual manera en la heterogeneidad. El reduccionismo intencionado con el que se construyen las marcas identitarias de los personajes también puede interpretarse como una desestabilización de las representaciones tradicionales basadas en virtudes o en defectos sociales. Los estereotipos exacerbados que plantea Villalobos funcionan como una ridiculización de la verosimilitud literaria y se formulan siempre desde el punto de vista popular. Además, la narración ironiza rasgos de la alta cultura en su caracterización del trabajo académico, como la excesiva concentración en temas extremadamente especializados y el artificio de la pasión por el trabajo de investigación, aspecto que se vuelve evidente cuando Juan Pablo cambia su tema de tesis con bastante facilidad para dar continuidad al plan de seguir a Laia.

En lo que concierne a *Conjunto vacío*, es innegable su vínculo con la ruptura que desestabiliza la hegemonía de la palabra escrita como procedimiento de expresión literaria primordial. Desde el enfoque de lo posnacional y la literatura mundial, la novela de Verónica Gerber tiene algunas posibilidades interpretativas, sobre todo cuando se considera el uso de la imagen como recurso narrativo que alude a una versión de “mundo” que podría ser fácilmente aprehensible desde otras tradiciones. La organización de distintas secuencias de acuerdo al principio de la curaduría construye un espacio ficcional de mayor “universalidad” ya que representa un lenguaje más legible para potenciales lectores de distintas latitudes. Ahora bien, cabría preguntarse la factibilidad de la traducción de esta obra y su posterior circulación en el mercado literario internacional —ambas preocupaciones teóricas del horizonte crítico de la literatura mundial—, ya que su grado de experimentación estilística es elevado.¹⁴²

¹⁴² *Conjunto vacío* fue traducida al inglés por Christina MacSweeney — que ha traducido a otros autores mexicanos contemporáneos como Valeria Luiselli, Daniel Saldaña París, Eduardo Rabasa y Julián Herbert— y publicada en la editorial *Coffee House Press* de Minneapolis con el título *Empty Set*. Cabe mencionar que *Coffee House Press* es una editorial independiente sin fines de lucro que, al menos en su rama de ficción latinoamericana, busca publicar literatura de carácter experimental.

Más allá de estas consideraciones, el proyecto literario en general de Verónica Gerber puede denominarse con la etiqueta de disruptivo. La publicación de su última obra, *La compañía* (2019), es una prueba contundente al respecto. Este texto repite las inquietudes estéticas de la autora, ya que algunas de sus características principales son la intersección extrema de géneros tan dispares como la fotonovela, el testimonio, el diseño gráfico, la arquitectura o el dibujo, el uso de un archivo intelectual que se expone abiertamente en el paratexto y el empleo de la imagen como técnica narrativa preponderante. Sin embargo, los mecanismos de desestabilización se llevan al extremo del género, pues así como esta obra podría ser una novela, no resulta descabellado afirmar que no lo es. A falta de una definición precisa, *La compañía* es una especie de artefacto literario cuyo efecto intelectual funciona desde múltiples ámbitos artísticos.

Por último, *Muerte súbita* es especial en el sentido de que es la única novela del corpus que aparece de manera extensa en las tres rupturas particulares planteadas por este estudio. La razón de esta circunstancia es que la obra de Álvaro Enrígue sugiere procedimientos de cuestionamiento desde varios frentes. Es una narración altamente intertextual debido a las diversas fuentes de la alta cultura que la alimentan, por lo que presenta las condiciones necesarias para constituir un *habitus* en el que la ruptura funciona como estrategia de posicionamiento en el campo literario. Asimismo, el repertorio referencial es tan importante en *Muerte súbita* que aquí se ha formulado una posible estructura general de la novela basada precisamente en sus intertextos, lo cual tiene el efecto de transformar la narración en un archivo historiográfico cuya dirección es indeterminada.

Como en el caso de Verónica Gerber, buena parte del proyecto narrativo de Enrígue reproduce desestabilizaciones de jerarquías culturales como las que aquí se han descrito. La problemática del archivo que abarca diversos contextos históricos, por ejemplo, aparece en *El cementerio de sillas* (2002) y, en un registro que también explora técnicas autoficcionales, en

Ahora me rindo y eso es todo (2018). En el aspecto estrictamente estilístico, esta novela podría sumarse a *Vidas perpendiculares* (2008) como formas de exploración literaria similares a *Muerte súbita*, pues en las tres obras se plantea el motivo recurrente del tiempo pasado que nunca desaparece, sino que siempre está vigente para afectar el devenir de la época presente. En cuanto a la presentación del campo cultural como conflicto narrativo, *La muerte de un instalador* (1996), primera novela de Enrigue, recrea las dinámicas del ámbito artístico mexicano para llevarlas al extremo, en una trama en la que un mecenas millonario —Aristóteles Brumell— convierte a su artista beneficiario —Sebastián Vaca— en un tétrico experimento de abuso y crueldad, mientras se muestra la artificialidad de las convenciones sociales del campo del arte.

Para finalizar, es pertinente realizar una última reflexión respecto a la ruptura como herramienta de análisis literario. Aquí se ha mostrado un amplio panorama de las distintas nociones de la ruptura como cuestionamiento a jerarquías culturales establecidas, así como se han visto ejemplos particulares de su funcionamiento en contextos específicos. Sin embargo, resulta necesario admitir que la ruptura es un problema teórico irresoluto. Esto significa que la identificación de mecanismos de desestabilización, al estar éstos en constante movimiento y transformación, no es una tarea crítica que posea una síntesis satisfactoria. La amplia diversidad de formas que la ruptura adopta reduce la posibilidad de establecer un panorama totalizador de sus funciones. Por supuesto, dicha condición epistemológica no es un impedimento para plantear el problema e intentar concebir modelos metodológicos al respecto. El estudio de la ruptura es sumamente provechoso porque tiene la doble función de postular una tradición y esbozar el trayecto de la transformación de sus variables. Su emergencia informa de un ordenamiento literario jerárquico y, a la vez, lo desestabiliza. En conceptos tan vastos, abstractos y controversiales como pueden ser el canon, la tradición o la hegemonía, la

aparición de la ruptura tiene el privilegio *performativo* de hacerlos visibles y expresar tanto sus alcances como sus limitaciones.

Bibliografía

- Agustín, José. “Prólogo”. *Generación del 2000. Literatura Mexicana hacia el Tercer Milenio*. Comps. Agustín Cadena y Gustavo Jiménez Aguirre. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2000.
- Aínsa, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana.” *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Karl Kohut, ed. Iberoamericana/Vervuert, 1997, pp. 111-121.
- — —. *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Venezuela: CELARG/Ediciones El Otro, 2003.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2006.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Bachelard, Gaston. *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI, 1981.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: UNAM, 2001.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Beck, Ulrich. *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Beltrán Félix, Geney. “Historias para un país inexistente”. *Blanco Móvil*, No. 95 Invierno 2004-2005, pp. 2-5.
- Bertens, Hans. “The debate on Postmodernism.” *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds. John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 3-14.

Bobadilla Encinas, Genaro. “Ruptura y continuidad de la novela histórica contemporánea en la tradición narrativa mexicana e hispanoamericana”. *Revista de El Colegio de San Luis*, año III no. 6, julio-diciembre 2013, pp. 44-61.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Boschetti, Anna. “El campo literario”. *Bourdieu después de Bourdieu*. Comp. Diana Sanz Roig, ARCO/LIBROS S.L., 2014, pp. 71-98.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

— — —. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2012.

— — —. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

Cárdenas, Noé. “Niñas Montessori; autores multitask”. *Nexos*, Enero 2012,

<https://www.nexos.com.mx/?p=14635>. Acceso 20 octubre 2017.

Casanova, Pascale. “La literatura como mundo”. *América latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio Sánchez-Prado, Biblioteca de América, 2006, pp. 63-88.

Castany Prado, Bernat. *La literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia Servicio de Publicaciones, 2007.

Cerutti, Horacio. “Identidad y dependencia culturales”. *Filosofía de la Cultura*. Ed. David Sobrevilla, Editorial Trotta, 1998, pp. 131-144.

Chávez Castañeda, Ricardo, y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores. Expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen, 2000.

Clark D’Lugo, Carol. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. Austin: University of Texas Press, 1997.

- Cornis-Pope, Marcel. "Self-referentiality." *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds. John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 257-264.
- Croucher, Sheila L. "Perpetual Imagining: Nationhood in a Global Era." *International Studies Review*, Vol. 5, No. 1, Mar. 2003, pp. 1-24.
- Cuesta, Jorge. *Poemas y Ensayos II. Ensayos I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- da Jandra, Leonardo y Roberto Max, comps. *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. México: Joaquín Mortiz, 1997.
- de Bondt, Cees. *Royal Tennis in Renaissance Italy*. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- de la Garza, Alejandro. "Repertorio íntimo". *Nexos*, Enero 2012, <https://www.nexos.com.mx/?p=14634>. Acceso 20 enero 2017.
- de Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI-CLACSO, 2009.
- Descombes, Vincent. *El idioma de la identidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2015.
- Dittman, Michael J. *Jack Kerouac: A Biography*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- Dumont, Louis. *Homo Hierarchicus. The Caste System and Its Implications*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Eagleton, Terry. *Culture*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- "El estudio por la ventana." *Kurimanzutto*, 2010, <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/el-estudio-por-la-ventana>. Acceso 22 de diciembre del 2019.
- Eliot, T.S. *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1932.

Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México (ENCCUM) 2012. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2012, <https://www.inegi.org.mx/programas/enccum/2012/>, acceso 15 diciembre 2019.

Enrigue, Álvaro. *Muerte súbita*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

— — —. *Valiente clase media: Dinero, letras y cursilería*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

— — —. “Apéndice. Los escritores, la literatura, la historia: entrevistas y cuestionarios.” *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX*, David Miklos coord., Tusquets Editores, 2016, pp. 253.

Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México, 2015.

Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Feyerabend, Paul. *Tratado contra el método*. Madrid: Editorial Tecnos, 1986.

Fokkema, Douwe. “The semiotics of Literary Postmodernism.” *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds. John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 15-42.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

— — —. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.

Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

— — —. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

Fukuyama, Francis. *La gran ruptura*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1999.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2004.

- García Abreu, Alejandro. “Una máquina de desaparición. Entrevista con Verónica Gerber Bicecci”, *Nexos*, 14 de septiembre 2015, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=9049>.
Acceso 20 de diciembre del 2019.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.
- — —, comp. *El consumo cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Graham-Dixon, Andrew. *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*. New York: W. W. Norton & Company, 2011.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- — —. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- Gerber Bicecci, Verónica. *Conjunto vacío*. México: Almadía, 2015.
- Gillmeister, Heiner. *Tennis: A Cultural History*. Sheffield: Equinox Publishing, 2017.
- González Boixo, José Carlos. “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”.
Tendencias de la narrativa mexicana actual. Ed. José Carlos González Boixo, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 7-23.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Groys, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. España: Pre-Textos, 2005.
- Habermas, Jürgen. *La constelación posnacional*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Hagenbeck, Francisco. “La literatura mexicana en el siglo XXI”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, no. 79, Primavera-Otoño 2014, pp. 275-283.
- Hall, Stuart. “The question of cultural identity”. *Modernity. An introduction to modern societies*, Blackwell Publishers, 1996, pp. 596-631.

Held, David. *La democracia y el orden global. Del Estado moderno al gobierno cosmopolita.*

Madrid: Paidós, 1997.

Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions". *The Invention of Tradition*, eds. Eric

Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.

Hoyos, Andrés. "Historia y ficción: dos paralelas que se juntan." *La invención del pasado.*

La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Karl Kohut, ed.

Iberoamericana/Vervuert, 1997, pp. 122-129.

Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel.* New York: Columbia

University Press, 2015.

Hutcheon, Linda. *Una poética del postmodernismo.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

Ibsch, Elrud. "The Refutation of Truth Claims." *International Postmodernism. Theory and*

Literary Practice. Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds. John Benjamins Publishing

Company, 1997, pp. 265-272.

Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico." *Estética de la Recepción.*

José Antonio Mayoral, comp. Arco Libros, 1987, pp. 215-243.

Jay, Martin. "Hierarchy and the humanities: the radical implications of a conservative idea".

Telos, No. 62, December 21, 1984, pp. 131-144.

Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el*

origen de un término y el desarrollo de un concepto. Ed. Desiderio Navarro, UNEAC,

Casa de las Américas, 1997, pp. 1-24.

Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas.* México: Fondo de Cultura

Económica, 2013.

Küng, Hans. *Proyecto de una ética mundial.* Madrid: Editorial Trotta, 1991.

- Kunz, Marco, “El corrido de Guillermo Tell: el sampleo cultural en *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez ” *Nuevas Narrativas Mexicanas 2: desde la diversidad*. Marco Kunz y Cristina Mondragón, eds. Linkgua, 2014, pp. 285-302.
- Lakatos, Imre. *La metodología de los programas de investigación científica*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Larios, Marco Aurelio. “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia.” *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Karl Kohut, ed. Iberoamericana/Vervuert, 1997, pp. 130-136.
- Lemus, Rafael. “Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana”. *Quimera*, No. 287, pp. 34-38.
- — —. “La Biblia Vaquera, de Carlos Velázquez.” *Letras Libres*, 31 octubre 2009, <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-biblia-vaquera-carlos-velazquez>, acceso 20 diciembre 2019.
- Lipschutz, Seymour. *Teoría de conjuntos y temas afines*. Chile: McGraw-Hill, 1991.
- Lomnitz, Claudio. *La nación desdibujada. México en trece ensayos*. Barcelona: Malpaso Ediciones, 2016.
- Luiselli, Valeria. “Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica”. *Nexos*, Febrero 2012, <https://www.nexos.com.mx/?p=14682>. Acceso 20 octubre 2017.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- Mahieux, Viviane, y Oswaldo Zavala. “El nomos del norte”. *Tierras de nadie: el norte en la narrativa mexicana contemporánea*. Comp. Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, Tierra Adentro, 2012, pp. 9-24.
- Maldonado, Tryno. *Temporada de caza para el león negro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

- — —, ed. *Grandes Hits Vol. I. Nueva generación de narradores mexicanos*. México: Almadía, 2008.
- Matz, Jesse. “The Novel.” *A Companion to Modernist Literature and Culture*. David Bradshaw y Kevin J.H. Dettmar, eds. Blackwell Publishing, 2006, pp. 215-226.
- Medina, Manuel Fernando. *Archivo y Discurso en la Nueva Novela Histórica Mexicana (1980-1994)*. São José do Rio Preto, SP: HN Editora, 2012.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Mesa, Jaime. “La generación inexistente”. *Fondo de Cultura Económica*, 29 mar. 2008, http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705. Acceso 13 septiembre 2017.
- Miklos, David. “Novedad de la narrativa mexicana III: Prólogo para una antología que no fue”. *Nexos*, Marzo 2012, <https://www.nexos.com.mx/?p=14716>. Acceso 20 octubre 2017.
- Miles, Barry. *Call Me Burroughs: A Life*. New York: Twelve, 2014.
- Moreno, Carolina, y Cristóbal Rovira. “Imaginaros: Desarrollo y aplicaciones de un concepto crecientemente utilizado en las Ciencias Sociales”. *Investigación para la Política Pública, Desarrollo Humano*. HD-08-2009, RBLAC-UNDP, New York (2009), pp. 1-37.
- Moretti, Franco. “Conjectures on World Literature”. *World Literature in Theory*. Ed. David Damrosch, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 159-179.
- Mota, Melissa. “Perfil: Carlos Amoraes, del archivo líquido al esplendor geométrico”, *Revista Código*, 11 de febrero 2015, <https://revistacodigo.com/arte/perfil-carlos-amorales-del-archivo-liquido-al-esplendor-geometrico/>. Acceso 22 de diciembre del 2019.

- Müller, Jan-Werner. *Another Country: German Intellectuals, Unification and National Identity*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. España: Universitat de València, 2002.
- Nussbaum, Martha C. *Los límites del patriotismo*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Palou, Pedro Ángel, et al. *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004.
- Palou, Pedro Ángel, et al. “Postmanifiesto del Crack (1996-2016)”. *Confabulario*, 9 abr. 2016, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/postmanifiesto-del-crack/>. Acceso 10 septiembre 2018.
- Parsons, Talcott. “An Analytical Approach to the Theory of Social Stratification”. *American Journal of Sociology*, Vol. 45, Issue 6, May 1940, pp. 841-862.
- Pavlicic, Pavao. “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. *Versión*, No. 18, Diciembre 2006, pp. 87-113.
- Paz, Octavio. *Obras completas Vol.1. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Perkulis, Dalia. “Carlos Velázquez, entrevista en crudo al escritor”, *Animal Político*, junio 2012, <https://www.animalpolitico.com/blogeros-lilith-wannabe/2012/06/01/carlos-velazquez-entrevista-en-crudo-al-escritor/>. Acceso 26 de agosto del 2018.
- Peterson, Richard A. “Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore”. *Poetics*, no. 21, 1992, pp. 243-258.

- Peterson, Richard A, y Roger M. Kern. “Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore”. *American Sociological Review*, vol. 61, no. 5, Oct 1996, pp. 900-907.
Web.
- Pfister, Manfred. “How Postmodern is Intertextuality?”. *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett, Walter de Gruyter, 1991, pp. 207-224.
- Pliego, Roberto. “Otros puntos cardinales”. *Nexos*, Enero 2012,
<https://www.nexos.com.mx/?p=14636>. Acceso 20 octubre 2017.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*.
México: Siglo XXI, 1996.
- Pulido, Begoña. *Poéticas de la novela histórica contemporánea*. México: UNAM, 2006.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Raphael, Pablo. “Relevos después del neoliberalismo: trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual”. *Quimera*, No. 287, pp. 40-48.
- Regalado López, Tomás. “Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio”. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Ed. José Carlos González Boixo, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 143-168.
- Resina, Joan Ramon. “The Scale of the Nation in a Shrinking World.” *Diacritics*, Vol. 33, No. 3/4, Autumn - Winter, 2003, pp. 45-74.
- Reynolds, Nigel. “Shocking urinal better than Picasso because they say so.” *The Telegraph*, 2 diciembre 2004, <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3632714/Shocking-urinal-better-than-Picasso-because-they-say-so.html>, acceso 5 febrero 2020.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2009.
- — —. “La función hermenéutica del distanciamiento”. *Hermenéutica*, Comp. José Domínguez Caparrós, Arco Libros, 1997, pp. 115-136.

- Rionda Arreguín, Luis. *Las rupturas en el conocimiento científico y otros ensayos*.
Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2002.
- Robb, Peter. *M: The Man Who Became Caravaggio*. Australia: Duffy & Snellgrove, 1998.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”. *América Latina en su literatura*,
Coord. César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1972, pp. 139-166.
- Rosas Mantecón, Ana. “Los estudios sobre consumo cultural en México.” *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Coord. Daniel Mato, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002, pp. 255-264.
- Saborit, Antonio. “En defensa de las camas gemelas.” *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX*. David Miklos, coord. Tusquets Editores, 2016, pp. 35-41.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Argentina: Ariel, 1997.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market and the Question of World Literature*. Illinois: Northwestern University Press, 2018.
- Sanz Roig, Diana. “Bourdieu después de Bourdieu. Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos”. *Bourdieu después de Bourdieu*, Comp. Diana Sanz Roig, Arco Libros, 2014, pp. 11-48.
- Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Seifer, Alexander. *How Does One Cut a Triangle?*. New York: Springer, 2009.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin*

- America*. Illinois: Northwestern University Press, 2014.
- Skłodowska, Elżbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Soler, Jordi. *Ese príncipe que fui*. México: Alfaguara, 2015.
- Sternberger, Dolf. *Patriotismo constitucional*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2001.
- Szegedy-Maszák, Mihály. “Nonteleological Narration.” *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds, John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 273-282.
- Toulmin, Stephen. *Cosmópolis. El trasfondo de la Modernidad*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Velázquez, Carlos. *La Biblia Vaquera*. México: Editorial Sexto Piso, 2011.
- — —. “El soundtrack de *La Biblia Vaquera*”. *Yaconic*, 17 mayo 2016, <https://www.yaconic.com/el-soundtrack-de-la-biblia-vaquera/>. Acceso 15 octubre 2018.
- Villalobos, Juan Pablo. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.
- Vital, Alberto. “Las nociones de “tradición” y “ruptura” como conceptos histórico-literarios”. *Literatura Mexicana*, No. 9 (1998), pp. 419-126.
- White, Hayden. “El problema del cambio en la historia literaria”. *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Eterna Cadencia, 2011, pp. 291-312.
- — —. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.

Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. Mexicali: Instituto Cultural de Baja California, 2005.

Zavala, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis doctoral, El Colegio de México, 2007.

Zolo, Danilo. *Cosmópolis. Perspectiva y riesgos de un gobierno mundial*. Barcelona: Paidós, 2000.