

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA**

DOCTORADO EN HUMANIDADES-LITERATURA

**ESCRITURAS Y ESPACIOS DE LA REFLEXIÓN Y EL
PENSAMIENTO LITERARIO MODERNO**

**UNA REVISIÓN SOBRE LA EXPRESIÓN ESCRITURAL
DE IGNACIO SOLARES**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN HUMANIDADES-LITERATURA**

**PRESENTA
MTRA. ALEJANDRA SÁNCHEZ AGUILAR**

**LECTORES:
DR. ALEJANDRO HIGASHI
DRA. ANA ROSA DOMENELLA
DRA. NORMA ANGÉLICA CUEVAS**

ASESORA: DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

MÉXICO, D.F., ABRIL DE 2013

**ESCRITURAS Y ESPACIOS DE LA REFLEXIÓN Y EL
PENSAMIENTO LITERARIO MODERNO**

**UNA REVISIÓN SOBRE LA EXPRESIÓN ESCRITURAL
DE IGNACIO SOLARES**

MIS MÁS SENTIDOS AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar al Doctorado en Humanidades y a la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, por admitirme en el posgrado y con ello asentir al proyecto que hoy se consolida. Por dotarme durante mi estancia no sólo de instrucción teórica, sino por el pleno acogimiento de mi persona; por su calidez, su generosidad, por la alta formación que me brindaron y por favorecer mi aprendizaje académico extracurricular financiando algunos de mis congresos, gracias. Han sido un soporte académico determinante para mi fortalecimiento como estudiosa de la Literatura. Asimismo, quiero expresar mi gratitud al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que por segunda ocasión me auspicia una investigación; sin la beca otorgada, el proyecto de cursar el doctorado y realizar el presente estudio, difícilmente se habría realizado. Con especial estima agradezco y externo mi aprecio a mi directora de tesis, la Dra. Marina Martínez Andrade, pues sin su acertada orientación, asesoría y conocimiento este trabajo no hubiese sido posible.

Agradezco a mis tres lectores, todos ellos comprometidos con la formación teórica de sus estudiantes. El Dr. Alejandro Higashi y la Dra. Ana Rosa Domenella quienes durante todo el proceso de la investigación nutrieron ésta con sus observaciones y atinados juicios; por su gentileza, su disposición y su abierto interés en conocer y asesorar mi trabajo, gracias. Asimismo, toda mi gratitud a la Dra. Norma Angélica Cuevas, mentora desde mis inicios en la investigación formal literaria y que de la misma forma, generosa y accesible, colmó de su conocimiento esta tesis. Sin la profunda visión analítica de los tres, el trabajo no hubiera alcanzado la madurez que hoy presenta. Mi reconocimiento y gratitud a la Lic. Adriana López quien siempre me auxilió y facilitó las diligencias burocráticas. Su ayuda fue determinante en

la parte final de este proceso. A mis compañeros de estudios Edmundo Martínez y a Jaime Villareal todo mi cariño, gracias por su amistad y fraternidad, y por caminar a mi lado en el curso del doctorado. A mi amiga y hermana la Mtra. Judith Buenfil, quien también abonó a este trabajo con sus recomendaciones y sugerencias; por su presencia, apoyo y amistad mil gracias. A mi tío, el Dr. Antonio Aguilar por asistirme y orientarme siempre que lo necesité durante el curso del posgrado, gracias. A mi amiga y compañera la Mtra. Arcelia Acosta por animarme y reconocerme siempre y con ello alentar la conclusión de este ciclo, gracias. A mi hermana Paty Sánchez y a mis padres Susana Aguilar y Mario Sánchez por ser mi soporte, por inspirarme a crecer, por ampararme, por su amor y apoyo absoluto, gracias. Finalmente, le agradezco a mi esposo Jesús Zamora ser el compañero más estimulante en la travesía de la investigación y compartir conmigo el gusto de los altos estudios.

A todos... gracias.

*A mis dos familias y a su centro,
mi hermosa hija Fernanda*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I. ESPACIOS Y FORMAS DISCURSIVAS DE LA FICCIÓN, LA CRÍTICA Y EL PENSAMIENTO LITERARIO MODERNO	23
1.1 La ficción autorreflexiva y el comentario encarnado.....	24
1.2 Poscrítica y autocrítica: los intersticios de la escritura crítica y ficcional	33
1.3 La nota poética o las poéticas del autor: las huellas de un pensamiento literario.....	40
1.4 Una revisión del trabajo crítico sobre las novelas	44
CAPÍTULO II. LA CRÍTICA DEL ESCRITOR COMO ESPACIO DE CO-CREACIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA LITERARIA	57
2.1 El “escritor-crítico”.....	64
2.2 <i>Imagen de Julio Cortázar</i> : el comentario crítico como espacio de co-creación	70
2.3 La construcción del espacio estratégico y las filiaciones poéticas	77
2.4 De las actitudes poéticas en el discurso crítico	87
2.5 La autoentrevista: un discurso sugerente sobre las poéticas del autor	95
CAPÍTULO III. LA AUTOBIOGRAFÍA LITERARIA: <i>DE CUERPO ENTERO I.S.</i>	98
3.1 En los senderos de la autobiografía literaria	99
3.2 De la transfiguración de la autobiografía	106
3.3 <i>De cuerpo entero I.S.</i> y la exploración de la lectura y la escritura	118
3.4 <i>De cuerpo entero I.S.</i> y la autocrítica de la escritura	124
3.5 <i>El espía del aire</i> una reescritura autocrítica de <i>Casas de encantamiento</i>	127
CAPÍTULO IV. <i>CASAS DE ENCANTAMIENTO</i> : LA FICCIÓN CRÍTICA.....	130
4.1 Un proyecto híbrido en colaboración	138
4.2 La ciudad fragmentaria: el escenario inenarrable	145
4.3 La imagen refractada	152
4.4 La ficción moderna: una puesta en escena de la reflexión	157
4.4.1 <i>El lector creador</i> y el <i>texto lectura</i>	159
4.4.2 El poder de la escritura	167
CAPÍTULO V. <i>EL ESPÍA DEL AIRE</i> : EL ACTO CRÍTICO FABULADO.....	180
5.1 La crítica-escritura y el proseguidor de ambigüedades.....	188
5.2 El espía del aire y su escritura enajenante	190
5.3 La novela del yo	209
5.4 Del <i>alter ego</i> y la memoria	214
5.5 Una acotación: La Musa Margarita Vélez	219
A MANERA DE CONCLUSIÓN	222
BIBLIOGRAFÍA CITADA	235

La necesidad de historiar nuestro propio pensamiento literario tenía que aparecer más allá de la existencia de trabajos aislados, aunque no por ello menos importantes y rigurosos. [...] Tal actitud, en contra de lo que pueda parecer, no conlleva ningún tipo de «nacionalismo» en el ámbito de los estudios literarios, sino, por el contrario, el reconocimiento explícito de la necesidad de estudiar y conocer unas reflexiones propias —de carácter, cantidad y calidad dispares, lógicamente, como en todas las actitudes— que constituyen en buena medida el cimiento de nuestra realidad actual.

GENARA PULIDO TIRADO

Algunos autores arrancan desde los lindes de la ficción para llegar al terreno ensayístico; otros, en cambio, parten de los terrenos del ensayo y el análisis crítico para llegar a una escritura que se modela sobre las formas de la ficción.

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

Además de reflexionar sobre la escritura, el artista plantea, en los intersticios del texto, sistemas conceptuales, teorías que vendrían a constituir un pilar considerable en la arquitectura de su sistema literario y, en casos óptimos, del espacio literario en general.

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

La poesía no puede ser criticada más que por la poesía.

MANUEL ASENSI

INTRODUCCIÓN

Dentro de la literatura del siglo XX, con énfasis hacia la segunda mitad de la centuria y prolongándose al siglo XXI, un sector de la narrativa, novelas y cuentos, hace confluír los oficios del creador, del crítico, del teórico y del lector¹. Estas prácticas con territorios escriturales concretos y diferenciados se entrecruzan en una parte de la actividad literaria conformando un nuevo ser de la ficción, que se dispone esencialmente como un cuestionamiento de sí mismo. La literatura suspende por un momento la fantasía y deja la escritura de la aventura para convertirse en la andanza de su propio *ser y hacer*. En este terreno obras como *Casas de encantamiento* (1987) y *El espía del aire* (2001) de Ignacio Solares encuentran un marco de referencia, en tanto se sitúan como novelas que extienden sus límites ficcionales, pues se abren al comentario, al pensamiento y a la noción literaria; además de la experiencia novelesca ofrecen al lector un relato discurrente sobre el mundo que mejor conocen, el de la creación.

Esta última circunstancia, implica considerar la cercanía que guarda esta parte de la narrativa con discursos de otra naturaleza, como el de la crítica y el de la teoría de la literatura que admiten de forma congénita un estado de reflexión. En esta esfera, las expresiones escriturales no ficcionales de algunos autores, entre ellos Ignacio Solares, apuntan una voz contemplativa que puede reconocerse. Es decir, sus narraciones cavilantes y meditabundas, aunadas a su labor crítica (artículos, reseñas, entrevistas, ensayos); a su producción

¹ En palabras de Norma Angélica Cuevas algunos escritores de la narrativa moderna: “se han encargado de diluir aquella línea que separaba el acto creativo del trabajo crítico o la reflexión teórico-literaria”. Más adelante agrega: “se trata de una de las reflexiones más interesantes de la poética moderna: la manifestación de la experiencia artística al interior de la obra creativa” (*El espacio* 10).

memorística (autobiografías); a sus declaraciones expresas sobre su obra y el ser de la literatura (notas, autoentrevistas) conforman en conjunto una conciencia autoral. Subyace en la práctica literaria de estos autores una consciente y lúcida mitificación de su personalidad poética.

Este yo reflexivo, presente en los variados discursos (ficción, crítica y declaraciones del pensamiento literario) de un creador, supone un cambio en la labor crítica y teórica de la literatura. El escritor es a la vez un creador-crítico y un creador-pensador. Hay que decir además que esta voz aunque le pertenece al autor no cobra legitimidad en la referencialidad, en la afiliación sujeto-texto o en el dato biográfico; en cambio, es una voz modelada en la palabra. Un yo personal que se construye en los territorios de la fantasía y no se sostiene en lo biográfico, sino en lo discursivo.

En suma, estos son algunos de los rasgos que conforman parte del semblante de la literatura moderna², de estas condiciones y, particularmente, de su presencia en las diversas escrituras de Ignacio Solares³ me ocuparé en esta investigación. Trataré aquí de dibujar la postura crítica del autor, aunque debo aclarar que el interés del trabajo no se concentra únicamente en su obra, sino que pretende también enfatizar, siguiendo la línea del doctorado, en la teoría literaria y en los problemas de la narrativa moderna que son manifiestos en su expresión. El objeto será reconocer, profundizar e inquirir en la actitud crítica

² En “Dos síntomas de ‘lo moderno’ con mirada ‘posmoderna’: *desobra y grado cero de la escritura*”, Asunción Rangel siguiendo a Octavio Paz, Roland Barthes y Maurice Blanchot señala que lo moderno es una ruptura con la tradición literaria que se situaría: “el inicio, hacia finales del siglo XVIII y ciertos *ajustes al modelo* hacia finales del siglo XIX y el siglo XX” (88). Más adelante señala que esta ruptura tendría como cualidades un giro que conlleva la problemática del lenguaje, la muerte del autor y el ensimismamiento del lenguaje poético. Existe un cambio de actitud del creador frente al texto estético literario, donde “deja de importar el contexto socio-cultural o político del escritor en relación con la creación literaria, el compromiso *es* con la literatura y nada más” (89).

³ Es importante señalar, que si bien, las escrituras de Ignacio Solares implican condiciones y asuntos plenamente modernos, su recepción particular es contemporánea, al ser un autor que sigue publicando y cuya recepción se sitúa en este hilo espacio-temporal.

que el escritor ha proyectado y dispuesto en su variada producción; partiendo del ensayo, la reseña y el artículo de opinión, así como de la autobiografía hasta conducirme finalmente a la obra narrativa, el centro de interés de esta investigación. Con actitud crítica me refiero más puntualmente a la cavilación teórico-literaria acogida en estos discursos; su importancia radica en que esta labor reservada antes a ciertos géneros ensayísticos, concomitantes y diferenciados de la ficción, ahora se alberga en ésta última y es producida por el escritor.

El propósito estriba en problematizar sobre la naturaleza de esta nueva forma de concebir los juicios sobre el ejercicio literario, donde los actores y los dominios de la crítica y la teoría se trasladan hacia el terreno de la creación. Esta circunstancia coloca a la labor crítica como una forma distinta, una *poscrítica*. Donde el creador dilucida sobre el hecho literario, lo interpreta, lo comenta, conjetura acerca de él, centrándose en una de las temáticas fundamentales de la reflexión hecha por creadores, la escritura. Particularmente Ignacio Solares, ofrece en su obra, una serie de nociones acerca del ser literario que incluye no sólo este asunto, sino también el de la lectura. Desde estas reflexiones pretendo dirigirme hacia una posible conjetura sobre el trabajo crítico del escritor, que en capítulos posteriores me conduzca a su pensamiento teórico-literario contenido en sus novelas: *Casas de encantamiento* (1987) y *El espía del aire* (2001).⁴

No se trata aquí de exponer en estos discursos una poética de autor, sino una postura crítica, una serie de nociones acerca de la literatura; en suma una teoría personificada en el

⁴ Dos aclaraciones: la primera, coloca al escritor que me ocupa como centro del cual surgen las reflexiones conceptuales contenidas en este capítulo, incluida la que se ocupa del *escritor-crítico*; la segunda, toma en cuenta que al referirme al *escritor-crítico* no estoy generalizando, pues en todo caso, este despliegue conceptual resulta del estudio de la obra particular de Ignacio Solares; sin embargo, se ha señalado, existe una tradición en la literatura mexicana que posee innumerables ejemplos sobre el desplazamiento de los escritores a otros ámbitos del quehacer literario como puede ser la crítica o la teoría.

texto de ficción. La distancia estribaría, en que una poética incluye una cosmovisión no necesariamente focalizada en el hecho artístico, la actitud crítica en cambio, se dirige a la problematización del quehacer artístico. Asimismo, el escritor, al convertirse en actor crítico sobrepasa esa delgada frontera, que comenzó a vulnerarse con la modernidad y se desdobra para ser a la vez creador y lector, creador e intérprete, creador y pensador, creador y filósofo. La trascendencia reside en que sus cavilaciones no se limitan a los trabajos y géneros propios del comentario y juicios sobre la literatura, como pueden ser los ensayos, los artículos, las reflexiones autorales, sino que se incluyen también en la obra literaria, más concretamente en las novelas y los cuentos. Este es el sitio absoluto para el escritor, el entorno natural de su pluma. Si el del crítico tradicional es quizás el ensayo, el del creador es la novela, el poema, el cuento, el drama.

Es inmensa la cantidad de obras y escritores hispanoamericanos y aun españoles que acogen estas condiciones de la narrativa moderna, que testifican sobre su naturaleza oscilante, donde el yo narrativo se acerca más al yo ensayístico. Dentro de la temporalidad de lo moderno, situándome en aquellos autores que han publicado hacia la segunda mitad del siglo XX y XXI⁵, podría mencionar a Sergio Pitlor, Carlos Fuentes, Juan José Saer, Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Ricardo Piglia, Enrique Vila-Matas, Gonzalo Celorio, César Aira y Javier Marías.⁶

⁵ Para Angélica Tornero es en esta temporalidad que se enfatiza la ruptura que establece lo moderno. «La noción de realidad en la que se fundamentó la historia, —señala— cuando menos durante los tres últimos siglos, se resquebrajó al iniciar la segunda mitad del siglo XX. El discernimiento de lo “real” cobró otro tinte. El mundo intelectual asomó a un inminente cambio epistemológico. [...] La “realidad” no tuvo más aquella implicación monolítica y unívoca. Se hizo imprescindible excavar al fondo del discurso, “revelar el simulacro”» (303).

⁶ Para Norma Angélica Cuevas una generación dentro de la literatura mexicana, que reúne las condiciones de este sector de la narrativa moderna está constituida por: “los narradores mexicanos de la llamada Generación de Medio Siglo, (y antes que ellos, Los Contemporáneos), por ejemplo, asumen la actividad de la escritura de un modo tal que si el lector indaga puede encontrar en casi todas sus obras elementos susceptibles de reconstrucción

Aunque el panorama es amplio, me interesa atender un autor y un asunto con profundidad que parta de un *corpus* mucho más reducido. Dicho *corpus* estará integrado por las novelas autobiográficas *Casas de encantamiento* (1987) y *El espía del aire* (2001), asimismo por algunas expresiones del autor de diversa naturaleza discursiva que dan cuenta de esta actitud de reflexión. Específicamente, en cuanto a su labor crítica, me ocuparé de algunos artículos y reseñas publicadas en la *Revista de la Universidad de México* y de su obra ensayística *Imagen de Julio Cortázar* (2002). En lo que se refiere a su obra memorística abordaré *De cuerpo entero. I.S* (1990), su autobiografía literaria. Finalmente, en cuanto a las declaraciones expresas sobre su visión del arte, la literatura y su obra en particular estudiaré *Ignacio Solares* (autoentrevista) (2007), texto que escribió respondiendo a la solicitud de Ignacio Trejo Fuentes, así como de la “Nota” que aparece al final de su novela *Nen, la inútil*. No menos importante en este plano resulta su obra *Cartas a un joven sin Dios* (2008) que integra, bajo el género epistolar, un conjunto de ensayos sobre el tema de Dios, la trascendencia y la literatura como forma de iniciación espiritual. A lado de las ficciones, estos discursos me permitirán identificar y recorrer esa particularidad pensante del autor, su modo de proceder, la perspectiva desde la cual asume cuanto asunto trate, cuanto género explore; su voz poética que se trasiega en el territorio expansivo del mundo de lo literario.

Cabe decir que un campo de meditación tan amplio, donde la línea divisoria entre los discursos se difumina, me llevó a reunir un conjunto heterogéneo que incluyera manifestaciones variadas del hacer literario del autor. Estos documentos son convocados para

teórica. No se trata, por supuesto, de meros pretextos literarios para que el autor transmita a través de un juego *metatextual* su visión poética, lo interesante es que se trata de novelas o cuentos en los que el autor se convierte en un mero transmisor de lo que sucede en el *espacio literario*, en el espacio de la literatura” (*El espacio* 142).

discernir sobre los espacios discursivos literarios y sus entrecruzamientos. Trabajar según un criterio de “corpus dinámico” me permitió incluir material que no había sido previsto en un inicio pero que consideré de interés para el desarrollo teórico de la tesis.

Aunque me ocuparé con mayor énfasis de la obra de Ignacio Solares, incluiré algunas de las preocupaciones ofrecidas en el plano de lo teórico-nocional y del discurrir literario, de algunos otros creadores como Ricardo Piglia, Salvador Elizondo, Jorge Cuesta y Noé Jitrik; asimismo acotaré, siempre que sea pertinente a la investigación, sobre la obra de cualesquiera otro autor mencionado.

Por otro lado, me parece este el sitio idóneo para subrayar la importancia de generar un trabajo doctoral que de predominio al pensamiento teórico hispánico.⁷ Tal como lo expuso Ricardo Piglia, hace poco más de diez años, en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*,⁸ se debe comenzar a considerar los problemas del futuro de nuestra literatura desde Hispanoamérica.

En aquellas charlas dictadas en La Habana y refiriéndose al trabajo de Ítalo Calvino, el escritor argentino se preguntaba: “Cómo veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No cómo lo ve alguien en un país central con una gran tradición

⁷ En su texto *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista* Amalia Pulgarín sostiene que el posmodernismo es un campo de acción que incluye a las latitudes de los países de habla española. No obstante, señala: “hasta el momento, no contamos con un importante *corpus* que estudie la narrativa hispánica más reciente dentro del amplio espectro posmodernista. En el campo del hispanismo destaca la escasez de estudios críticos por parte de autores españoles e hispanoamericanos. La mayor parte de la crítica se hace desde Estados Unidos y se escribe en inglés, tomando apenas ejemplos de la ficción hispánica y cuando lo hace, elige principalmente novelas latinoamericanas de finales de los sesenta o principios de los setenta, amparadas bajo el fenómeno de la “nueva narrativa latinoamericana” (13).

⁸ El título que reúne dos charlas que dictó Piglia en La Habana en el año 2000 viene, por supuesto, del libro del escritor italiano Italo Calvino titulado *Seis propuestas para el próximo milenio*. Texto que también está conformado por conferencias que Calvino preparó en 1985 y nunca llegó a leer. El documento de Piglia comparte con el del italiano la gran interrogante sobre el futuro de la literatura. La invitación es sin duda empezar a comprender este espacio desde nuestros confines. El escritor se pregunta: “¿Cómo nos plantearíamos ese problema nosotros, hoy? [...] ¿Qué tradición persistiría a pesar de todo?” (*Tres propuestas* 12).

cultural” (*Tres propuestas* 12). La primera propuesta sugiere cuestionar el futuro de nuestra literatura desde un horizonte cultural propio, pues apunta: “nos planteamos ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y ese mirar al sesgo nos da una percepción, quizás diferente, específica. [...] Qué óptica tendríamos nosotros para plantear este problema, cuáles podrían ser esos valores propios de la literatura que van a persistir en el futuro” (*Tres propuestas* 13).

Por su parte, Norma Angélica Cuevas, refiriéndose en particular al tratamiento que se le ha dado a las cuestiones teóricas en el contexto mexicano, sostiene: “nuestras universidades, que es el espacio del cual se esperarían las propuestas, han privilegiado la recuperación, estudio y ejercicios prácticos de modelos, teorías o perspectivas teórico-críticas ya consolidadas, reconocidas y probadas en *corpora* distintos a los nuestros” (*La transfiguración* 155).⁹ Para Cuevas una posibilidad de abonar a la conformación de una visión propia, sería considerar la presencia de un pensamiento teórico-literario en la narrativa. Es decir, extraer “alguna propuesta hecha por nuestros escritores, en nuestras obras” (*La transfiguración* 157); éste constituiría un posible camino para comenzar a materializarla. Cuevas agrega:

Tengo para mí la casi certeza de que estudiando nuestras literaturas desde este enfoque del pensamiento teórico-literario podría abonarse, considerablemente, a favor de la existencia de una teoría literaria mexicana y, más aún, latinoamericana, no en dependencia de otras teorías extranjeras, sino más bien en diálogo con ellas a partir de reformulaciones propias y, por qué no decirlo, de reflexiones originales (*La transfiguración* 157).

⁹ “Parece que en el contexto latinoamericano no nos es dado reconocer la existencia de teorías literarias como formas originales de pensamiento, surgidas de necesidades propias, salvo contadísimas excepciones” (Cuevas, *La transfiguración* 155).

Es imperante forjar una teoría literaria que surja de la fisonomía de la obra mexicana y/o hispanoamericana, que atienda a sus procesos históricos, estéticos, culturales y literarios; nutrir el comentario de la obra y su interpretación no sólo de presupuestos nacidos en Europa o EU, y de aparatos conceptuales surgidos de sus literaturas, sino de un discurrir nacido de un objeto propio. En suma, poner en práctica una teoría y crítica que trace en realidad el proceso histórico-literario hispanoamericano.

Para Roberto Fernández Retamar los aparatos conceptuales, teorías, (y sus respectivas críticas) euronorteamericanas han nacido de una praxis literaria específica. Si bien, es cierto, algunos de sus juicios tienen validez más allá de esa praxis, también es cierto que poseen sus límites. Así, sostiene:

Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos —e introyectados por nosotros— como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura* (82).

De tal forma que siguiendo estas reflexiones, trataré aquí, hasta donde las posibilidades del estudio me lo permitan, de sostener mis argumentos partiendo de diversos trabajos de la academia hispanoamericana y española principalmente. Si bien, no se puede hablar de la

existencia de una teoría consolidada, sí considero es posible identificar, en un conjunto de académicos y académicas, una serie de cruces que convergen en una preocupación sobre un sector de la narrativa moderna en lengua española. Es decir, es posible reconocer en algunos trabajos en el campo de la investigación literaria en Hispanoamérica, principalmente, el desarrollo de algunas líneas de teoría. Partiendo de este presupuesto, me centraré con mayor énfasis en la obra de la mexicana Norma Angélica Cuevas, atendiendo por un lado, a la necesidad de un mayor número de estudios que partan de un contexto más cercano a nuestro horizonte cultural y nuestra realidad literaria; y por otro, para dar predominancia a las contribuciones, en el terreno de la reflexión teórica, de voces femeninas de Hispanoamérica, España y Brasil. Lo anterior, convencida también de la imperiosa necesidad de reconocer el pensamiento femenino trascendente para el curso de los estudios literarios. Cabe decir que la inserción de estas voces se justifica en la validez y relevancia de sus juicios.

Resultan significativas, para la problemática teórica de la ficción moderna, las aportaciones de las españolas Iria Sobrino Freire y Pilar Rubio Montaner; las argentinas Catalina Gaspar, María Noel Correbo, Berenice Gustavino, María Florencia Suárez Guerrini y Amor Hernández Peñaloza; las mexicanas Norma Angélica Cuevas y Graciela Martínez-Zalce; la uruguaya Lisa Block, la ecuatoriana Yanna Hadatty Mora y la brasileña Leyla Perrone-Moisés. Del mismo modo tienen lugar pensadores de España, Portugal, México y Argentina como José María Pozuelo Yvancos, Manuel Alberca, Fernando Gómez Redondo, José Manuel Trabado, Nuno Júdice, Evodio Escalante, Noé Jitrik y Ricardo Piglia. Considero es apremiante, en trabajos de esta naturaleza, empezar a construir el entendimiento de las circunstancias particulares de nuestra narrativa, ya no mirando al sesgo sino desde los juicios

construidos, principalmente, en países de habla hispana. Intentaré concretar la posibilidad de considerar nuestros problemas literarios desde un campo nocional propio.

Asimismo, y siguiendo a Norma Angélica Cuevas intentaré hacer un esbozo acerca del pensamiento literario encarnado en las escrituras de Ignacio Solares, con la intención de valorar sus preocupaciones acerca de la literatura como parte de este marco nocional que involucra a la literatura mexicana, y aun hispanoamericana; con esbozo me refiero precisamente, al trazo de una serie de notas, observaciones y argumentos entresacados con mayor énfasis de su obra. Se trata de una búsqueda en su producción que evidencie claramente la naturaleza oscilante de los discursos y prácticas de la literatura moderna. Creo firmemente que la obra de Ignacio Solares describe, figura y expone con claridad algunas de estas prácticas y por tanto, me permite sustentar mi propuesta teórica. La focalización de un autor y una obra mostrará la naturaleza de un razonamiento disuelto en la amplitud de su escritura diversa.

Para exponer sobre los espacios y escrituras en que se gesta una parte de la reflexión y el pensamiento literario moderno, he integrado este estudio de cinco capítulos y una conclusión. En el capítulo I ofrezco un marco nocional y teórico a partir de la revisión de uno de los principales problemas que presenta una veta de la literatura moderna: su dimensión crítica-teórica. Aquí sitúo el contexto en que se gestan las ficciones autorreflexivas, su naturaleza y elementos constitutivos; asimismo argumento el vínculo que guarda este segmento de la literatura con otros discursos no narrativos (ensayos, artículos, entrevistas, notas aclaratorias, autobiografías) en tanto conforman junto con la ficción una sola voz autorial. Finalmente, observaré cómo la escritura de algunos autores hispanoamericanos

transfigura el carácter discursivo de sus obras para dar paso a la preocupación teórica tanto en la obra fictiva como en los discursos marginales que la circundan. En este terreno son relevantes los términos de metaficción, transfiguración narrativa, comentario encarnado, poscrítica, autocrítica, nota poética y poéticas del autor.

Al lado de la narrativa identifiqué la poscrítica como una forma específica de la labor interpretativa por parte de un escritor que se caracteriza por ser más intimista y menos rigurosa y que además se vuelve significativa para el estudio de sus concepciones, intenciones y propósitos en tanto versa más sobre sí mismo que sobre la obra comentada. Finalmente, en este capítulo examino el trabajo crítico que se ha hecho sobre las novelas *Casas de encantamiento* (1987) y *El espía del aire* (2001).

En el capítulo I estudio la crítica hecha por escritores y cómo ésta conforma un sitio en el que el creador, ahora escritor-crítico, ofrece sus propias inquietudes convirtiendo sus trabajos interpretativos en un espacio estratégico en el que además de trazarse un mapa sobre su propia visión poética y las direcciones desde las cuales se puede leer su obra, se funda una continuidad de la obra comentada, es decir, tiene lugar una co-creación.

Esta crítica se halla en la prensa cultural, en las revistas literarias bajo la forma de artículos, reseñas, entrevistas, ensayos. Así en este capítulo me ocupo de estos discursos del autor, especialmente de *Imagen de Julio Cortázar*, algunos textos publicados en la *Revista de la Universidad de México* y hago un primer acercamiento a la “Autoentrevista” de Ignacio Solares. Todos ellos discursos que permiten ingresar al bagaje de ideas del que comenta. De modo que un género de crítica hecha por escritores se instaura como uno de los momentos esenciales de la obra, como una progresión creativa y como un mapa autobiográfico literario

del comentador, en tanto constituye un vaciado de sus propios intereses poéticos, expresados éstos en temáticas, nociones y autores reiterados.

Finalmente en este capítulo, exploro las actitudes poéticas que este segmento de la crítica emplea para conformar el comentario literario; la crítica de algunos creadores se instaure con rasgos estilísticos que ratifican su condición de co-creación. Esta particularidad funge como una virtualidad que vincula el discurso fictivo con el teórico-crítico.

En el capítulo III conformo una breve reflexión sobre las escrituras del yo en tanto son relevantes para un trabajo que busca explorar sobre el yo ensayístico y discurrente de un autor, y en tanto son discursos aledaños a la obra ficcional. En suma, pongo en relieve como los géneros del yo, al lado de la obra interpretativa de un creador, contienen en la modernidad las preocupaciones sobre el ser de la literatura.

Desde esta premisa ingreso a la autobiografía literaria de Ignacio Solares, *De cuerpo entero. I.S.*, haciendo una revisión sobre el género y sobre la colección a la que pertenece la obra. Me centro en las particularidades de la autobiografía del siglo XX: su empeño por diversificar el género, transfigurarlos, e instalarlos en los territorios de la ficción. Asimismo me introduzco en este discurso como una fuente importante para profundizar en las nociones de lectura y escritura que Ignacio Solares ofrece.

El concepto de autocrítica de Salvador Elizondo y cada una de sus implicaciones sirve en este capítulo para explicar el borrador que forma parte de la autobiografía *De cuerpo entero. I.S.* y que atestigua una fracción del proceso creacional del autor. Por otra parte conduzco este juicio al vínculo de continuidad que guardan *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*. Esta última, considero, en tanto reescritura de la primera es una autocrítica. Ambas,

en conjunto establecen un proyecto que alberga una noción común acerca del poder de la creación literaria.

En el capítulo IV recupero los argumentos sostenidos sobre la diversidad genérica de varios de los discursos literarios que se vinculan a la narrativa y que forman parte de la reflexión contenida en una clase de novela que se coloca como una *ficción-crítica*; este término tiene su origen para caracterizar a la obra que emplea el artificio literario para comentar y discernir acerca de lo que es la literatura y definir los polos que intervienen en su realización: *escritor, lector, escritura, lectura*.

Esta última junto a las notas poéticas constituirían las expresiones de la poscrítica literaria, es decir, el razonamiento que ha emprendido un nutrido grupo de escritores del siglo XX y XXI que se manifiesta en la variedad de sus discursos. Así en este capítulo reviso las concepciones que alberga la novela sobre el hecho literario. Lo anterior a partir de un análisis sobre los modos que dentro de la narratividad, la ficción emplea para configurar conceptos teóricos tales como: la estética especular, la intertextualidad y los elementos de la metaficción. Asimismo examino las implicaciones estructurales y figurativas de la novela que también ofrecen un comentario implícito.

Este capítulo trata de ser un mapa sobre la intencionalidad poética de *Casas de encantamiento*. Este plano revela una obra narrativa que se presenta a sí misma como un *proyecto* que puede incluir en su constitución novelística la amplia diversidad de géneros discursivos aledaños a la ficción, una creación en suma multigenérica que es capaz de asir el develamiento sobre el poder mágico de la literatura. Este *proyecto* propone un tipo de *lector creador* y una *escritura* como *alteridad*, como *revelación*.

Finalmente, en el capítulo v reviso el lugar que tiene esta novela en relación a *Casas de encantamiento*. La narrativa como una forma de reescritura, prolongación y comentario crítico de su antecedente. En suma, el empleo de la intertextualidad como una forma de glosar y de formular un comentario de la novela que precede; su ordenación como tal en tanto amplifica y acota sobre el pensamiento literario propuesto en la primera novela. Esta vez es el asunto del escritor y la escritura el que se examina con mayor profundidad. La concisión o modificación de hechos narrativos, personajes y circunstancias no merma al argumento teórico central, por el contrario la expande. La intertextualidad vista así, en un esfera de la narrativa moderna que es a la vez ensayo y ficción, es escritura y crítica en tanto ofrece una mirada retrospectiva de la obra que le precede. Al lado de una crítica metalingüística, ésta que superpone un discurso sobre otro, está la crítica-escritura que comparte algunos rasgos del texto literario; aquí, la palabra crítica está en consonancia con la obra que le sirve de pre-texto y el comentador ya no es un seguidor, sino un proseguidor, un escritor. Así *El espía del aire* se instituye como un acto crítico fabulado donde la literatura se concibe como una forma de conocimiento íntimo, personal y de develamiento en tanto es el hallazgo y encuentro con otro escenario posible de lo humano.

Por otro lado, aquél que hace posible la revelación es el escritor, es él quien es capaz de espiar el aire, de escudriñar en lo que permanece oculto, de develar la verdad escondida detrás de las cosas aparentemente hechas y acabadas. El creador, se advertirá, a veces se vale de una musa, la representación del perseguir de su propia voz, de su creación. Finalmente me ocuparé de cómo *El espía del aire* y *Casas de encantamiento* conforman además de un relato biográfico-estético, una autorrepresentación de carácter poético. Sumadas al conjunto de las

escrituras de Ignacio Solares trazan una conciencia autoral, un libro del yo, una narración sobre sus intenciones literarias.

Las conclusiones del presente estudio retoman los pasos andados y conforman un punto conjetural que amalgama y vincula las reflexiones contenidas en el trabajo. Aquí se afinan y esclarecen las nociones, los argumentos y los conceptos. Es este un lugar para destacar, subrayar el centro de nuestros supuestos: las escrituras y espacios de reflexión para la integración de un pensamiento literario.

CAPÍTULO I. ESPACIOS Y FORMAS DISCURSIVAS DE LA FICCIÓN, LA CRÍTICA Y EL PENSAMIENTO LITERARIO MODERNO

El contexto literario de la modernidad atañe tanto al discurso ficcional, como al de la teoría y la crítica. Estos dos últimos campos conciernen también a un conjunto de creadores cuyos juicios sobre el arte y la literatura van más allá del oficio y de la descripción de la hechura particular de su obra, en cambio se instauran como fuertes conciencias autorales. La proximidad entre la práctica crítica, la teórica y la propiamente ficcional, tiene lugar primero en tanto algunas obras narrativas de la modernidad, algunas de Ignacio Solares por ejemplo, no sólo se configuran como una fabulación, sino que abren una brecha hacia el conocimiento teórico, el comentario interpretativo y la reflexión literaria. En segundo lugar, estos últimos, el discurso crítico y teórico, ocupan nuevas zonas discursivas (genéricas) en las que se incluyen la ficción como medio de desplazamiento, la misiva, la entrevista, la reseña valorativa, el artículo, la autobiografía. Asimismo la disquisición teórica y el trabajo interpretativo (crítica) sobre la literatura toman una dirección narrativa, se convierten a decir de Ricardo Piglia en formas prenovelísticas (véase el apartado 2.3) que adoptan los mecanismos de la obra literaria para discernir sobre ella en los mismos términos de la creación.

No hay en estos discursos una voluntad expresa de ser algo distinto a la autobiografía, a la reseña, al artículo, a la misiva, o a la entrevista; sin embargo, su fuerte carga algunas veces autopoética, teórica, exegetica y otras ficcional hace que estos textos generen una nueva espacialidad discursiva de la crítica, la narrativa y la teoría; estas

últimas rompen las fronteras de su propia ontología para dar paso a otra forma de practicar y elaborar el discurrir y el comentario literario, la *poscrítica* (Correbo *et al.* 1); término en ciernes que trata de caracterizar y definir estas nuevas maneras de hacer crítica en la ficción y fuera de ella. Estas discursividades, el comentario en la reseña, la misiva, el artículo y la narrativa construyen más allá de su exégesis sobre una obra o autor determinado, la autodefinition de la labor literaria y las disquisiciones de quien ejerce el ejercicio crítico, haciendo un paréntesis en el comentario de la obra para dar paso al autoesclarecimiento, rasgo fundamental que define a la poscrítica.

1.1 La ficción autorreflexiva y el comentario encarnado

Como he dicho inicialmente este trabajo parte de considerar la pertenencia de *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* como parte de un esfera de la narrativa moderna que tiene que ver con la autorreflexión y el autocuestionamiento. El mismo conjunto de obras a las que se refiere Norma Angélica Cuevas en *El espacio poético en la narrativa* que, siguiendo al filósofo Hans-Georg Gadamer, define al arte moderno como consciente, capaz de referirse a sí mismo y ya no necesariamente a un referente externo.¹⁰ Este arte, señala la autora, encuentra “en nuestras latitudes espaciales y temporales, [...] un inmenso *corpus* de

¹⁰ Para Hans-Georg Gadamer el juego es el proceso que mejor expresa el modo de ser del arte moderno, manifestado bajo los rasgos de la autonomía, el automovimiento, la repetición y la autorepresentación. En la literatura actual apunta “el verdadero sujeto del juego no es el jugador sino el juego mismo. Es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él” (Gadamer, *Ontología* 149). El filósofo considera su origen en la primera y segunda guerra mundial. La posguerra marca una ruptura y un redescubrimiento en el arte occidental; la desintegración trae como resultado la creación de manifestaciones artísticas más conscientes y más intensas. En el arte moderno: “ha desaparecido el postulado de la armonía que manteníamos hasta ahora como segura expectativa de sentido frente a toda ocultación de sentido”. (Gadamer, *A la sombra* 99) Para ampliar la información sobre esta fractura de la posguerra véase del mismo autor el ensayo “A la sombra del nihilismo” citado en la bibliografía.

escritores que se distinguen por incorporar reflexiones teóricas a sus obras artísticas destacándolas como escrituras autoconscientes” (Cuevas, *El espacio* 141). La ficción a la que se refiere Cuevas encontrará un antecedente en la narrativa vanguardista. Precisamente, la ecuatoriana Yanna Hadatty Mora identifica el cambio de la ficción con las vanguardias literarias, particularmente de Iberoamérica; en los años veinte y treinta a raíz de lo que podría denominarse abarcadoramente como la crisis del contrato mimético.¹¹ A partir de este momento “en Iberoamérica —señala la autora— asoman nuevas formas de representación narrativa. Estas formas pueden ser reducidas, esquemáticamente, a ciertos rasgos u operaciones comunes, a fin de encontrar claves abarcadoras de la transformación estética” (Hadatty 15). Por su parte, Hugo Verani, quien prologa el texto de Hadatty, considera que “el replanteamiento del proceso cultural latinoamericano”, la identificación de sus cambios estéticos y artísticos, vienen realizándose en las últimas décadas a partir de la revisión de “la ruptura que caracteriza el arte occidental¹² de la primera postguerra” (Verani en Hadatty 11).

¹¹ Para Yanna Hadatty dicha crisis no se presenta “genuinamente” sólo en Europa, pues si se hace un estudio de los cambios de la realidad económica, social y cultural de estas épocas en Iberoamérica se mostrará la legitimidad y pertinencia de las búsquedas vanguardistas en el medio en que surgen. Hadatty siguiendo a Nelson Osorio en su texto *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* señala que las manifestaciones vanguardistas responden a impulsos que surgen de las propias fuerzas sociales que entonces están en la sociedad hispanoamericana y esto hace que se conviertan en parte de nuestro propio proceso cultural. En suma, sostiene: “La particularidad de la crisis de la modernidad iberoamericana nos distancia entonces de las crisis europeas o norteamericanas, y también nos libra de esta valoración epifenoménica en lo artístico cultural” (Hadatty 35).

¹² En *Los hijos del Limo* Octavio Paz delimita el arte occidental e identifica dentro del movimiento poético moderno sus episodios más sobresalientes: “A despecho de las diferencias de lenguas y culturas nacionales, —apunta— la poesía moderna de Occidente es una. Apenas si vale la pena aclarar que el término Occidente abarca también a las tradiciones poéticas angloamericanas y latinoamericanas (en sus tres ramas: la española, la portuguesa y la francesa). Para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más sobresalientes, a mi entender, de su historia: su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación en las vanguardias del siglo XX” (10).

Jesús Camarero en su texto *Metaliteratura* (2004) considera que esa fractura¹³ a la que se refiere Verani se consume a lo largo del siglo XX y conforma entre otras cosas la metaliteratura, entendida ésta: “como una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura” (Camarero, *Metaliteratura* 10). Por tanto, el texto metaliterario se propone como una doble posibilidad, por un lado, forma de pensamiento y razonamiento, por otro forma de acción y de fabulación. Camarero estudia con mayor profundidad el punto de partida de esta nueva en su artículo “Las estructuras formales de la metaliteratura”. En este documento plantea nuevamente que: “en la segunda mitad del siglo XX (sobre todo) se ha producido, respecto a épocas anteriores, un cambio en el paradigma de la literatura respecto a la representación (o referenciación, o referencialidad o referencia) y sus reglas de juego (las estructuras que regulan y hacen posible el funcionamiento de la obra)” (Camarero, *Las estructuras* 462). Para Camarero esta fase histórica hace notar con mayor intensidad la presencia de esta circunstancia.

Al lado del término *metaliteratura*, se encuentra también para caracterizar esta narrativa el de *metaficción*. Sobre lo que debe entenderse por ésta, Catalina Gaspar ofrece una excelente caracterización:

¹³ “La ruptura, —sostiene Jesús Camarero— que se consume a lo largo del siglo XX, con la Modernidad surgida del Humanismo renacentista, neoclásico y, sobre todo, ilustrado, exige una reactualización, una puesta al día y una ordenación del sentido histórico, del verdadero significado de las cosas en nuestra era postmoderna y tras el momento finisecular del siglo XX. Esta maniobra teórica de ordenación del conocimiento, en cuanto que se hace desde y en el interior de un fenómeno llamado Literatura, afecta obviamente a una Teoría del Conocimiento en la que la construcción de la significación, como proceso fundamental y articulador del texto artístico, es la clave que organiza las estructuras conformantes de un proceso histórico-artístico basado en la escritura y que se culmina en la institución material de la obra literaria, susceptible a fin de cuentas de interpretación, que es el proceso culminante intermediado por la lectura” (Camarero, *Las estructuras* 460, 461).

Literatura *autorreflexiva*, *autoconsciente*, *autorrepresentacional*, *narcisista*, todos ellos son términos que designan a la *narrativa metaficcional*, aquella que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de producción y de recepción al elaborar su propio/metatexto que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su *status* como ficción en las alteridades realidad/ ficción y escritura/lectura que la hacen posible (Gaspar 14).

Gaspar, al igual que Camarero, considera que este género de texto “tiene su verdadero hogar en el siglo XX” (Gaspar 16). Por su parte, Norma Angélica Cuevas que se ha encargado de estudiar de manera especial los problemas de la ficción moderna; en un apartado¹⁴ de su estudio citado atrás hace una revisión sobre la diversidad de etiquetas, expresiones y designaciones que menciona Catalina Gaspar, y que la crítica ha empleado para nombrar esta clase de literatura como: *metaficción*, *metaliteratura*, *metatextualidad*, *literatura narcisista*, *autorreflexiva*. A partir de esta exploración Cuevas conforma un listado de los rasgos propios de la metaficción y concluye que:

1) Un texto metaficcional subraya una naturaleza autoconsciente respecto al hecho de ser texto; 2) contiene un comentario crítico literario o reflexión teórica, sea de manera explícita o implícita; 3) exige una participación del lector al grado de involucrarlo como (re) escritor de la obra (Cuevas, *El espacio* 147).

Cuevas juzga estos procedimientos de la metaficción, junto a los de la estética especular¹⁵ y la intertextualidad¹⁶ como medios conformadores de una teoría *en* la literatura. Más claramente,

¹⁴ Véase con atención el apartado sobre la metaliteratura “*El espacio literario y el nivel metatextual*” (Cuevas *El espacio* 139, 173).

¹⁵ Con estética especular, Cuevas se refiere al relato especular que resulta de una *mise en abîme*. Éste término fue acuñado por André Gide que lo descubre en 1891 como un procedimiento heráldico. Una figura estaría abismada

propone la posibilidad de emplearlos como instrumentos descriptivos “mediante los cuales es posible construir y transmitir (comunicar) conocimiento por vía del efecto poético” (Cuevas, *El espacio* 147). Para la autora la narrativa metaficcional es susceptible de una reconstrucción teórica; en el sentido en que en ella subyacen una serie de razonamientos sobre el escribir, y un cuestionamiento esencial sobre las posibilidades que puede tener la literatura. De tal manera que, considera, es factible describir y entresacar esa teoría producto de una reflexión que permanece *encarnada* en el texto.

Esta narrativa de la que emana una teoría es claramente identificada por Cuevas dentro de la tradición literaria mexicana. En su artículo de publicación reciente, “La transfiguración narrativa como apertura de la teoría *en* la literatura”, la autora considera que la crítica de nuestro país ha señalado con razón la segunda mitad del siglo XX como el escenario donde se produce:

Una literatura cuyo centro de interés reside en el cuestionamiento del estatuto de la obra literaria y de las figuras que intervienen en el proceso de su escritura. La llamada Generación del Medio Siglo desmitifica la intervención de la obra mediante un doble simulacro que desemboca en un juego alucinante de paradojas: ante la ausencia o imposibilidad de la consecución de la obra por parte del autor, se halla el libro-objeto en manos del lector, quien tiene el poder de elevarlo a término de obra (Cuevas, *La transfiguración* 162, 163).

cuando se halla con otras en el centro de un escudo, pero sin contacto con ninguna de ellas. Sobre esto, apunta Lucien Dällembach que retoma la noción primigenia de Gide: “Aunque Gide no pase de la alusión, con lo anterior nos basta para comprender lo que tiene en mente: está cautivado, quizá, por la *imagen de un escudo que recoge, en su centro, una réplica de sí mismo en miniatura*” (*El relato* 16). A partir de esto Dällembach estructura una amplia teorización sobre la especularidad. De tal manera que una “puesta en abismo” es “todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (*El relato* 59).

¹⁶ La intertextualidad siguiendo a Gérard Genette se definiría como “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, *Palimpsestos*, 10).

Para Cuevas es la Generación de Medio Siglo la que refleja esta condición mediatizada capaz de integrar un pensamiento teórico-literario de manera sólida en la narrativa mexicana.¹⁷ No obstante, admite, no se puede negar lo extranjero, pues en el trasfondo de esta generación subyace “el pensamiento literario de Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard, Dufrenne, Bataille, Mussil, Klossowski y Maurice Blanchot. La huella de estos últimos es indiscutible en los escritores de la ruptura a la cual pertenece la llamada Generación del Medio Siglo” (Cuevas, *La transfiguración* 165).¹⁸

Así, la autora identifica sin duda una ruptura en la creación literaria occidental de la que es partícipe una generación específica en la tradición mexicana. De ahí son herederos los escritores de la actual narrativa contemporánea. Ya en su libro *El espacio poético...* la mexicana ofrece un grupo de autores integrado por mexicanos, argentinos, cubanos y un peruano que encuentra se distinguen por incorporar la apreciación teórica y el comentario crítico dentro de su obra, destacándola como una escritura autoconsciente:

- Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Reinaldo Arenas, Ricardo Piglia, Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Octavio Paz, Josefina Vincens, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Ignacio Solares y Gonzalo Celorio... Algunas de las producciones artísticas de estos

¹⁷ Esta generación se conforma por los escritores nacidos entre los años veinte y treinta. El grupo se asocia paralelamente a la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965). Esta publicación reunió a escritores como: Tomás Segovia, Humberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo y José de la Colina. También se considera como parte del grupo a Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, Carlos Valdés y José Emilio Pacheco.

¹⁸ “La puesta en práctica de la escritura metaficcional en México y la reflexión sobre la producción de la escritura en la obra literaria son buenos ejemplos de la influencia de esta vertiente del pensamiento literario en los narradores relacionados en torno a la *Revista Mexicana de literatura*” (Cuevas, *La transfiguración* 165).

autores —señala— han recibido entre otros posibles calificativos el de obras experimentales, nuevas novelas o, más tarde, metaliteraturas o metaficciones (Cuevas, *El espacio* 141).

La lista ofrecida por Cuevas reúne a una serie de escritores¹⁹ que dentro de su obra literaria poseen un *corpus* específico “compuesto por textos que, cambiando algunos de los elementos propios de su configuración genérica y discursiva, transforman su modalidad narrativa sin perder su capacidad de existencia ficcional ni perder su configuración narrativa” (Cuevas, *La transfiguración* 136, 137). A este fenómeno de hibridación y disolución Cuevas lo llama *transfiguración narrativa*,²⁰ que se refiere a la capacidad de estas obras de generar intersticios para dar paso “a la manifestación del pensamiento teórico-literario encarnado en los pliegues del texto” (*La transfiguración* 137).

La transfiguración narrativa se inscribe como el rasgo predominante en esta veta de la literatura moderna de la cual he venido hablando, autores como Ignacio Solares y novelas como *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* ostentan con claridad una disposición para disolver las fronteras genéricas y modificar su propuesta narrativa que genera un espacio ensayístico, en tanto cuestionan, examinan y disertan sobre sí mismas. Por otra parte, en la variada obra de estos autores, sea ensayo, artículo, entrevista, autobiografía, novela se ofrecen

¹⁹ En su texto *Escritura y Metaficción* Catalina Gaspar plantea un *corpus* similar para referirse a autores que poseen obras metaficcionales: “Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Guillermo Menesses, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Salvador Garmendia, Luis Britto García, Antonieta Madrid, Severo Sarduy, Lezama Lima, Fernando del Paso, Augusto Roa Bastos, Marco Denevi, Manuel Puig, Bryce Echenique, Carlos Noguera y Salvador Elizondo” (Gaspar 19). En él hay autores que coinciden y otros cuya obra se afilia con la de los mencionados por Cuevas.

²⁰ “Volverse sobre sí misma, tener conciencia de ser un artificio, de configurar otra realidad posible y buscar la escritura en la propia actividad del acto de escribir, son rasgos de las manifestaciones estéticas de la modernidad y son también los rasgos que pueden ayudarnos a comprender estas narraciones transfiguradas” (Cuevas, *La transfiguración* 166).

también casos que proponen el procedimiento de la disolución, de la crisis de su forma genérica como medio que posibilita la apertura a la reflexión literaria.

Asimismo, no debe olvidarse que esta transfiguración está fuertemente relacionada con la metaliteratura, pues la presencia de la teoría *en* la literatura como la denomina Cuevas se acompaña, se ha dicho, de los artilugios metaficcionales, especulares y de la intertextualidad. Así encontraría que en las novelas de Ignacio Solares se descubren estos rasgos:²¹ “su empeño por involucrar al lector en la (re) escritura de la obra, el incluir elementos de la realidad histórica, la alusión o la cita de otros textos [...] la participación ficcional del autor para desmitificar la idea de su dominio sobre el texto” (Cuevas, *El espacio* 142). A lo que hay que agregar, según juzga Norma Angélica Cuevas, la que constituye la tematización preferida de la escritura de condición metaficcional: la muerte del autor.

Rasgos todos que se concentran en la narración autorreflexiva y que se encuentran presentes en ambas novelas. En *El espía del aire* la reescritura de la transgresión espacio-temporal y la historia pertenecientes a *Casas de encantamiento*; la reconstrucción histórica de los años sesenta y cuarenta; la alusión al mundo intelectual de aquellas épocas; el autor que participa de la historia relatada de Margarita Vélez. En *Casas de encantamiento* la rehechura de algunos fragmentos de *Anónimo* (1979) y *Serafín* (1985); la realidad histórica de los años ochenta y cuarenta; la muerte del autor; y en ambas, la alusión a otros textos de la literatura (la intertextualidad). Las dos obras transitan por la literatura discurrante. Sobre la dimensión

²¹ No intento con esta afirmación encasillar las novelas dentro de la literatura metaficcional o metaliteratura, sino identificar algunos de los elementos que caracterizan a este tipo de escritura para generar una dirección de lectura que luego me permita identificar en ambas la teoría *en* la literatura.

reflexiva de la obra y específicamente, al hablar de los saltos temporales en *El espía del aire* Renato Prada expresa:

Nos encontramos frente a un procedimiento en el que se fusionan el acto de la enunciación con el enunciado: el enunciado es un performativo muy particular, por el cual *decir es hacer* [...] el performativo se realiza en el acto mismo del enunciado, es decir, en un presente puntual, en el lenguaje hablado. [...] nos encontramos frente a un mecanismo *metaliterario* que hace del escribir un *ser*, que obviamente se realiza mientras se lee, mientras el lector lo actualiza en la praxis estética (Prada 273).

En esta novela *escribir es hacer*. La escritura produce el movimiento de la trama, y la trama misma se convierte en el ser de la escritura. En relación a *Casas de encantamiento*, *El espía del aire* razona sobre el infinito juego del decir, que continúa perennemente, pues termina por ser una segunda versión de la primera historia, una prolongación.²² La escritura literaria logra romper los límites entre la ficción y la realidad y conforma una tercera frontera que se le abre al protagonista, en la que es posible vivir cualquier cosa.

El hecho es que en ambas obras el comentario pesa, el decir sobre la escritura sobresale y ya no se sitúa como efecto posterior a la terminación de la obra, sino se produce en el momento de la creación. Lo que correspondería al teórico o crítico de la literatura es vertido ahora en la obra que se vuelca sobre sí misma. La *teoría* y la *crítica de la literatura* que antes mediatizaban entre el lector y la obra, ahora se colocan en ésta última.

²² La prolongación, desde la perspectiva de Gérard Genette, “conduce a la obra más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término”; es decir, las historias, los personajes, las circunstancias son retomados por el autor para continuarse, para seguir averiguando sobre al personaje o la historia misma (Genette, *Palimpsestos* 253, 254).

1.2 Poscrítica y autocrítica: los intersticios de la escritura crítica y ficcional

El rasgo integrante de este segmento de la narrativa autorreflexiva se ha dicho, como lo afirma Norma Angélica Cuevas, es su capacidad de transfigurarse, de poner en crisis sus límites genéricos; asimismo he sostenido que esta condición además está presente generalmente en el resto de las expresiones escriturales de estos autores. De tal manera que el pensamiento literario de un escritor puede conocerse por su labor crítica y sus declaraciones expresas, o bien a través de su ficción.²³

En este marco la aproximación que sufre el oficio del crítico y el escritor parece lógica cuando se habla de escritores que son críticos y de críticos que son escritores. La tentación de ambos por desplegar sus afinidades los conduce a desembocar en formas discursivas que se aproximan; una novela que parece acercarse al ensayo por ejemplo, pues no se limitó a contar una aventura, sino a discutir sobre ella. Ante esto, “no parece exagerado afirmar —a decir de la investigadora uruguaya Lisa Block— que la problemática planteada por las relaciones entre el hacer literario y el hacer crítico concentran el gran tema y el discurso de la literatura del siglo” (145). Así que el vínculo entre estos dos quehaceres integra una de las mayores preocupaciones literarias actuales. Así, sostiene Block en su texto “La avidez crítica”, refiriéndose a la segunda mitad del siglo XX:

Se registra una literatura que, procurando conocer su esencia, accede a la problemática crítica y ésta, por su parte, atenta a la mediatización de la escritura, accede a la realización literaria. Entre escritores que son críticos y críticos que son escritores, el discurso literario y el discurso

²³ Tal como sostiene Cuevas: “la poética de algunos autores puede conocerse sin necesidad de adentrarnos en su obra, pues la han expresado en artículos o en ensayos propiamente dichos” (*El espacio* 161).

metaliterario se aproximan uno al otro presentando afinidades que concurren bilateralmente a una misma condición textual y que los induce, paradójicamente, tanto a definirse como a identificarse (Block 146).

Esta circunstancia en los discursos de la literatura moderna, alterna sus fines. El texto literario ahora mediatiza la lectura en tanto ejercicio de observación, y la crítica accede a la realización estética. Esta aproximación trae además como consecuencia positiva la concurrencia de paridades entre crítico y escritor. Por otro lado, en lo que a la práctica de la crítica tradicional se refiere, la investigadora uruguaya Lisa Block sostiene que en el siglo XX:

El crítico prescinde de las circunstancias exteriores a la obra y contrae con ella relaciones más íntimas; menos documentarista, menos prontuarial, menos administrativa, la labor crítica se interioriza más con el acontecimiento escritural puro, se integra necesariamente a la sustancia literaria misma con la que estrecha relaciones de incorporación y asimilación (146).

Las nuevas condiciones referidas por Lisa Block dentro de la crítica literaria moderna, encuentran parte de su respuesta, en la adscripción de los creadores al ámbito del trabajo interpretativo de la obra. La identificación a la que se refiere Block, propia de esta crítica, nace en ocasiones de la afinidad de escritores hablando de otros escritores. En este terreno el comentario sobre la obra se vuelve más intimista, menos documental, riguroso o teórico; en cambio, se efectúa como un intercambio entre creadores y, como consecuencia, sucede lo que la autora apunta: la crítica se integra a la sustancia literaria y se interioriza a tal punto que se vuelve una prolongación de la obra.

Por otra parte, dentro del texto literario del siglo XX Lisa Block entiende la práctica crítica como la fuga de la ficción o su desplazamiento de la fantasía “para dedicarse a la observación de su propio ser, de su propio hacer [...] ocurre una búsqueda y fascinación porque va al encuentro de la propia imagen, comprometiendo, si no la obra, su imaginación puesta en reflexión” (146, 147).²⁴

Esta última idea sobre la supresión o desplazamiento del artificio fictivo debe tomarse con cautela; pues considero que la dificultad estriba en que existe un número de obras que pueden encajar perfectamente en esta aseveración, en el sentido en que en ellas el discernimiento disuelve la anécdota ficcional, ejemplo de estas obras pueden ser las novelas de las vanguardias que siembran la semilla sobre esta actitud autocrítica en la literatura,²⁵ tal es el caso de, *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet o *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen. En cambio, en *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* la trama no deja de permanecer; la historia de los personajes convive con la historia de la escritura; la fabulación y el juicio coexisten en el espacio literario sin anularse entre sí; sin embargo, algo debe quedar en claro en relación a esto, y es la variación que diferencia la obra metaficcional de aquella que no lo es.

²⁴ “Las obras que nos hablan de sí mismas son obras de tiempos críticos: se desmitifican y desmitifican a la vez; al tratar de revelar la ficción la suprimen o —al menos— la desplazan” (Block 148).

²⁵ Antes de los narradores de la llamada Generación de Medio Siglo, y sus herederos entre los cuales considero se encuentra Ignacio Solares, estuvieron Los Contemporáneos y con ellos las narrativas de vanguardia, que introdujeron esta actitud autorreflexiva. “Cuentos y novelas que reflexionan sobre el novelar, que tienen en el centro un debate sobre el arte nuevo como preocupación en personajes pintores o escritores, que incluyen narraciones enmarcadas; [...] la historia marco pasa a segundo término frente a la creación de un ambiente — descripción y digresión en el centro del relato— o del flujo de la reflexión libre —argumentación y autorreflexión puestas en primer término—, fenómeno que también asoma como una constante a desentrañar” (Hadatty 16). Para un estudio de referencia sobre el tema de las vanguardias literarias, y específicamente el autor, la autorrefencialidad y la autoconciencia de la obra véase el texto citado de Hadatty Mora *Autofagia y narración*.

Lo importante para que una obra pueda ser considerada dentro de esta franja, es que su referente interno, predomine sobre el referente externo; será este “referente interno el que cobre mayor resonancia en la recepción de la obra: no serán los personajes, el narrador o la trama las que recuerde el lector, sino el tratado del concepto, la noción alrededor de la cual fueron surgiendo personajes, narradores, tramas” (Cuevas, *El espacio* 146). *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* son dos obras donde la noción alrededor de la cual surge la trama es la escritura, es el centro que mueve los hilos de ambas narraciones y permite la realización de la trama. Sin embargo, insisto, la *aventura* no se nulifica, por el contrario es motivada por el procedimiento literario. Retomando la cita líneas atrás, la transfiguración no hace que la obra “pierda su capacidad de existencia ficcional”, ni tampoco pierde “su configuración narrativa” (Cuevas, *La transfiguración* 136, 137).

En suma, el quehacer crítico para Lisa Block se realiza desde el exterior de la obra, como ejercicio de interpretación posterior al término de ésta; pero, dentro de la segunda mitad del siglo XX, ahora además se ejerce al interior de la ficción. Sobre la crítica que acontece en el interior de un texto narrativo, Salvador Elizondo ofrece en su ensayo “Autocrítica literaria” una amplia disertación sobre el asunto. Para el escritor esta actuación juiciosa dentro de la obra conformaría una *autocrítica* y ya no una crítica; pues sostiene no es la misma operación la que los escritores realizan sobre la escritura cuando hacen crítica que cuando hacen autocrítica.

La *crítica* —sostiene— solamente podría ejercerse desde el interior del escritor hacia el exterior de su escritura una vez que ésta se ha cumplido como obra terminada y completa, pero la *autocrítica* es la que tiene puesto un ojo en el gato y otro en el garabato; está tan consciente

de ser un Yo como de que ése es un Yo que se está escribiendo, que se está cumpliendo en sí mismo en tanto que escritura y en tanto que Yo (198 El énfasis es mío).

Debe entenderse entonces que para Elizondo la crítica al interior de un texto literario es entendida como una “autocrítica”; “operación que se realiza antes, entonces o después de la obra” (Elizondo 197) por el propio escritor. Dicha práctica da como resultado la obra y convierte a la escritura en una conciencia de sí misma.

Para el escritor mexicano en la modernidad sería necesario no un comentario tardío de la obra, «sino una crítica inmediata de la escritura: una crítica que estuviera empleada como método y que se fundara en el esquema “Escribo. Escribo que escribo, etcétera...” Es decir, sería necesario poder verse crear como procedimiento mismo de la escritura» (198). Ésta es para el escritor la realización superior de la crítica literaria, la que tiene lugar al interior del texto. Finalmente, argumenta la obra misma ya es el resultado del ejercicio valorativo que el autor realiza al producirla. De modo que:

Mientras más cercana está la crítica a la escritura, más efectiva es una y otra, y en ese sentido las condiciones óptimas de una escritura serían las que permitieran realizar una escritura efectivamente crítica. Así *el ideal sería el de conjugar, en una sola personalidad creadora, la naturaleza del poeta y la naturaleza del crítico; la naturaleza del que ve y la naturaleza del que es visto* (202 El énfasis es mío).²⁶

²⁶ Sobre el que ve y es visto Lisa Block sostiene: “Hasta hace poco, el artista, el escritor, continuaba actuando como un *voyeur*, alguien que espiaba a los otros; la sociedad, los individuos, sus costumbres, sus pensamientos secretos, sus emociones íntimas, el comportamiento en soledad y en compañía. Ahora los *voyeurs* son los otros que lo espían, lo ven, *lo ven ver, lo ven verse*” (147 El énfasis es mío).

La conjugación de estas dos personalidades, la del crítico y la del creador resulta ser una circunstancia distintiva del quehacer literario de la modernidad. Sobre esta correlación la ponencia titulada “La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica” de los argentinos Sergio Moyinedo, María Correbo, Berenice Gustavino y María Florencia Guerrini es un excelente referente.²⁷ En su trabajo señalan como la crítica de arte en general, como discurso legitimador con atributos de sanción, auspicio de obras y de artistas, pierde su vigencia en la modernidad y entra en crisis; “iniciando un momento distinto para el género, con modificaciones estilísticas, entre otras, y con la deflación de la capacidad de juzgar” (Correbo *et al.* 1). Frente a este cambio las investigadoras argentinas optan por ofrecer: “la denominación *poscrítica* para caracterizar a la escritura crítica de la contemporaneidad” que ocasiona “modificaciones en la figura tradicional del crítico propuesta por los textos” (Correbo *et al.* 1).

Para los argentinos la *poscrítica* como una actuación particular de la crítica de arte en el siglo XX y XXI ofrece una diversidad de formas de este ejercicio y de géneros de ejecución.²⁸ Esta heterogeneidad de la práctica trae como resultado la fundación de distintas figuras del crítico. Dentro de la multiplicidad de formas que se pueden detectar en la labor interpretativa de la modernidad, Correbo y su equipo identifica la de aquél que se *autorrepresenta* y *autodefine*, que relacionaría aquí con la figura de un escritor-crítico en tanto éste se autodescribe en el comentario que hace sobre la obra de otro. Esta representación específica

²⁷ El trabajo citado es una ponencia realizada en colaboración por María Noel Correbo, Berenice Gustavino, Sergio Moyinedo y María Florencia Suárez Guerrini académicos de la Universidad Nacional de La Plata. El texto cuyo título es “La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica” fue presentada en el 2007 en el marco de la VI Jornada Nacional de Arte en Argentina en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Universidad de La Plata. Véase la bibliografía.

²⁸ Esta clase de crítica señalan los argentinos, se expresa en una diversidad genérica variada “que incluye críticas, entrevistas a críticos, opiniones volcadas en mesas redondas y reuniones de colegas, y artículos en los que los críticos son convocados a reflexionar sobre su escritura” (Correbo *et al.* 2).

del crítico “puede ser reconstruida siguiendo sus huellas textuales, producto del reconocimiento de marcas dejadas en el texto por el recorrido de su productividad” (Correbo *et al.* 1).²⁹ El rasgo fundamental de esta crítica es que desplaza el objeto de la reflexión por la autorepresentación de quien comenta; es decir, en esta clase de poscrítica, el crítico:

Contribuye, explícitamente, a la construcción que podemos hacer de su figura en un ejercicio de autodefinición, tematizándose y tematizando su trabajo y su función. Detectar y analizar estas presencias contribuye sin dudas a delinear esa figura textual, en tanto el crítico toma la palabra para hablar de sí mismo. Llamar la atención sobre esta modalidad hace posible distinguir, contrastar, comparar esas dos figuras: la que el crítico propone de sí y la que el texto construye, a veces a pesar suyo (Correbo *et al.* 1).

Estos discursos, según los académicos de la Universidad Nacional de la Plata, en tanto textos críticos ya no son efectos del texto comentado, sino que ocupan el lugar de *obra*. Es decir, “esta relación se habría complejizado por las características de las obras contemporáneas: muchos artistas ya no necesitarían de la crítica porque los textos que producen llevan la crítica adentro” (Correbo *et al.* 4).

Por su parte Reinier Pérez-Hernández define la *poscrítica* como “un punto de inflexión en la escritura del autor”, es decir, existe una *flexión* en el código lingüístico y en la disciplina usualmente empleada para expresar la crítica (párr. 5). Asimismo, surge una “relación simbiótica ficción-crítica dentro de un mismo marco textual” (párr. 4). Es una

²⁹ Esas marcas estarían constituidas por el uso de la tercera persona o el modo impersonal, apreciaciones que muestran cercanía o familiaridad con el artista comentado, “la elección terminológica y el tono de la enunciación; el tipo de fuentes de autoridad convocadas para sostener sus argumentos; la introducción o la ausencia de conceptos [...] y los recursos retóricos que despliega para persuadir o disuadir al lector –espectador potencial de exposiciones–, son variables que consideramos al definir la figura de crítico que propone cada texto; y que caracterizarán distintos estilos críticos” (Correbo *et al.* 1).

escritura, según Pérez-Hernández, que presenta “ciertas fisuras en la labor y escrituras críticas de un autor que parece haber roto (con) un marco tradicional de la crítica y (con) sus propios límites para ubicarse en un espacio fronterizo, en el borde de sí mismo. ¿Una escritura que, simplemente, se ha indisciplinado?” (párr. 6).³⁰

La realidad de las escrituras literarias de la centuria pasada y presente es precisamente la consecución de la indisciplina que ha caracterizado a la ficción moderna y que se enfatizó con las vanguardias. Los espacios y las formas discursivas se transfiguran en nuevos territorios y modos de ser. Las fronteras se transgreden y las fisuras se expanden para figurar el pensamiento de un escritor. Sus huellas serán las marcas que en diversas escrituras conformen una mitificación de su ser poético y discursivo.

1.3 La nota poética o las poéticas del autor: las huellas de un pensamiento literario

Se ha dicho que los ensayos, los artículos, las reseñas y aún las entrevistas son un sitio propicio para la elucidación. Cuando de un creador se trata, la disquisición se introduce en diversos terrenos de la literatura y echa mano de los procedimientos estilísticos de la narrativa para trazar el comentario. Así la observación juiciosa puede inscribirse en toda la producción literaria de un autor; de ser crítica, pasa a ser autocrítica, la primera permanece aledaña a la

³⁰ Reinier Pérez-Hernández dedica el artículo “Indisciplina crítica (puertorriqueña)” a la obra del crítico e investigador puertorriqueño Julio Ramos titulada *Por si nos da el tiempo*. La relevancia del artículo estriba en el objeto de sus disertaciones, una obra híbrida donde el discurso de la crítica se desvía al de la ficción. A partir de esta obra, Reinier Pérez Hernández sitúa una amplia reflexión acerca de la problemática teórica que constituye la poscrítica.

obra fantástica y se exterioriza como vía de acercamiento e incluso como ratificación de un mismo proyecto creador.³¹

La labor interpretativa, ensayística y autobiográfica conforma un prelude de la ficción reflexiva; es decir, la antesala que traza un camino hacia ésta en tanto la elucidación es semejante. Es tarea del lector desentrañar el razonamiento encarnado en el texto narrativo y en el resto de su escritura no narrativa, considerar incluso el *continuum* discursivo que ambas conforman; conjeturar sobre la obra crítica del autor y encontrar en su obra fantástica un poderoso eco en el que resuena la misma preocupación. Un eco que bajo la forma de una *nota poética*³² se dispone para ser develado, entresacado y descubierto.

La *nota* correspondería a la elucidación entresacada del discurso, que aunque ha sido colocada y expuesta con toda intención, no es fin en sí misma; sino sólo un medio que dirige y forma parte de una estrategia argumentativa y expositiva al interior de un discurso que se encamina por otros senderos, sea el ensayo, la reseña, el artículo, la entrevista, etcétera. Y aunque no esté dada en el ánimo y la pujanza de un tratado poético, sin duda puede mostrarnos mucho de las concepciones de un autor (Sánchez 28).

La *nota poética* es un discurso que yace en la textualidad de una serie de formas genéricas que circundan la obra narrativa y ficcional. Estas expresiones son o poseen fragmentos del comentario acerca del ser literario. La escritura de Ignacio Solares, por tanto, posee una acumulación de glosas que pueden tomar la forma de diálogos, conversaciones, entrevistas,

³¹ Obedeciendo a esto último, el acercamiento que haga, en capítulos sucesivos, sobre la reflexión que las novelas exponen partirá, por una parte, desde su textualidad y, paralelamente, tomará en cuenta la inmersión en estos otros discursos, que se ha visto, también contienen el discernimiento del autor.

³² El término de *nota poética* lo conformé en mi tesis de maestría dedicada al tema de la poética de Ignacio Solares como una necesidad de describir lo que sucede con las diversas expresiones escriturales del autor.

artículos, reseñas, ensayos, autobiografías que se acercan a la obra ficcional y que acortan la distancia con ésta.

Tal como apunta Correbo y equipo, una figura autoral discursiva puede ser reconstruida siguiendo las huellas textuales dejadas en la productividad de un escritor. Si bien se refieren al crítico en general, esta aseveración retrata muy bien lo que sucede con el escritor moderno, más concretamente, con su escritura. Pues sus comentarios, reflexiones y pensamientos sobre la creación, la lectura y el ser literario en general se mueven por casi toda su producción. Todas y cada una de estas disquisiciones surgen como *notas poéticas*: líneas sugerentes que saltan a la vista cuando, en ocasiones, transgreden las condiciones esenciales de una novela o de una autobiografía por ejemplo. Otras conducen la labor interpretativa y aún del periodismo a la literaturización. Cada una de esos pinceladas develan un proyecto, que puede nombrarse como una poética e incluso una teoría literaria.

En relación a esto último Pilar Rubio Montaner en su trabajo, “Sobre la necesaria intervención de las poéticas de autor en la teoría de la literatura”, expone la necesidad de no olvidarse ni descuidar en el ejercicio de la interpretación de la obra, las intenciones del autor dispuestas en otro género de textos no necesariamente ficcionales. Montaner las llama *poéticas del autor* y las define como:

Las abundantes reflexiones que los propios autores han elaborado acerca de la construcción de la obra de arte verbal, reflexiones cuya ignorancia sólo puede producir lagunas en el conocimiento del hecho literario. El análisis de textos teóricos sobre literatura (y arte en general) escritos por el emisor de la obra puede completarnos una Estética de la producción literaria. Dado que nos permite considerar: a) cómo gracias a estas reflexiones, surgidas desde la producción misma, puede abordarse también (sin invalidar otras propuestas) una Teoría de la

Literatura que surge en contacto con la propia creación y no al margen de esta; b) en qué medida dichas reflexiones coinciden con las propuestas que los teóricos puros han elaborado en torno al hecho literario y en qué puntos son divergentes unas y otras reflexiones, y c) la posibilidad de encontrar, en las poéticas de autor, factores sobre la construcción de la obra no observados hasta ahora en la Teoría de la Literatura, lo que supondría un modo de ampliar el campo del conocimiento estético-literario (188).

De ahí que los estudios literarios de la actualidad establezcan la necesidad de *corpus* dinámicos que incluyan no sólo las obras narrativas, sino otras expresiones no ficcionales. Los discursos que surgen en contacto con la creación ficcional, o bien se escriben en torno a ésta, son abundantes; sin embargo, la fragmentación suele ser su tónica general, hay que buscar las poéticas del autor: “en cartas, entrevistas, conversaciones, notas sobre su labor de creación, diarios íntimos” (Rubio 190). Lo fragmentario no debe ser razón para que la Teoría Literaria deseche o ignore dichas poéticas de autor, cuyas consideraciones son a menudo muy valiosas y nada divergentes de las elaboradas desde una postura meramente teórica.

Atendiendo a este suceso que brinda en trazos la elucidación, en capítulos sucesivos me ocuparé de algunos discursos que considero forman parte de estas *poéticas* del autor, tal como las llama Rubio, y que deben entenderse como escrituras sugerentes que pueden contener esas *notas poéticas* sobre la visión literaria de un escritor. Por ahora, luego de una revisión inicial sobre el estado de las problemáticas teóricas de mi interés, concluyo este primer capítulo ofreciendo al lector, una revisión, no menos importante, de la labor crítica acerca de las novelas, obras centrales de esta investigación.

1.4 Una revisión del trabajo crítico sobre las novelas

Casas de encantamiento

*Casas de encantamiento*³³ es la primera obra del autor en desplegar con mayor fuerza una de las preocupaciones más reiteradas en su producción, el poder de la literatura, la lectura y la escritura como prácticas que conducen al ser humano a otras realidades que le revelan nuevas verdades sobre su condición humana.³⁴ A pesar de que la actividad de la escritura es el centro de la novela, no fue propiamente lo que en un inicio destacó la crítica.

Apenas dos años después de su publicación aparece ya un estudio realizado por John Brushwood, uno de los primeros académicos en ocuparse formalmente de la obra del escritor.

³³ *Casas de encantamiento* es publicada en 1987 y su argumento merece atención por su complejidad espacial y temporal. Puede resumirse en lo siguiente: ubicada en los años ochenta, la historia de su protagonista Javier Lezama es narrada por su amigo Edgardo; mientras éste lee, el relato es escuchado, seguido y comentado por el profesor; dueño de la pensión donde Javier había vivido hasta su muerte. Aparentemente después de que es atropellado por un coche, Edgardo y el profesor recogen su diario íntimo y una serie de manuscritos pertenecientes a Luis Enrique Bautista. Éste último —se sabe de lo escrito por Javier— se lanzó desde un piso alto del Edificio Nuevo León en los primeros días de 1985. Junto al diario hay un cuento titulado “La ciudad” (1975), encontrado también entre los manuscritos de Edgardo y presentado como probable obra de Luis Enrique. Todos estos discursos conforman el rompecabezas de la escritura que da lugar a la novela.

La vida de Javier, quien también es periodista, transcurre entre su obsesión por Luis Enrique y sus visitas a la Hemeroteca Nacional donde su único interés es el año de 1945. Propiamente la historia comienza con la llegada de Javier a la ciudad de México a la edad de 18 años. Dos años después decide escribir una crónica de la ciudad; con esta intención acude a la Hemeroteca Nacional y lee el ejemplar de *El Universal* del 14 de enero de 1945, día anterior a su nacimiento. Después de esto deja de escribir durante 18 años, esta práctica la retomará hasta 1985, mismo año que marca la nota del suicidio de Luis Enrique en *Unomásuno*. Poderosamente atraído por él, decide visitar a su viuda y logra que ésta le preste la crónica que escribía Luis Enrique sobre la ciudad de México. Esta obra lo pone de regreso a su acto creativo y decide hacer una crónica en colaboración con Luis Enrique; por ello, frecuenta nuevamente la Hemeroteca Nacional y una vez más se interesa por el año de 1945.

En una de esas ocasiones decide pasear por el cine Olimpia y encuentra en él la cartera de Margarita Vélez, una muchacha que vivió en 1945; se obsesiona por ella y decide regresar al cine para su encuentro. Es justo en el momento de adquirir el boleto de entrada que se produce una transgresión temporal, lo que Edgardo nombra como la “maroma del tiempo”. Javier regresa a la noche en que Margarita perdió su credencial. Mantiene una relación con ella y vive el romance a partir de que va y viene de los años cuarentas a los ochentas. Hasta que finalmente un día, en el culmen de la relación sexual regresa otra vez a la realidad y unos meses después se produce el accidente que le da muerte.

³⁴ El problema de la escritura y la lectura, ya sea formalmente o tematizado al interior de la narrativa de Ignacio Solares es una constante a lo largo de toda su producción. Personajes que escriben y leen, libros y diarios que están siendo escritos y leídos en el momento de la enunciación son rasgos propios de la escritura del autor. *El sitio* (1998), *La invasión* (2005), *Anoche en la oscuridad* (manuscrito) son sólo algunas de sus obras que se suman a esta problemática.

Titulado “De cuento a novela en la narrativa de Ignacio Solares”, el trabajo centra su atención en el problema de la intertextualidad. La novela es incluida en el estudio para tratar las implicaciones significativas y formales que conlleva la inserción de un cuento completo dentro de su corpus textual. Sin embargo, el asunto de la escritura y, específicamente, el papel que tiene la palabra literaria dentro de la novela no ocupa un lugar importante. Brushwood sólo hace una mención sobre la transgresión temporal, posible gracias a la creación literaria del protagonista. Al respecto expresa: “da un aspecto transreal a *Casas de encantamiento* que se intensifica gracias a cierto factor biografía/ficción. Las fechas del nacimiento y de la carrera periodística de Javier corresponden a las de Ignacio Solares” (Brushwood, *De cuento* 33). Con su concepto de lo “transreal” plantea de alguna manera la ruptura entre la ficción y la realidad instaurada por la literatura; no obstante, no abunda en él, ni en lo que debe entenderse por éste.

La lectura que se hace durante los años sucesivos a la publicación de la novela se centra en la configuración de la ciudad de México, en la historia de amor, o en la muerte de Javier y de Luis Enrique. Con la aparición del trabajo titulado “La parasicología y la historia política” (1998) de Alfonso González se hablará por primera vez del tema de la escritura. Si bien, el estudio únicamente aporta una descripción de la novela, la minuciosidad con que está hecha deja en claro, que en su interior la importancia de los procesos del escribir, reescribir y leer son fundamentales para su comprensión.

Por primera vez la escritura en la obra de Solares es el centro de atención en la crítica. González subraya su importancia con su acercamiento al título de la obra, inspirado en la metáfora que Bernal Díaz de Castillo usó para referirse a la capital del imperio azteca en su *Historia de*

la conquista de la Nueva España.³⁵ Para González el epígrafe debe entenderse como: “el poder de encantamiento que tienen para Javier leer y escribir y que Edgardo siente por descubrir qué fue lo que le pasó a su amigo Javier, tiene que ver también con el gran interés del lector en la novela” (González 114). Esta conjetura traza un camino para la comprensión de *Casas de encantamiento*, que luego será abrevado por Renato Prada Oropeza, quien considera esta obra como un símbolo del poder de la escritura.

Por otro parte, la “transición entre lo real y lo irreal” (González 114), esa *maroma del tiempo*³⁶ entre el pasado y el presente, es algo que no pasa totalmente desapercibido; en una reseña publicada en *El Excelsior* John Brushwood se refiere a la novela como una “suspensión de la realidad” (Brushwood, *La realidad* 7). No obstante, no se establece una conjetura acerca del papel que juegan estos desplazamientos como parte de un artificio que remarca aún más el estatuto ficcional de la novela. Existe en el planteamiento literario de Solares un cuestionamiento sobre los límites entre la ficción y la realidad que abarca casi la totalidad de su obra;³⁷ esta preocupación ha llevado a la crítica a ofrecer una tipificación de la misma. Entre ellos Ignacio Trejo Fuentes divide la narrativa de Solares por sus asuntos en:³⁸ “la histórica y la fantástica” (Trejo 5).

³⁵ “Parecía a las casas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadis...Bernal Díaz del Castillo” (Solares, *Casas* 7).

³⁶ La *maroma de tiempo* es la designación que Edgardo —el narrador de *Casas de encantamiento*— emplea para referirse a la transgresión temporal y espacial que Javier Lezama vive en el cine Olimpia, y a partir de la cual, se deriva la historia de amor con Margarita Vélez. Misma *maroma* que sufre el narrador-personaje en *El espía del aire* esta vez en el café *La Flor de Asturias*, y de la cual, también se deriva el romance con Margarita Vélez.

³⁷ Este cuestionamiento constantemente figura en las declaraciones de Ignacio Solares: “la realidad es muchísimo más misteriosa que la ficción. Yo realmente nunca he podido saber, o percibir, o concretar, dónde está la frontera entre la literatura fantástica y la realista” (Solares ctd en Torres, *Una bisagra* 40).

³⁸ Renato Prada Oropeza en su trabajo dedicado a la narrativa del autor, *La constelación narrativa de Ignacio Solares*, en cambio, nos dice está: «motivada por dos tematizaciones, caracterización que lleva incluso a hablar de dos “etapas” de su desarrollo: lo que podríamos llamar lo *insólito* y lo *histórico*» (Prada 66).

En el 2003 se publica un artículo titulado “El pensamiento de Carl Gustav Jung en algunas obras de Ignacio Solares”.³⁹ En el estudio Rosa María Farfán se ocupa de los temas desarrollados por la psicología analítica que se hayan presentes en la narrativa del autor.⁴⁰ Justamente inicia hablando del interés de Solares por la estructura y los límites de la realidad presentes en algunas de sus novelas, entre las cuales se incluye *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*;⁴¹ esta vez, claramente desde el pensamiento de Jung, Farfán encuentra la explicación de lo fantástico en ambas obras como parte de la teoría del desdoblamiento. En su artículo apunta: “son historias que bien pudieran estar fuertemente ligadas a la teoría del inconsciente” (Farfán 101). Más adelante agrega “lo psíquico y lo material parece ser, en el fondo, el tema principal de *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*” (Farfán 101). El trabajo de Farfán es excelente pues aborda temas que están presentes en las novelas, tales como: la escritura automática, el desdoblamiento y el inconsciente; por otra parte, viaja por los postulados de la psicología analítica que, como su autobiografía muestra, son parte de la formación del escritor y se encuentran vertidos de alguna manera dentro de su narrativa.

Con la aparición del trabajo realizado por Renato Prada Oropeza —*La constelación narrativa de Ignacio Solares*— se puede hablar, por primer vez, de un estudio formal más profundo sobre la obra del autor.⁴² En este trabajo se ofrece un análisis interpretativo y

³⁹ El interés de Ignacio Solares por las teorías de Jung está vertido en las entrevistas que se le han hecho, en ellas expresa casi siempre su fascinación por el psicoanálisis.

⁴⁰ “Los temas desarrollados por Jung que se observan en la obra de Solares son, desde mi punto de vista, la escritura automática, el inconsciente colectivo, la existencia de universos paralelos, el desdoblamiento, la sincronicidad y, en general, el gusto por el epifenoménico” (Farfán 99).

⁴¹ “En 1998 Ignacio Solares publicó *El sitio* y en 2001 *El espía del aire*. Ambas novelas comparten, entre otras cosas, el interés por la estructura y los límites de la realidad. Esta preocupación aparece ya esbozada a lo largo de su producción narrativa, sobre todo en novelas como *Anónimo* y *Casas de encantamiento*” (Farfán 99).

⁴² El estudio de Renato Prada es uno de los primeros que trata de conformar una interpretación estableciendo relaciones entre varias obras. Es su trabajo como el mismo autor lo denomina una “constelación configurativa de los valores simbólicos que subyacen en los discursos estéticos abordados” (Prada. 10). Sea o no su intención,

panorámico sobre su narrativa. El libro está estructurado en ensayos independientes que logran crear una configuración de la propuesta estética del autor. De los nueve ensayos que integran el texto, “*Casas de encantamiento: la doble maroma*” y “La escritura como encantamiento: *El espía del aire*” se ocupan de las obras de mi interés.

Lo primero que resulta sugerente en el trabajo de Prada Oropeza es la ubicación de *Casas de encantamiento* en relación a otras novelas que él considera de la misma naturaleza. Estamos, dice, ante:

Una de las novelas más ricas y complejas de la literatura mexicana actual que la emparenta, en este rubro, a textos como *Farabeuf*, *El hipogeo secreto* (ambas de Salvador Elizondo), *La obediencia nocturna* (de Juan Vicente Melo), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, *El miedo de perder a Eurídice* (ambas de Julieta Campos), *Pretextas*, *Todo lo de las focas* (ambas de Federico Campbell), *Inventar ciudades* (de María Luisa Puga): novelas que se caracterizan por presentar propuestas estéticas distintas de la codificación “realista” contemporánea; es decir, que, en algún nivel de la forma de la expresión desbaratan los cánones del discurso narrativo más o menos “tradicional”, lo que incide, obviamente en la forma del contenido: de algún modo estas novelas “dicen” algo que el discurso narrativo tradicional no puede decir (Prada 224, 225).

Casas de encantamiento se vincula con estos textos, no sólo por el rompimiento del discurso narrativo tradicional, sino porque se dirige también al problema de la reflexión de la escritura dentro de la propia creación. Atendiendo a esto habría que agregar a la lista obras como *El*

Prada logra aportar en un estudio formal y serio una panorámica sobre los valores y la *poética* de la escritura de Ignacio Solares.

libro vacío de Josefina Vincens,⁴³ *El libro* de Juan García Ponce, *Didascalías* de Juan Manuel Torres, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, de Julieta Campos se podría agregar *Muerte por agua*, de Salvador Elizondo entraría también *Camera lucida* y *Cuaderno de escritura*, de Juan Vicente Melo *Los muros enemigos*. La lista de obras y de autores sin duda es mucho más amplia, pero como he mencionado en las primeras líneas, no se trata este trabajo de una panorámica de la literatura mexicana, sino del estudio central de un autor. Lo que hay que destacar ahora es que todos ellos ofrecen narraciones que, al igual que *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*, se preocupan por los problemas de la ficción. Se colocan como parte de esta porción de la literatura moderna que básicamente está preocupada por el discernimiento sobre el ser de la literatura.

Para Renato Prada en *Casas de encantamiento* la “maroma del tiempo”, esa subversión espacial y temporal “insólita”, esa “resquebrajadura del discurso” encarna el significado de la obra: “*el poder de la escritura estética*” (Prada 224). La palabra literaria se instaura como el valor central de la novela y se pone de relieve por encima de la trama. Por el poder del acto de la escritura se conforma “ese otro mundo” tan querido por Javier Lezama y por el propio Luis Enrique. El cuento “La ciudad” —insertado en su totalidad en la novela y perteneciente a *El hombre habitado* (1975)— es el elemento que une a los dos personajes.⁴⁴ En la recreación de la ciudad que hace Luis Enrique, y en la reescritura que Javier hace de ésta se exhibe como valor central el poder de la escritura. Ambos personajes nos dice Prada:

⁴³De la novela de Josefina Vincens se pueden encontrar fragmentos, relativos al acto escritural, en *El sitio* novela de Ignacio Solares que también trata sobre el problema de la escritura y la lectura.

⁴⁴La inserción total de un cuento dentro del corpus textual de una obra más extensa es un ejercicio que se reitera en la narrativa de Ignacio Solares. Ejemplo de esto es “El sitio” (1995), cuento que se integra a la novela *El sitio* (1998).

Pretenden traspasar los límites del México “visto” para, por medio de la escritura ofrecer, instaurar “otro México”. De este modo, la oposición sería establecida por la escritura misma: la oposición entre el México “real asfixiante” y el “otro México” descansa en la virtud *ontológica* de la escritura –el discurso literario estético, de “hacer emerger la verdad” (Prada 246).

Para el crítico el dominio del mundo de la escritura literaria dentro de la novela, está cuestionando sobre sus relaciones con el mundo de lo *real*. A lo cual agrego que está preguntándose acerca del papel de la literatura en el mundo como *otra realidad*. El trabajo de Renato Prada es un excelente estudio de referencia para el que quiera adentrarse por primera vez a esta obra. Se ocupa paso por paso de las acciones narrativas en un análisis profundo sobre la subversión del tiempo y, lo más importante, por primera vez se destaca que el elemento medular en *Casas de encantamiento* es la propia escritura, su estudio se centra en la puntualización que ésta hace sobre el poder mágico de la palabra.

Me gustaría concluir esta primera parte de la revisión sobre la crítica refiriendo las aportaciones de Prada sobre el segundo quebrantamiento de los niveles de ficción y que él denomina la segunda maroma. Al final de la novela somos testigos de una última ruptura del discurso en el que se instaura finalmente la primacía de la realidad literaria y con ello termina por remarcarse su papel central. En esta última parte la palabra que se supone es escrita por Javier y leída por Edgardo pasa a ser discurso de Luis Enrique:

El mundo se nos derrumbará abrazados, las niñas, tú y yo, los cuatro abajo del marco de la puerta porque dicen, es un lugar más seguro, y aunque las niñas lloren y tú me preguntes qué sucede, Luis Enrique, por Dios, qué sucede, te adentraré en mi pecho y sabrás que todo está bien, al hacer el amor o al morir, amor, muérete conmigo, vente conmigo, porque después

abriremos juntos los ojos y no tendremos miedo de haberlos cerrado, podemos fugarnos por el agujero que se abre en el aire, mira, vámonos, con la sensación de ser nosotros mismos esa estrella evasiva que buscábamos y de permanecer unidos en el fondo de un libro que termina (Solares 183, 184).

Este párrafo final y sobre todo la frase “permanecer unidos en el fondo de un libro que termina” da paso a la fabulación que termina por inundarlo todo y dispersar por completo esa otra configuración de la realidad. Así, la segunda voltereta, que además es la última y definitiva, «confiere —a decir de Prada— al “otro mundo”, al *fantástico*, la potencialidad ontológica de “hacer posible lo imposible” [...] el arte establece su espacio propio al hacer surgir, en sus dominios ontológicos, la *verdad*» (Prada 256). *Casas de encantamiento* se propone desde sí misma como otra realidad igualmente verdadera, y se cuestiona sobre el discurso estético como ese “otro mundo” mágico y maravilloso.

El espía del aire

En *El espía del aire* publicado en 2001 su protagonista de veinte años (claramente identificado con el autor, Ignacio Solares) narra sus vivencias de juventud, y en ellas recrea la vida literaria de los años sesenta. Su historia se resume en la búsqueda de la escritura perfecta que pretende alcanzar a través de la práctica automatizada de ésta. Al investigar para un reportaje sobre el cine Olimpia, el narrador encuentra una vieja credencial de 1945 y se enamora de la mujer que aparece en la fotografía, Margarita Vélez, sólo existente en la credencial. Para conocerla tiene que regresar a ese año a través de la creación literaria; el salto temporal y espacial únicamente acontece cuando el personaje escribe.

En las reseñas publicadas sobre *El espía del aire* hay varios puntos de convergencia que hay que destacar. El primero tiene que ver con la relación que la crítica ha establecido entre el autor de carne y hueso Ignacio Solares y el narrador-protagonista de la novela.⁴⁵ Para algunos, este paralelismo también se establece con Javier de *Casas de encantamiento*; ambas novelas, en sus personajes centrales, conformarían de alguna manera el *alter ego* de Ignacio Solares, el escritor. Para otros, en *El espía del aire* más que un desdoblamiento es el propio Solares el que narra la historia: “en este breve relato, Solares, protagonista de la historia, rememora su época de estudiante” (Munguía 82). El hecho es que el lector no puede resistirse al establecimiento de ese vínculo; por un lado, “el narrador, es fácil de confundir con Ignacio Solares por los datos biográficos que se dan en el relato” (Patán 13); y por el otro, está la figura del escritor y la práctica de la escritura misma que invariablemente dirige a considerar ese desdoblamiento como real y dirigirse a partir de ello nuevamente al problema de los límites entre la ficción y la realidad.

A decir de Guillermo Vega la historia del reportaje sobre el cine Olimpia, la vieja credencial y la foto de la mujer enigmática son reales: “la anécdota —señala— es verídica y le sucedió al autor, quien se desmayó de la impresión” (12). El viaje por ambos mundos, el de la ficción y el de la realidad, parece ser una condición que no se reduce a los límites de la novela, sino que se dirige a los linderos del lector que trata de explicársela dirigiendo a un más allá los confines de la obra.

La exposición anterior me lleva a discutir sobre la recurrencia en la narrativa de Solares y, específicamente, en *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* la transgresión de

⁴⁵ “El *alter ego* innominado de Ignacio Solares, es un joven de veinte años que en la década de los sesenta — cuando TODO parecía posible— estudia letras y aspira no a ser ESCRITOR, sino escribir bien” (Gil, párr. 3).

los niveles realidad-ficción. Y sobre todo la división literatura “fantástica” y literatura “histórica” que la crítica ha hecho de la narrativa del escritor. Ante dicha separación puedo decir que aún sus novelas históricas están llenas de elementos fantásticos. Son las cualidades prodigiosas y extraordinarias las que conducen a los personajes históricos a reconocimientos espirituales más profundos. Específicamente a través de lo onírico y lo fantástico Ignacio Solares penetra el misticismo, la parasicología y el espiritismo. El quebrantamiento de los niveles propuestos por la propia fabulación no puede ser reducida a la denominación de lo fantástico. La intención poética en la narrativa de Ignacio Solares va más allá; tiene que ver con esa línea delgada que separa la ficción de la realidad y su casi nulidad. Así lo ha externado el propio escritor que expresa tiene más que ver con el poder de la palabra literaria, con su fuerza invocadora y transgresora.

La escritura ficcional es el centro de ambas novelas y la abertura de esos lugares es un juego que evidencia ese centro. La prolongación de historias y la continuidad de lo aparentemente terminado es otro ejemplo de lo mismo. El reescribir de alguna manera lo ya dicho, es redescubrir la escritura anterior. *El espía del aire* es un nuevo hallazgo de *Casas de encantamiento*, así como *Anónimo* (1980) lo es de “El hombre habitado” (1975) y la novela *El sitio* (1998) de “El sitio” (1995) cuento. Así lo señala Renato Prada en su texto “La escritura como encantamiento *El espía del aire*”. Al referirse a la obra tanto de Ignacio Solares, como de José Emilio Pacheco, sostiene, posee una particularidad:

En su obra contemplada diacrónicamente (a través del tiempo): la recurrencia de algunos motivos, el “tránsito” de unos personajes de un discurso (cuento, noveleta o novela) a otro, muchas veces presentados con las mismas expresiones lingüísticas o en las mismas

circunstancias que la narración primera; pero, además, su producción ficcional se caracteriza por la “revisión” radical a que somete algunas de sus narraciones, hasta tal punto de que el nuevo producto es, en realidad, una *versión* diferente (Prada 257).

Es así como hay que mirar la narrativa de Solares siempre a través del tiempo, pues sólo de esta manera es la descubriremos en toda su riqueza significativa. La práctica de esa revisión de la escritura tiene que ver con la *autocrítica* dispuesta en la propia palabra literaria que ahora expresa la valoración desde sí misma.

Hasta aquí he realizado sólo un breve seguimiento que considero resulta suficiente para dar cuenta de la brevedad con que se ha abordado el tema de la escritura en ambas novelas. Asimismo este panorama es suficiente para situar los puntos fundamentales sobre los cuales pretende partir esta investigación. En primer lugar, ambas novelas pueden ser tomadas como una contigüidad discursiva, en tanto que comparten gran parte del discurso que las conforma; al grado que podríamos acercarnos a la lectura de *El espía del aire*, publicación posterior, como una reescritura de *Casas de encantamiento* o, al menos, asumirla como otra posibilidad dado que sus protagonistas experimentan circunstancias de vida idénticas. Por otra parte, discurren sobre el hecho literario, el papel de la ficción y la otra realidad que ésta instaura, las figuras del escritor y del lector. La meditación sobre el ser ficcional comienza precisamente con la presencia de *Casas de encantamiento* dentro de *El espía del aire*, pues la primera se coloca dentro de esta unidad como el *texto-génesis* que origina el discurso que despliega *El espía*... Sin duda, sólo este hecho abre una serie de interrogantes que, en cada posible respuesta, plantea nuevos cuestionamientos: ¿es *El espía del aire* una *prolongación* de *Casas de encantamiento*?, ¿es una reescritura? O en cambio, ¿es parte de esa unidad discursiva aún

más extensa que se ha conformado en la narrativa de Ignacio Solares y que obedece a la concatenación de sus historias?⁴⁶

En segundo lugar, en ambas obras, sus protagonistas quebrantan la temporalidad y espacialidad de la realidad configurada en la ficción, motivados por la credencial pérdida de Margarita Vélez. Desde ese momento sufrirán una obsesión, y más tarde un enamoramiento por aquella mujer misteriosa que los llevará a eludir la realidad en que se encuentran confinados, y que los mantenía separados. Este salto tendrá lugar a partir del poder de la escritura que burla el tiempo, el espacio, las circunstancias, la realidad. Este viaje espacio-temporal conforma la *aventura* que, en las dos novelas, convive con la propuesta conceptual sobre la palabra creadora y su recepción particular.

Particularmente el argumento de ambas novelas ya es parte del comentario literario, al ser la escritura la que permite el salto en el tiempo que une a Margarita con los protagonistas. La escritura, al lado de los sueños, las alucinaciones y la imaginación es concebida como un estado de *enajenación* que por su naturaleza de alteración, locura y deformación permite acceder a una tercera frontera. En esta nueva realidad se puede vivir mil veces más lo que ya se ha vivido, sin la culpa causada por los relojes, sin la manía de los minutos y el pasado mañana.

La intertextualidad, la metaficción y la especularidad me permitirán analizar el *hacer* específico que los textos emplean para exteriorizar su preocupación sobre el ser de la literatura; asimismo desentrañar el comentario alojado ellos. Conciérne a esta investigación lo

⁴⁶ Entiéndase esto como la relación de pertenencia que establecen entre sí las obras del autor. Donde en más de una ocasión, un texto conduce a otro y éste al siguiente. Asimismo, las historias, las circunstancias y los personajes se retoman bajo una nueva realidad. En este sistema, se puede determinar que el germen a partir del cual se empieza a generar toda esta peregrinación de obras es *El hombre habitado* (1975), su primera publicación; de aquí en adelante todas y cada una de las constantes que aparecen en su escritura se irán remarcando, desarrollando, profundizando y haciéndose más complejas.

que las novelas tienen que decir, su exposición sobre las nociones de escritura, lectura, lector y escritor. En ese decir y en esa reflexión fundamentan *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* su carácter de búsqueda, de escritura en proceso que se cuestiona más que responderse sobre las posibilidades de la literatura y el poder de la palabra literaria.⁴⁷

Como he expresado reiteradamente el comentario y las concepciones específicas sobre el ser literario no sólo se expresan en la narrativa, sino en otras formas discursivas. En este sentido, el curso de esta investigación pretende arrojar ciertas reflexiones teóricas considerando la lectura conjunta de todos los discursos del escritor, como parte de un mismo proyecto creador. Me resuelvo por tanto, a hacer el seguimiento del hilo conceptual alojado no sólo en las novelas, sino en la escritura periférica que las envuelve; considero ésta cavila sobre los límites entre la ficción y la realidad, y la escritura y lectura como procesos por excelencia que generan la ruptura de esos límites.

⁴⁷ Norma Angélica Cuevas considera que las escrituras, que hacen uso de los procedimientos metaficciones son escritura en proceso, en camino a cumplirse en su reflexión (Cuevas, *El espacio* 149).

CAPÍTULO II. LA CRÍTICA DEL ESCRITOR COMO ESPACIO DE CO-CREACIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA LITERARIA

En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del Quijote? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta.

RICARDO PIGLIA. *Crítica y Ficción.*

Un *escritor-crítico* es aquel que se desplaza de la escritura literaria a los senderos de la interpretación; en este ámbito establece un puente que posibilita un acercamiento entre un texto y su lector. Señala caminos de lectura y sitúa en un centro, determinadas obras y autores que se encontraban en el margen. Es desde este sitio que socializa, ordena, discrimina, jerarquiza y comparte; si sus valoraciones logran abrirse paso y encontrar ojos afines, las obras y autores elegidos circularán y finalmente serán reconocidos como parte de la tradición literaria.⁴⁸

Pero el comentador al que me refiero, decía, es también escritor y lo más importante, lo es antes de ser crítico y no a la inversa (crítico-escritor).⁴⁹ Como tal, sus ensayos, reseñas,

⁴⁸ La crítica —arguye Amor Hernández Peñaloza— “tiene el honor de hacer partícipe y de fijar a la obra en el espacio y en el tiempo de la historia y de la literatura” (176).

⁴⁹ Sobre críticos-escritores Tzvetan Todorov posee un texto que aclara bastante lo contrario a lo que en este espacio quiero desarrollar que es la crítica practicada por escritores. Todorov, en cambio, se refiere a los críticos como posibles escritores, pues al dedicarse a la labor interpretativa parecen convertir esta práctica en una forma

crónicas, artículos, prólogos, entrevistas estarán marcadas por su quehacer literario. El desplazamiento de una esfera a otra traerá consigo las raíces de esta condición; de este modo la obra crítica de algunos creadores,⁵⁰ además de expresarse muchas veces con un semblante literario (véase el apartado 2.4),⁵¹ será una plétora de referencias que aluden a su propia obra, a sus preocupaciones temáticas, a sus autores y a sus lecturas.

El terreno reservado para la crítica de escritores variará, ya sea como una publicación formal de ensayo, o bajo el resguardo de discursos que no necesariamente estén vinculados con el ejercicio de la interpretación, como las entrevistas o la correspondencia entre autores. Sobre este campo discursivo y la escritura valorativa del creador, Maurice Regard considera:

A côté des critiques de profession qui jugent les œuvres de l'extérieur, d'après des principes, il faut accorder une place de choix aux créateurs, romanciers ou poètes, qui connaissent les problèmes de l'art parce qu'ils les ont personnellement affrontés, de sorte que leur critique est une critique de techniciens. C'est leur expérience qu'ils utilisent. *Ils jugent selon leurs propres intentions, selon leurs propres goûts.* Si parfois elle est destinée au public, *lorsqu'il s'agit de préfaces, manifestes, articles sur d'autres écrivains*, souvent cette critique des créateurs reste

literaria. Para el teórico los trabajos en este ámbito de Sartre, Blanchot y Barthes pueden llegar a poseer actitudes poéticas y claros rasgos literarios. Para ampliar las perspectiva sobre este tema véase el texto citado en la bibliografía “Los críticos-escritores” (Todorov 49, 70). En este mismo tenor Leyla Perrone Moisés considera que Blanchot, Barthes y Butor son escritores que cuestionan los límites entre la obra poética y la obra crítica, de tal suerte que sus textos críticos producen una *intertextualidad crítica*; es decir, la cita sobre lo que se comenta ya no se presenta en un dialogismo declarado y sumiso, sino como una intertextualidad soberana y tácita, semejante a la que se presenta en la obra poética. Véase en la bibliografía “La intertextualidad crítica” (Perrone-Moisés 182, 196).

⁵⁰ En su ensayo titulado “Las metáforas de la crítica” Evodio Escalante ubica a la cabeza de la lista de creadores que han hecho crítica en México a Octavio Paz y Carlos Fuentes; se ocupa también de: Alí Chumacero, Elías Nandino, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Vicente Quirarte, David Huerta, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo entre otros. Éstos últimos con claros ejemplos del uso de la metáfora en su trabajo crítico (9,18). Sin duda a la lista se pueden agregar muchos más, aunque por ahora solo mencionemos a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y al autor del cual me ocuparé en este trabajo: Ignacio Solares.

⁵¹ Los rasgos literarios están presentes también dentro de la crítica de muchos escritores, y parece más lógica su presencia tratándose de creadores. Sin embargo, esto devela otra problemática: la literaturización de estos discursos, que resulta del no desprendimiento de la dimensión literaria y hasta narrativa en los ensayos, reseñas y entrevistas.

un peu secrète: elle se veut confidence de soi à soi, *qu'il faut aller chercher dans les notes, les correspondances, les ébauches, les brouillons*. Elle offre alors une sincérité, une profondeur, une humilité devant l'échec, que la critique faite pour un usage immédiat et public ne saurait offrir habituellement⁵² (67 El énfasis es mío).

Así, al lado de la crítica de profesión, subyace en artículos, manifiestos y prefacios otro género de valoración, la del creador que consciente de la importancia del pensamiento que albergan las *notas* de un escritor, nutre sus apreciaciones de la correspondencia, los bocetos y los borradores. En una suerte de pesquisa que recorra todas estas escrituras, el crítico puede ser capaz de entresacar esas líneas significativas sobre el ser literario de un autor o más precisamente, de su obra. Si a esto se le suma su condición de creador, el ejercicio se hará desde su intencionalidad poética. Sobre esto Regard concluye: “sans aucun doute elle est exclusive, elle porte des œillères, et chaque auteur voit les écrivains à travers son propre univers” (82).⁵³

El universo propio de un escritor vertido en el comentario que hace sobre otro aparentemente distinto o diferenciado, es incluso para algunos como Jorge Cuesta⁵⁴ una

⁵² “Al lado de los críticos de profesión que juzgan las obras desde el exterior, según sus principios, se debe acordar un lugar para los creadores, novelistas y poetas que conocen los problemas del arte, dado que ellos personalmente los han afrontado, de modo que su crítica es una crítica de técnicos. Es su experiencia la que utilizan. Juzgan según sus propias intenciones, según sus propios gustos. A veces esta crítica está destinada para el público, cuando se trata de prefacios, manifiestos, artículos sobre otros escritores, a menudo esta crítica de los creadores queda un poco secreta: ella se quiere confidencia de uno a uno, debe ir a buscarse en las notas, las correspondencias, los borradores. A continuación se ofrece una sinceridad, una profundidad, una humildad ante el fracaso que la crítica habitual que se hace para su uso inmediato y público no puede ofrecer” (Regard 67 La traducción es mía).

⁵³ “No cabe duda, es exclusiva, ella porta anteojos, y cada autor ve a los escritores a través de su propio universo” (Regard 82 La traducción es mía).

⁵⁴ Jorge Cuesta fue poeta y ensayista, pero siguiendo por el camino que interesa podría decirse que era un escritor, pero también un crítico; “el príncipe de los críticos” para Christopher Domínguez. Un pensador que aunque en vida nunca publicó libro alguno, con la aparición en 1964 de la primera edición de su obra realizada por la UNAM, marcará un rumbo para la tradición de la crítica literaria en México. Asimismo, fue un poeta que como crítico “dio forma al canon de nuestra tradición literaria” (Domínguez 74). Formó parte de una de las

actividad esencial que permite esclarecer, emancipar y devolver a cada cual su potestad de elección; *le confidence de soi à soi* como la define Regard da lugar a una doble liberación: “para liberarme —arguye Cuesta— nada encuentro mejor que devolver a cada quien su libertad propia” (ctd en Panabière 202). Con estas palabras, a decir de Louis Panabière,⁵⁵ Cuesta busca subrayar el papel de la crítica como forma de conocimiento subjetivo. Admite que la labor interpretativa de un creador como él:

Es un elemento del conocimiento, pues constituye la conciencia del otro. Y es éste un aspecto en extremo positivo; lejos de oponer, muy a menudo la crítica une una subjetividad con otra teniendo en cuenta las diferencias esenciales respectivas. Analizar la expresión de otro también equivale a hacerla vivir en el diálogo; es cobrar conciencia de una “diferencia” constitutiva (Panabière 202).

Al punto que la conciencia del creador-crítico se revela como una necesidad de afrontarse frente a la de su semejante; y el diálogo, sea para sumarse a sus ideas, sea para objetarlas, resulta siempre integrante de su propia visión poética. Aún para mantener una oposición, no hay antagonismo, la disconformidad será el recurso y el medio que el escritor emplea para

generaciones literarias que mayor fuerza otorgó a las letras mexicanas del siglo XX y que se reunió en la revista titulada *Los contemporáneos*, de la cual se desprende la nominación para este grupo. Cuesta entre sus congéneres Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Carlos Pellicer y Bernardo Ortiz de Montellano se distinguió por ser el mayor practicante de la racionalización y la crítica del pensamiento de ese grupo.

⁵⁵ Louis Panabière, en *Itinerario de una disidencia* ofrece una amplia reflexión sobre la obra poética y ensayística de Jorge Cuesta. En cuanto a la poesía, coloca a este miembro de “Los contemporáneos” como “pariente de los grandes poetas que han sabido vincular la obra a la vida y al pensamiento: Nietzsche, Góngora, Paul Valéry. Más allá de la mera utilización de la metáfora, hay creación —sostiene Panabière— vínculo entre la ontología y la semántica, ya que el hombre existe en la medida en que produce un sentido que es el suyo” (193). En cuanto a la obra crítica, considera que Cuesta también participa en estos discursos de una comunión de pensamiento y expresión; asimismo su crítica resulta ser una reafirmación sobre su propia visión que se expresa en la crítica sobre otros escritores. Concluye que cuando de la obra de Cuesta se trate “las cuestiones ontológicas están en el lugar de la poesía” (193) y las cuestiones de la creación están en las del pensamiento.

aproximarse a lo comentado, ya no para alejarse, sino para descubrir las discrepancias que en ambos instauran la fundación de su escritura. De esta manera, y como sucede con Cuesta, “la actividad crítica es en sí misma creación de sí a partir de la expresión del otro” (Panabière 202) materializada ante todo en una práctica del intercambio.

Por otra parte, siguiendo con los escritores-críticos y sus discusiones, Noe Jitrik⁵⁶ en un ejercicio de relectura que hace de su propio trabajo interpretativo en el ensayo “Borges y Eco: El delicado nexo que une dos textos”, apunta sobre el reconocimiento que existe de sí mismo cuando se refiere a la obra de otro:

Trato de recordar todo lo que escribí y pensé sobre José Luis Borges [...] verifico que tiene que ver conmigo mucho más de lo que yo habría podido imaginar [...] *me siento hablado, compruebo que esa idea se recorta con una que vengo sosteniendo desde hace años* sobre la lectura y que postula que “ninguna lectura es una lectura verdadera si no se produce una suspensión del saber” (Jitrik, *Vertiginosas* 13 El énfasis es mío).

“Me siento hablado” expresa Jitrik, al punto que la palabra examinada, la de Borges, produce en él una serie de asociaciones y ratificaciones en las que se redescubre. A decir del crítico y creador, la escritura del otro se integra como un “hecho de resonancias” de sí mismo (Jitrik, *Vertiginosas* 15). Así, el escritor cuando se refiere a otra creación, se descubrirá, lo hace generalmente desde lo que a él adolece, preocupa o inspira; por ende su comentario es una reverberación de su propia escritura.

⁵⁶ Noe Jitrik es poeta, novelista, ensayista, crítico y teórico. Residió en México en el periodo que va de 1974 a 1992. Luego de esta estancia prolongada regresa a su país donde continúa con su vida intelectual y académica. Jitrik se destaca por las múltiples transiciones que hace de la escritura literaria a la crítica y a la teórica también. El reconocimiento y la influencia de su vasta producción ensayística lo coloca como el hacedor de uno de los pensamientos teóricos más consistentes dentro de la tradición hispanoamericana.

Por otra parte, siguiendo con la discusión sobre la mudanza de una discursividad a otra, el poeta argentino Matías Moscardi interroga a Noé Jitrik en una fecunda entrevista que ofrece un extenso conjunto de ideas acerca de las implicaciones de practicar al mismo tiempo la novela, el cuento, la crítica y la teoría. En esta charla Jitrik expone como el paso de un género a otro resulta en ocasiones un modo de respuesta para la resolución de una idea o situación específica:

...la transición entre una cosa y la otra —sostiene— no me parece violenta, es decir, aparece siempre como modo de respuesta a determinadas situaciones de escritura. Por ejemplo, si estoy haciendo poesía, para la configuración del poema, ciertas ideas tienen un origen teórico —por teórico quiero decir también filosófico. En el caso de la narrativa, de pronto lo teórico viene a iluminar, también, algo así como un callejón sin salida en una situación narrativa determinada (Jitrik, *Conversaciones* párr. 6).

Jitrik supone que el conocimiento de un ámbito, el teórico, tiene lugar en el desarrollo de otro y en la manera en que éste se resuelve; por ejemplo, en el caso de la narrativa pudiera ser el conocimiento de la narratología.⁵⁷ Dicho de otro modo, considera que algunas elecciones dentro de sus novelas, tienen un fundamento previo en una “dimensión teórica-crítica” que “actúa en la poesía, en la narración, como sistema correctivo, como sistema de ajuste. No

⁵⁷ Jitrik explica bastante bien en la entrevista con Moscardi la implicación de un discurso en otro; específicamente cómo en la narrativa las resoluciones obedecen a su conocimiento previo en la teoría: “Por ejemplo, —expresa— en un momento, en *Citas de un día* o en *Mares del sur*, de repente, se produce un encuentro entre un hombre y una mujer, y entonces en ese momento me encuentro frente al problema de convencionalizar y de decir: ‘si hay un hombre y una mujer lo que tiene que haber es una cama’, pero no voy a narrar una cama porque eso está contado ya muchas veces en la literatura: eso que interviene es teoría pura. Nunca teoría en el sentido, creo, de la cita, porque hay novelas o relatos en los que la presencia de lo llamado teórico es por medio de una cita. En mi caso no es por una cita, es por una solución que tiene su fundamento en un pensamiento teórico previo. Para el ejemplo anterior, corresponde el conocimiento de la narratología o de todo lo que es el acervo literario. El asunto «hombre-mujer-cama» es una cosa tan trasegada; pero en lugar de evitarlo, lo digo: eso es la presencia de lo teórico” (Jitrik, párr. 6).

puedo permitir —sostiene— que ciertas cosas se me vayan de las manos. El modo de evitar esto es, precisamente, mi formación, mi bagaje crítico y cierta ética en relación con la teoría” (Jitrik, *Conversaciones* párr. 9). Lo expresado por Jitrik permite recrearse mediante la suposición de que ciertos autores, a la manera del escritor argentino, mantienen la cercanía dentro de los discursos que producen en tanto que un género *ilumina* a otro para *ajustar*, *corregir* y *resolver*. Ahora bien, en lo que se refiere a la convivencia de estas discursividades Jitrik expresa:

Trato de que sean narrativos siempre. La sustancia es crítica, poética... pero el texto es narrativo. Es lo que también intento hacer cuando escribo teoría o crítica: yo cuento. Es decir, si tomo los viejos trabajos míos sobre Huidobro puedo observar que, en realidad, son cuentos sobre Huidobro, cuentos que tienen los ingredientes que lo hacen reconocible como crítica sin excluir la dimensión narrativa. En la narración, con más razón, la dimensión narrativa es la predominante pero la sustancia tiene todas aquellas fuentes disímiles (Jitrik, *Conversaciones* párr. 8).

De lo anterior se puede entresacar lo siguiente: el cultivo de un género, una novela, por parte de un escritor que se conduce por discursos de diversa naturaleza, se traduce en ocasiones en un obra resuelta desde otras latitudes genéricas o, como el propio Jitrik enuncia, “tiene todas aquellas fuentes disímiles”. Asimismo, estas expresiones que en esencia no son narrativas como la crítica literaria y la teoría se insertan en la dimensión de lo contado. Los injertos de una escritura en otra tienen su causa natural como modos de respuesta y ejecución que, en escritores-críticos, se vuelve una condición intrínseca a la producción de cualquiera de sus expresiones literarias.

Si para Noé Jitrik la dimensión de lo narrativo es claramente reconocible dentro de la crítica, para Jorge Cuesta una especie de co-creación tiene lugar en ese espacio del comentario; es decir, la crítica se constituiría como una *extensión* de la palabra glosada. Sobre esto último Cuesta expresa:

...la difícil creación de la crítica...ante la obra de arte que considera, no admite otra razón de ser que ser otra obra de arte, otra creación. Está consciente de que su penetración en un espíritu ajeno es una penetración en el propio, y que caminar por el camino que otro anduvo no hace menos originales nuestros pasos... en la imagen de la obra de arte, no alimenta sino la libertad de una nueva” (ctd en Panabière 203).

El comentario significa una liberación para el que comenta y para aquello que es glosado, como si el escritor pudiera ser capaz desde su condición de artista de soltar las amarras que el crítico de profesión, ajeno aparentemente al acto creativo, le impone a la obra juzgada. Asimismo, como si en tanto creador su palabra interpretativa sólo pudiera originarse naturalmente como otra creación.

2.1 El “escritor-crítico”

Noé Jitrik, Jorge Cuesta, Octavio Paz y Carlos Fuentes son sólo algunos nombres de creadores que en la tradición mexicana⁵⁸ han trasladado su escritura a la crítica y aún a la teoría sobre la literatura.⁵⁹ En una invocación rápida con muchas omisiones pueden sumarse los nombres de

⁵⁸ Incluyo en este grupo a Noé Jitrik por el periodo prolongado que residió en nuestro país y que trajo consigo la penetración e influencia de su pensamiento teórico y crítico en la tradición literaria mexicana.

⁵⁹ Sobre la incursión de escritores mexicanos en la teoría, Norma Angélica Cuevas dedica un espacio en su artículo “La transfiguración narrativa como apertura de la teoría *en* la literatura”, en este documento apunta: “En

Alí Chumacero, Elías Nandino, José Gorostiza, Vicente Quirarte, Emmanuel Carballo, David Huerta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, María Luisa Puga y el propio Ignacio Solares por sólo mencionar algunos de los que han sido más relevantes para el curso de las letras mexicanas, en una lista que resplandece por su extensión pero que por sí sola ya forma parte de un tema para otra investigación. Por ello me he detenido brevemente sólo en algunas reflexiones de Cuesta y Jitrik que poseen elementos afines a la argumentación que procuro desenvolver.

En este grupo de escritores que hacen crítica y algunos de ellos que configuran un pensamiento teórico literario puede situarse la labor interpretativa de Ignacio Solares que, se advertirá, se encuentra muchas veces ligada a la literaria. Sobre esto último es importante hacer una aclaración, si bien he explicado en el primer capítulo mi interés por ocuparme del discurrimiento particular que las obras de ficción entrañan; la revisión de otras discursividades del autor resulta fundamental para entender lo contenido en las novelas. He expresado en las primeras líneas de este trabajo, cómo el oficio del crítico, escritor y aún del teórico se entrecruzan en el territorio de la práctica literaria, pues creadores como Solares, Jitrik, Cuesta y los antes mencionados hacen crítica; y algunos pensadores como los europeos Barthes y Blanchot, a decir de Todorov, producen escritura literaria cuando teorizan, y todos ellos a la vez son lectores antes de ser creadores de cualquiera que sea la naturaleza de su discurso. En

México, muchos son los escritores que se han preocupado por teorizar sobre la literatura y por reconocerle a la teoría la importancia que tiene como horizonte del fenómeno artístico. Allí está la teoría sobre la novela deomonónica de Manuel Altamirano; la de Mariano Azuela a inicios del siglo XX sobre la construcción de los personajes en la novela; las de Octavio Paz sobre la cristalización de la poética; la de Jorge Cuesta sobre la inteligencia y el extrañamiento poético, la de Juan García Ponce sobre la novela en el México de los años sesenta; la de Salvador Elizondo sobre la escritura; la de María Luisa Puga sobre el autocnocimiento” (Cuevas, *La transfiguración* 159). Para ampliar la información sobre los orígenes de las ideas y el pensamiento teórico en México véase también en la bibliografía el artículo citado por Cuevas: “Pedro Henríquez Ureña y el origen de la teoría y la crítica literaria latinoamericana” (Lara 317, 327).

suma, sus quehaceres se deslizan por territorios compartidos. Esa traza ambigua que pinta la literatura moderna y la escritura sobre la creación en general, sea crítica, sea teoría o poesía, conduce a cuestionarse si es posible discriminar y excluir el estudio de alguno de estos espacios creacionales o por el contrario, tomar en cuenta su proximidad.

Alcanzada esta discusión conviene precisar lo que se entiende por teoría y por crítica; asimismo apuntar brevemente la dificultad de dibujar límites entre estos dos ámbitos que, como consecuencia, hacen posible encontrar una crítica, o una escritura literaria que también considera, observa, teoriza, campo que en primera instancia era atribuido exclusivamente a la teoría. Sobre esta distinción en *La crítica literaria del siglo XX*. Fernando Gómez Redondo apunta: “sobre «literatura» se puede ‘teorizar’ (término cuya raíz griega remite a «considerar», «observar») y a la «literatura» se la puede ‘criticar’: son dos procesos que, en ocasiones, se cruzan pero que en principio, nada tienen que ver entre sí” (17).⁶⁰

Para Gómez Redondo la teoría puede ser práctica (si describe los procedimientos que constituyen el universo literario) o puramente teórica (si construye un sistema de ideas acerca del ser literario). En ambos casos: “el campo de trabajo es el «significado poético» o el conjunto de particularidades que define al «lenguaje literario»” (17). Por otro lado, a la crítica: “le tiene sobre todo que interesar la valoración del texto como construcción estética” (19).

En suma, la crítica juzga e interpreta y la teoría observa y teoriza; no obstante, la realidad en los discursos difiere de esta disociación. Pues muchas veces la crítica no se reduce a la “reseña y apreciación”, sino que resulta ser, por ejemplo, en autores como Jorge Cuesta “sustanciosa, consecuente, analítica, y permite a su autor expresar minuciosas ideas sobre la

⁶⁰ “Los límites, con todo, entre «teoría» y «crítica» no están nada claros y ha sido, sobre todo, el uso instituido por los propios investigadores el que ha acabado de fijar una cierta disparidad metódica” (Gómez 19).

teoría de la literatura” (Panabière 201). A tal grado que a través de sus ensayos, artículos, reseñas se pueden entresacar las *notas poéticas* que ofrecen su pensamiento teórico-literario; en todo caso este último también se encuentra expresado en la obra del autor, y no sólo de manera externa. De tal suerte que una parte de la teoría, argumenta Gómez Redondo, es expresada por el propio creador:

La teoría la dispone un creador de una obra literaria, que emplea, en la exposición de sus planteamientos, un buen número de reflexiones que están ligadas al acto creativo del que parte y al que puede o no referirse. Piénsese, por ejemplo, en la *Espistola ad Pisones* de Horacio, con toda la serie de consejos que desgrana para llevar a cabo el ejercicio concreto de la producción textual [...] se trata de ejemplos que muestran al escritor atento al desarrollo de las ideas estéticas de la época concreta en la que vive. [...] Otro caso podría ser el del escritor al que lo único que le importa es este último aspecto, el de orientar sobre las líneas de influencia que han intervenido en la configuración de su pensamiento literario o, lo que es más normal, en la construcción de alguna obra determinada; así ocurre con los prólogos y epílogos a que tan dados eran los noventayochistas, o con las declaraciones y entrevistas que concedió García Lorca; en este tipo de «teorizaciones» lo que cuenta es el modo en que un autor asimila tendencias y descubre posibilidades de ejecución del lenguaje literario (18).⁶¹

La función, el terreno, o los fines de la escritura crítica, literaria y teórica se ven rebasados. De modo que en los ensayos, prólogos, epílogos, declaraciones, entrevistas de un creador, tal es el caso de Jorge Cuesta, que delibera acerca de la creación de su semejante, es posible: “discernir unas líneas de fuerza que permiten fijar el mapa de *sus concepciones* y de *su teoría literaria*” (Panabière 204). Estos dos últimos aspectos que son los que interesa examinar en esta tesis,

⁶¹ Otra clase de teoría —según Gómez Redondo— sería aquella que plantea “un profesional no de la creación, sino de la reflexión sobre el fenómeno de la literatura” (18).

pueden situarse por un lado, en la obra literaria de ficción, y también en expresiones ligadas al acto creativo, como son los prólogos, epílogos, notas finales, aclaraciones, o bien, dentro de la crítica como ensayos, artículos, reseñas, entrevistas. Al lado de estos géneros colindantes a la obra de ficción se encuentran también como directrices de pensamiento los géneros memorísticos como los diarios íntimos y la autobiografía, de esta última me ocuparé más adelante.

Específicamente es dentro del periodismo donde Ignacio Solares, desde hace más de treinta años, ha ejercido la crítica. Será hasta el 2002 cuando se publique *Imagen de Julio Cortázar* un texto dedicado íntegramente a la valoración y comentario interpretativo de un autor y su obra. Sin embargo, algunas revistas culturales de México albergarán a lo largo de los años esta parte de su labor.⁶² Dentro de estas publicaciones destacan: *Revista de Revistas*,⁶³ *Plural*,⁶⁴ *Diorama de la Cultura*,⁶⁵ *La semana de Bellas Artes*,⁶⁶ *Quimera*,⁶⁷ *Hoy*⁶⁸ y *La Cultura en México*.⁶⁹ En 2004 asume la dirección de la *Revista de la Universidad de México* donde, consolidado como escritor, desarrollará mucha de su más importante crítica literaria.

Tomar en consideración los trabajos contenidos en la prensa periódica, es afirmar la existencia de una crítica literaria periodística que vendría a entenderse como un tipo específico

⁶² En el periodo que va de 1966 a 1977 Ignacio Solares fue redactor de varias de estas publicaciones: *Plural*, *Revista de Revistas*, *Diorama de la Cultura* y *Hoy*.

⁶³ Publicación perteneciente al periódico *Excélsior* de la cual fue jefe de redacción de 1970 a 1971.

⁶⁴ Revista en la cual fue jefe de redacción bajo la dirección de Octavio Paz en los años que van de 1971 a 1974.

⁶⁵ Suplemento cultural del periódico *Excélsior* que dirigió de 1971 a 1976.

⁶⁶ Suplemento cultural del cual fue co-director junto con Gustavo Sáinz de 1978 a 1980.

⁶⁷ Revista literaria española en la cual se desempeñó como director en su edición mexicana de 1987 a 1988.

⁶⁸ Publicación que dirigió de 1988 a 1991.

⁶⁹ Suplemento de cultura de la revista *Siempre!* del cual fue director de 1991 al 2000. Por esta publicación recibió el Premio Nacional de Periodismo en 1994 en el área de Divulgación Cultural que otorga el Gobierno de la República.

de crítica literaria.⁷⁰ Sobre todo, cuando el público al que se dirige es tan distinto al de la tradicional, hecho que determinará en gran medida su contenido y su forma. El tratamiento de la obra se hará de manera asequible para un público lector amplio y no especializado, además de que la reseña, artículo o comentario informará y orientará primordial y generalmente sobre la literatura más reciente de manera rápida y eficaz.

Sin embargo, propiamente no es la prensa diaria la que retomo aquí, sino los suplementos literarios y revistas culturales. Partiendo del hecho de que han sido el espacio de publicación inicial no sólo para la crítica, sino para la obra literaria de Ignacio Solares y de un grupo de escritores mexicanos entre los que destacan: Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Emilio García Riera, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis. Asimismo ha sido en los inicios de muchos autores una forma de sustento que además posee un innegable valor literario.

Ahora bien, con el fin de mostrar el conjunto de ideas en torno al *escritor-crítico* y la significación que ostenta su producción interpretativa dentro del total de su obra he integrado un *corpus* de trabajo constituido, primeramente, de treinta y siete de las publicaciones (notas, reseñas, artículos, entrevistas) que Ignacio Solares ha divulgado en la *Revista de la Universidad de México*.⁷¹ Considero que este conjunto puede ofrecer un panorama sobre la

⁷⁰ Para la revisión más amplia de este asunto véase el trabajo citado en la bibliografía "Introducción a la crítica literaria periodística" (Pulido 99, 109).

⁷¹ Todos estos textos fueron revisados para las consideraciones del presente capítulo, aunque por cuestiones de espacio y dado que la crítica literaria no constituye la problemática central de esta investigación, sólo algunos han sido retomados. Véase de Ignacio Solares los siguientes artículos de la *Revista de la Universidad de México*. Nueva Época: "Cortázar y el mal". Mar. 2004: 65-69; "El paraíso posible de Mario Vargas Llosa". May. 2004: 21-29; "Mauricio Achar y la pasión por los libros". Dic. 2004: 96-97; "Del bisturí a los pinceles: Entrevista a Octavio Rivero Serrano". Mar. 2005: 87-89; "Luis Cernuda y la suprarrealidad del deseo". Oct. 2005: 46-58; "Julio Scherer: entrevistas para la Historia". Jul. 2005: 56-62; "Sánchez Vázquez: siempre poeta". Nov. 2005: 85-88; "Ecos actuales de una guerra". Dic. 2005: 98-99; "Regresar a donde no estuvimos de César Antonio Molina". Mar. 2006: 101-102; "Victor Hugo espiritista". Abr. 2006: 45-53; "Los nuevos relojes de la psiquiatría en México". May. 2006: 38-41; "Todas las familias felices de Carlos Fuentes". Sep. 2006: 94-96; "Enmanuel

labor crítica del autor y de su pensamiento literario.⁷² A este *corpus* se suma *Imagen de Julio Cortázar* (2002) como el único documento que *in extenso* conforma un trabajo crítico del autor.

2.2 *Imagen de Julio Cortázar*: el comentario crítico como espacio de co-creación

Ignacio Solares ha combinado su labor de crítico con la de escritor y tiene una debilidad enorme por definirse en ese otro del que escribe. Como escritor-crítico, considero, establece más de una vez cercanía entre la obra propia y la reseñada. Esta proximidad es resultado de la consonancia casi fraternal con el pensamiento poético del otro. Aquél que escribe sobre su semejante en ocasiones lo hace porque comparte afinidades con su escritura. Este es el caso de *Imagen de Julio Cortázar* que desde sus primeras líneas descubre el sentido que toma en relación a la literatura ignaciana, pues la descripción ofrecida sobre la obra de Julio Cortázar, más parece una evocación de los artilugios literarios del que reseña.

En un primer acercamiento sobresale el carácter divulgativo que Ignacio Solares le ha atribuido a *Imagen de Julio Cortázar*⁷³ al expresar en variadas ocasiones su intención de

Carballo (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006)". Oct. 2006: 90-91; "Victor Hugo Rascón Banda *Diario de un condenado*". Nov. 2006: 98-99; "Freud y la parapsicología". Dic. 2006: 33-35; "Enrique Serna. Una agrí dulce perversidad". Feb. 2007: 92-94; "Reelecturas. *Las batallas en el desierto*". Mar. 2007: 30-32; "La (tan devaluada) vida eterna". Jun. 2007: 50-53; "*La terca memoria* de Julio Scherer: Tiempo de recordar". Jul. 2007: 40-42; "Huxley: ironía y más allá". Sep. 2007: 40-45; "La fuerza del anonimato". Nov. 2007: 17-18; "Julieta Campos: mujer y escritora múltiple". Dic. 2007: 81-82; "Alejandro Estivill. *En la mirada del avestruz y otros cuentos*". Feb. 2008: 91-92; "Kierkegaard: Dios aquí y ahora, no allá y entonces". Mar. 2008: 60-64; "*Besos pintados de carmín* de Sealtiel Alatríste". Abr. 2008: 96; "La pasión por la corrección". May. 2008: 35-36; "*Península, Península* de Hernán Lara Zavala. El novelista involucrado". Jun. 2008: 97-98; "Los laberintos (literarios) de la fe". Jul. 2008: 92-94; "Los intersticios de las cosas". Ago. 2008: 94-95; "Dos imágenes de Víctor Hugo". Sep. 2008: 12-13; "El arte de dialogar consigo mismo". Dic. 2008: 58-60; "*La confesión* de Javier Sicilia. Asumir la desdicha". Feb. 2009: 95-96; "Lázaro al resucitar pidió una cerveza". Mar. 2009: 81-83; "Tres libros tres de Enrique Maza". Abr. 2009: 93-94; "Alguna de las formas del fuego". Jun. 2009: 45-47; "Pino Suárez y la política". Jul. 2009: 47-50; "70 años de Beatriz Espejo". Oct. 2009: 94-95.

⁷² Es pertinente aclarar que si bien, se ha hecho la revisión de la totalidad de este conjunto y las reflexiones contenidas en los siguientes apartados parten de la valoración del mismo, por cuestiones de espacio únicamente aparecerán citados algunos de los trabajos publicados en la *Revista de la Universidad de México* con mayor pertinencia ó relevancia para la argumentación de este trabajo.

promover un acercamiento de la juventud a la lectura literaria. Expresiones como: “Para los jóvenes Julio Cortázar es la mejor puerta para entrar a la literatura” (ctd en Rodríguez, párr. 18) pueblan sus declaraciones sobre este libro y, en general, cuando de la obra del escritor argentino se trate Solares sostiene: “es un autor para jóvenes que empiezan a interesarse por la literatura, sobre todo por lo que te hace sentir y eso es más que literatura, es una experiencia vivida; es una experiencia existencial, psicológica, espiritual” (ctd en Rodríguez, párr. 21). A lo anterior hay que añadir que en repetidas ocasiones y aludiendo a este texto y a otras de sus obras el escritor ha subrayado su inclinación por la creación para los jóvenes.

Ahora bien, *Imagen de Julio Cortázar* más allá de esta tentativa ofrece en su conjunto un documento que juzga, analiza, interpreta, comenta y con ello conforma para algunos, como Edgar Carballo, un ensayo que se instala en el terreno de la crítica: “El acercamiento de Solares —expresa Carballo— es el de un lector atento. La admiración no esconde la crítica. [...] Los planteamientos retomados de Jung y Freud, en buena medida dan el toque personal y novedoso a un ensayo que invita a leer a uno de los autores que mejor se han acercado a la naturaleza humana desde los entretelones de la fantasía” (21).⁷⁴

⁷³ La obra fue escrita y publicada en 2002 por motivo de la Cátedra Julio Cortázar que organiza la Universidad de Guadalajara, y que fue creada y sostenida desde 1994 por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Inicialmente el programa de la *Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar* arrancó con setenta mil dólares donados por Fuentes y García Márquez y se sostuvo desde 1994 con las aportaciones mensuales de sus becas vitalicias como Creadores Eméritos que les otorga el gobierno mexicano. El 15 de mayo del 2012 Carlos Fuentes fallece en la Ciudad de México a los 83 años de edad. Un día antes recibió su último galardón al ser designado Doctor Honoris Causa por la Universidad de las Islas Baleares en España. Hoy en día tras su muerte el fideicomiso de la cátedra se solidifica con benefactores eméritos y honorarios.

⁷⁴ La atribución de ensayo es dada también por Vicente Francisco Torres (*Imagen* 79); sin embargo, más allá de la categorización genérica, predomina en la recepción de la obra el calificativo de “crítica”. Por su parte, Alberto Paredes expresa: “frontalmente se asume que no es un libro de análisis literario ni un ensayo biográfico; es en cambio, una pesquisa de cómo una obra expresiva es territorio semántico de una batalla” (86). Finalmente para Daniel González Dueñas “es crítica de la crítica cortazariana” es, expresa, “una crítica personalísima, una verdadera co-creación” (68, 69).

Considerar los propósitos del autor sobre una obra puede ser determinante para apropiársela en el plano de la recepción y por consecuencia para las disquisiciones que surjan en torno a ésta. No obstante, no deben perderse de vista los alcances que pueden tener dichos propósitos y la manera en que estos se trascienden; la incitación de Solares al universo cortazariano, sobrepasa su propia voluntad. Así, *Imagen de Julio Cortázar* no es una mera invitación a ingresar al mundo cortazariano, pues en ésta conlleva un comentario crítico, interpretativo y valorativo que permite conocer este otro ser de la escritura de Ignacio Solares. Sobre cualquier cosa, resulta imprescindible mencionarla como parte de la argumentación que intento sostener sobre los discursos aledaños a la obra narrativa, que contienen parte de esa visión estética: me refiero a todas las escrituras del yo, sea novela autobiográfica, autobiografía, autoentrevista, nota aclaratoria, ensayo, artículo, entrevista. Aclarados estos puntos me ocuparé brevemente de *Imagen de Julio Cortázar*.

En primer lugar, se puede encontrar que la obra de Ignacio Solares se caracteriza por ser una narrativa donde las obsesiones reiteradas conforman la historia de su escritura;⁷⁵ paralelamente, la de Cortázar, desde la perspectiva del que comenta, muestra una intención recurrente:

La historia de un escritor, dice Roland Barthes, es la historia de un tema y sus variaciones. La culpa en Dostoievski, el juicio en Kafka, la nostalgia en Proust, el absurdo en Camus, la aventura en Hemingway, el laberinto en Borges. En el caso de Cortázar ese tema es, precisamente, la otredad. Obsesiva, recurrente, esa intención central abraza su obra. Un tema único que sus ficciones van desarrollando a saltos y retrocesos, desde perspectivas diferentes y

⁷⁵ La narrativa del autor se caracteriza por ser un acumulado de relatos, circunstancias, personajes, temáticas que se repiten una y otra vez; es decir, vuelven a recontarse en la diversidad de sus obras.

métodos distintos. Este denominador común hace que sus cuentos y novelas —y hasta buena parte de sus ensayos— puedan leerse como fragmentos de un vasto, disperso, pero al mismo tiempo riguroso proyecto creador (Solares, *Imagen* 20 El énfasis es mío).

Solares define el que considera es el tema central de Cortázar; al hacerlo parece que se estuviese refiriendo a su propia obra.⁷⁶ Su trabajo sobre la narrativa del escritor argentino resulta ser un reflejo de sus propias obsesiones.⁷⁷ Si bien en su primera publicación, el volumen de cuentos titulado *El hombre habitado* (1975), se puede observar la influencia cortazariana y, en suma, toda la narrativa de Ignacio Solares manifiesta la *huella*⁷⁸ de Cortázar, *Imagen...* resulta ser una constatación de las cercanías y puntos de encuentro en ambas escrituras. Es un ensayo crítico que se aprehende con facilidad y la lectura sobre un semejante transcurre en la quietud. Sobre el acercamiento de Solares a la obra del argentino Vicente Francisco Torres señala:

Cuando un novelista se acerca a la obra de un colega, es claro que lo hace motivado por una afinidad o porque reconoce un magisterio. En el más reciente libro de Ignacio Solares, [...] no

⁷⁶ Véase mi tesis de maestría titulada “*El sitio* de Ignacio Solares: una poética de la trascendencia textual” en donde estudio ampliamente esta circunstancia como una de las problemáticas centrales de su narrativa, me refiero a la elección de un tema, un personaje, una historia que se repite a lo largo de la obra del autor desde perspectivas y métodos distintos. Cito textualmente: «Solares persistentemente regresa a los tópicos tratados, a los personajes, a las historias, a las preocupaciones literarias y espirituales [...] aunque recorra toda la gama de posibilidades que las formas del discurso lingüístico le ofrece (reseña, novela, cuento, drama), aunque asuma otras perspectivas en diferente tiempo, en escenarios distintos, con otro *modus operandi*, aunque el espacio textual sea otro: la “obsesión” es renacida» (Sánchez 26, 27). Dicho de la voz del propio autor: “Creo que *El sitio* es el libro que revela de modo más tangible todas mis obsesiones” (Solares, *Autoentrevista* 121).

⁷⁷ Refiriéndose a *Imagen de Julio Cortázar* Javier Sicilia señala que para hablar del escritor argentino: “quien mejor que Solares, tan semejante a Cortázar en sus obsesiones, tan pendiente de la irrupción de lo mágico en el mundo y el orden de lo racional para ponernos al descubierto su alma” (Sicilia, *Ignacio* 12).

⁷⁸ En la reseña dedicada a *Imagen de Julio Cortázar* Alberto Paredes anota: “El escritor Ignacio Solares— dramaturgo, novelista, ensayista— es un adicto y fervoroso cortazariano. Sus agudos lectores podrán percibir esa *huella* en él, tanto por ciertas fascinaciones temáticas como por una orientación lírica en el ritmo de la prosa” (Paredes 85 El énfasis es mío).

sólo encontramos la afinidad y el magisterio, sino una serie de planeamientos que arrojan luz sobre el trabajo del propio autor de *Delirium tremens* (Torres, *Imagen* 79 El énfasis es mío).

Un texto interpretativo, cualquiera que este sea, propone una lectura determinada de la obra de un autor. En este caso, tal como refiere Vicente Francisco Torres, el autor opta por una dirección que sea cercana a su visión poética; a tal grado que un lector con conocimiento sobre su narrativa se encuentra frente a un libro que descubre la obra de ambos escritores, como un universo de similares intuiciones. La lectura de Solares recorre las preocupaciones temáticas que han conformado su propia escritura: el hinduismo, el doble, la muerte, el más allá, la otredad y como centro, los universos fantásticos que conducen a una experiencia espiritual.

En *Imagen de Julio Cortázar* Ignacio Solares no sólo establece una búsqueda afin con la obra del argentino, sino que construye y argumenta dicha búsqueda a partir de establecer puntos de relación con los autores y obras que de manera constante refiere como determinantes en su formación literaria. Destaca especialmente la mención a Carl Jung,⁷⁹ Albert Camus,⁸⁰ Sigmund Freud⁸¹ y Aldous Huxley.⁸² A estos se suman algunos de los místicos, tales como San Juan de la Cruz y San Pablo.⁸³ Asimismo sobresalen los intertextos recurrentes en el resto de la narrativa del autor como *Las puertas de la percepción* de Huxley

⁷⁹ “A este tipo de fenómenos, que acosaron a Cortázar durante toda su vida, Jung lo llamó *Teoría de la Sincronicidad*” (Solares, *Imagen* 92).

⁸⁰ “El Cortázar que de pronto —en un «agobiante» amanecer— abrió los ojos a esta realidad, no quiere oponer al Mal sino la fraternidad, intención que, por lo demás, lo emparenta con su admirado Albert Camus, de quien ha podido decirse que buscaba en el corazón de los hombres certezas que la razón no podía darle” (Solares, *Imagen* 104).

⁸¹ “Cortázar aseguraba haber leído en sus años juveniles *toda* la obra de Freud, con un interés creciente y, casi, como si se tratara de una novela policiaca” (Solares, *Imagen* 21).

⁸² “Aldous Huxley, una de las influencias más manifiestas y reconocidas por Cortázar [...] tiene un pasaje en *El tiempo debe detenerse* (novela por la que Cortázar sentía particular admiración) en que traspone las fronteras e intenta describir el posible estado de conciencia al fallecer su personaje” (Solares, *Imagen* 49).

⁸³ Véase el apartado “IX. El salto al vacío” (Solares, *Imagen* 65, 75).

y *El libro Tibetano de los Muertos* también conocido como *Bardo Thodol*.⁸⁴ Este libro no sólo permite descubrir una nueva imagen de Julio Cortázar, sino que muestra al lector que el sujeto de reflexión y su obra dibujan a su vez un retrato similar de quien describe. La lectura revela a dos autores que se han conducido por caminos cercanos, cuando no los mismos.

Por todo esto la obra más que ser un análisis literario, contrae un carácter íntimo que hace del trabajo crítico de Ignacio Solares una co-creación. Dicho de otro modo la obra examinada se *rehace* en la escritura del que la reseña como una nueva experiencia de la creación que nace de establecer una familiaridad esencial; del diálogo de un lector que además es creador y trata de vivificar al texto a través de este ejercicio de intercambio. Sobre este asunto Tvetan Todorov retoma la concepción de Maurice Blanchot sobre la labor crítica y señala:

Blanchot no ve la crítica como radicalmente distinta de la literatura, todo lo contrario. [...] Literatura y crítica se juntan en ese movimiento: como la obra, «la crítica está vinculada con la búsqueda de la posibilidad de la experiencia literaria» y, por lo tanto, «a fuerza de desaparecer frente a la obra, se *rehace* en ella, como uno de sus momentos esenciales» (pp.13-14)” (Todorov, *Crítica* 61 El énfasis es mío).

La crítica vista así, como *un momento más allá de la obra* que sigue produciendo la experiencia literaria, promueve la continuidad de la indagación por parte del que comenta. En el caso que atañe, ambos discursos, el del escritor-crítico (Ignacio Solares) y el del creador

⁸⁴ Para indagar mayormente en las fuentes literarias de Ignacio Solares véase mi tesis de maestría citada en la bibliografía, aquí reviso de forma amplia los autores y obras mencionados en estas líneas.

(Julio Cortázar) comparten una búsqueda específica.⁸⁵ La exploración sobre un tema —la otredad— que sigue su curso en *Imagen de Julio Cortázar*, esta vez bajo la pluma de Ignacio Solares.

La parte final de su novela titulada *Nen, la inútil* (1994) resulta bastante esclarecedora para indagar más en esta ulterioridad de la obra. Solares concluye con un texto al cual denomina “Nota” y que, a decir de él mismo, hace las veces de un epílogo. En este comentario venidero que aparece cuando recién ha concluido el texto, el autor retoma unas palabras del escritor argentino y expresa lo siguiente:

Decía Cortázar que el epílogo es el espacio en donde se encuentran por fin dos soledades apasionadas para compartir la lectura-escritura recién terminada. “El libro va siendo el único sitio tranquilo de la casa, en el que de veras se puede platicar a fondo con alguien”, señalaba. La ventaja de ese diálogo invisible entre lector y autor es que permite, además, suponer que el libro no ha terminado. Mejor dicho, que quizás en realidad apenas empieza (Solares, *Nen* 149).

Así, el epílogo se funda como un lugar de encuentro y diálogo entre lector y autor, que tiene lugar en el después de la obra. En esa ulterioridad la reseña, el artículo o el ensayo de un “escritor-crítico” hacen las veces de esta discursividad consecutiva de la obra. Sobre este hecho Blanchot señala que “la experiencia literaria a fuerza de desaparecer se *rehace*” como una fase de sus momentos esenciales. La crítica, asumida de esta forma, es el epílogo que un lector (Ignacio Solares) propone para dialogar con un autor (Julio Cortázar); en este sentido se puede hablar de una co-creación, pues en el espacio de la interpretación y la lectura el diálogo

⁸⁵ A decir de Javier Sicilia: “la obsesiva búsqueda del absoluto” (Sicilia, *Ignacio* 12).

se materializa en palabra y como tal, expresa Solares, el libro no termina, sino apenas comienza.

2.3 La construcción del espacio estratégico y las filiaciones poéticas

Imagen de Julio Cortázar refrenda el hecho de que la selección de la obra y el autor que un escritor-crítico hace obedece en ocasiones a la filiación que se tiene con éstos. Asimismo se toma ventaja sobre el texto que se reseña, hay una suerte de conveniencia por parte del que ahora escribe. De manera que tal como argumenta Evodio Escalante: “Escribir sobre lo escrito, a partir de lo escrito, para desentrañarlo, para diversificarlo, implica un cierto grado de perversión” (22). La elección de lo que se va a reseñar parte, muchas de las veces, de la identificación de búsquedas compartidas, de intuiciones similares y de inclinaciones en profunda cercanía que permiten al escritor continuar su particular búsqueda poética. La perversión entonces tendrá lugar desde la preferencia por una obra o autor determinado; sin duda, este trastocamiento le atañe a cualquier crítico, aun aquél que no sea escritor. Sin embargo, el que además es creador trae consigo una serie de inquietudes que le persiguen y de las cuales no busca desprenderse. Así, el poeta conforma lo que Ricardo Piglia denomina un *espacio estratégico* desde el cual es posible leer sus propios textos. Dicho de otro modo, el escritor-crítico coloca alrededor de su obra narrativa, dentro de los discursos que competen a la crítica literaria (ensayos, reseñas, entrevistas, artículos, notas) una serie de autores y obras que organizan un espacio poético referencial de su propia creación. Sobre el espacio estratégico Ricardo Piglia anota:

Un escritor (como crítico) define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los que va a escribir. Un ejemplo es el modo en que Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que son considerados escritores marginales de la gran tradición de la literatura europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra de la tradición de Dostoievski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela y la narración en la literatura contemporánea. ¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? *Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski.* [...] Esto es para mí lo que hace un escritor cuando hace crítica. En realidad, lo mismo hace un crítico cuando hace crítica, sólo que uno no sabe desde dónde escribiría ese crítico (*Crítica* 153-154 El énfasis es mío).

La construcción de este espacio que hace el escritor como crítico, es resultado de una serie de elecciones hechas con pericia. Desde su perspectiva de creador propone una virtual dirección desde la cual se puede leer su obra. Como una posibilidad entre otras tantas la lectura de la obra, por ejemplo de *El espía del aire*, puede comenzar desde una entrevista que Solares le hace a Jaime Sabines treinta años atrás, en la cual los cuestionamientos giran sobre la figura del creador y la facultad de éste para nombrar al mundo a través de la palabra.⁸⁶ Los discursos donde se expresa el comentario crítico sobre otros autores, serán los territorios que le permitan

⁸⁶ La entrevista que refiero como un posible punto de partida para leer *El espía del aire* es realizada por Ignacio Solares el 7 de abril de 1974. Fue republicada en 2010 junto con otras más que el autor llevó a cabo en su vida periodística durante los últimos 40 años, en una obra titulada *Palabras reencontradas*. En la entrevista con Jaime Sabines, Solares le cuestiona sobre el quehacer del creador y su papel en el mundo, en medio de sus cuestionamientos retoma unas palabras de Ramón Xirau: “Hay poetas que intervienen en el mundo para hacerlo suyo. Yo diría que son poetas del cuerpo: corporalizan el mundo y lo asemejan a nosotros mismos” (ctd en Solares, *Palabras* 137). Precisamente, es de esta facultad de “corporalizar el mundo” que trata *El espía del aire*, del creador como el ser posibilitado para asir lo indecible de lo que nos rodea. Sobre esto y las palabras de Xirau, Solares agrega: “Sí, poesía que interviene en el mundo para hacerlo suyo, para hundirse en él, nunca para emprender el vuelo, siempre para mezclarse con cuanto encuentra a su alrededor, para proclamar a la vida y nada más que a la vida como la única gran revelación” (Solares, *Palabras* 137).

al escritor expresar sus preferencias literarias y redefinir el camino desde el cual quiere ser leído.

Imagen de Julio Cortázar por tanto constituye uno de esos espacios de lectura que el autor ha organizado estratégicamente alrededor de su ficción, y en este tenor ocupa un lugar central dentro de su obra en tanto se funda una posible lectura no sólo de la narrativa del escritor argentino, sino de la suya propia. *Imagen* permite rastrear además la formación literaria, los diversos argumentos y tesis que Solares plantea sobre tópicos distintos.

El comentario crítico del creador es central y su valor preeminente dentro del resto de su obra y su poética, cuando a partir de una obra (la de Julio Cortázar por ejemplo), un concepto o idea, se sugiere otra noción no definitiva, pero que varía y transforma un tema ya tratado. Este es el caso del capítulo X donde Solares penetra la narrativa de Cortázar desde el tratamiento del mal, vivificándolo y al tiempo ofreciendo un parecer propio.⁸⁷ Para hacerlo sitúa en la antesala a los escritores cristianos que resultan comunes a la formación de ambos: Bernanos, Mauriac, Greene, Faulkner y Dostoievski. Asimismo y en el resto del libro señala las dimensiones espirituales que la narrativa del escritor argentino posee, aun cuando no sea cristiano. En suma, el tema de la espiritualidad en ciertas obras, el reconocimiento del mundo interior y la recurrencia a los escritores cristianos son los principios que el escritor emplea para proponer la lectura estratégica de su obra.

Al referirse al tratamiento del mal Solares admite que existen escritores que: “sin necesidad de llamarse cristianos lo han tocado en forma excepcional. Tal es el caso de

⁸⁷ En *Imagen de Julio Cortázar* el capítulo X aparece con el nombre de “El mal”, sin embargo, será publicado en la *Revista de la Universidad de México* como ensayo autónomo bajo el nombre de “Cortázar y el mal”. Únicamente sufrirá la modificación del título, pues su contenido es exactamente el mismo. Confróntese el apartado “X. El mal” (Solares, *Imagen* 77, 88). Confróntese también el ensayo “Cortázar y el mal” (Solares, *Cortázar* 65,69).

Cortázar” (Solares, *Imagen* 77). ¿Pero cuáles son esos autores que conforman el espacio referencial alrededor de la obra literaria de Ignacio Solares? Además de los autores de formación cristiana que menciono líneas atrás, el propio Solares agrega a la lista otros más:

Así como hay otros que se dedican a coleccionar timbres, o alguna actividad divertida que relaje, para mí ha sido la literatura, y en ese sentido creo que lo puedes transformar en lectura, es más yo no diferencio entre escritura y lectura y por eso a veces creo que mi verdadera vocación ha sido sobre todo la de lectura, y en especial, la lectura que me fue formando a los 18 o 19, 20 años. Ahí están, repito: *Chesterton, H. G. Wells, Borges, Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Aldous Huxley muy especialmente; quizá, fueron los primeros libros que leí... y serán los últimos* (Solares, *Cadena* El énfasis es mío).⁸⁸

Estos escritores tendrán un lugar en los trabajos que Solares dedique a un autor distinto; es decir, aparecerán como referencias recurrentes aunque no sean el centro del comentario. Por otra parte, a la reminiscencia reiterativa de sus autores predilectos, se suma la recuperación de un pensamiento de Roland Barthes que aparece en *El susurro del lenguaje*: la historia de un escritor, para el pensador francés se define como “la historia de un tema y sus variaciones”. Esta idea de la cual se ha apropiado Solares e incluso ha ejercido dentro de su propia creación ficcional, marcará también el curso de muchos de sus trabajos críticos. La frase de Barthes no sólo instaaura el preámbulo que abre el capítulo X de *Imagen de Julio Cortázar* y que he citado páginas atrás, sino que se repetirá en más de una ocasión en la obra interpretativa del autor como parte de una visión que se tiene sobre la manera en que un escritor construye su obra. En

⁸⁸ Esta cita ha sido extraída de la entrevista-semblanza en video que con motivo de la publicación de su libro de cuentos titulado *La instrucción y otros cuentos* (2007) realiza *Cadena de lectores Alaguara*. Véase la cita completa en la bibliografía.

un reportaje que dedica a la novela *Paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa el escritor-crítico nuevamente apunta:

*La historia de un escritor, dice Roland Barthes, es la historia de un tema y sus variaciones: la culpa en Dostoyevski, el juicio en Kafka, la aventura en Hemingway, el laberinto en Borges. En Vargas Llosa ese tema, al igual que en su admirado Flaubert, es la pasión por la escritura misma, la orgía perpetua como él mismo la ha llamado, la capacidad para crear y recrear dentro de un libro, mil, miles de vidas para nosotros sus lectores, pobres seres condenados a una sola vida en la realidad, real, por llamarla así, y con los sueños de esas mil, miles de vidas (Solares, *El paraíso* 21 El énfasis es mío).*

La filtración del argumento de Barthes es tal que no sólo es una invariable dentro de sus glosas, sino que incluso es parafraseado y adoptado por Solares dentro de su propia historia como creador. En su autobiografía literaria *De cuerpo entero. I.S.* apunta: “La historia de una vida es, en el fondo, sus sueños y sus fabulaciones” (Solares, *De cuerpo* 8). Justamente la historia del escritor Ignacio Solares ha sido la de sus fabulaciones. Como partidario de esta afirmación trata de encontrar en aquello que reseña ese tema único que hace particular una escritura; asimismo elige aquellos que son cercanos a su propia obra.

Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Aldous Huxley, Víctor Hugo Rascón Banda, Julieta Campos, Luis Cernuda, José Emilio Pacheco son sólo algunos de los autores cuya obra ha sido objeto de un comentario crítico por parte del autor. A la lista se suman los autores que aunque en ocasiones no son sujetos centrales de la reflexión se filtran en el discurso: Fiódor Dostoievski, Sigmund Freud, Carl Jung, Paul Claudel, François Mauriac, George Bernanos, Graham Greene, William Faulkner, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Sören Kierkegaard, G. K. Chesterton, Albert Camus, Jean Paul Sartre por mencionar

algunos. Este último grupo en algún momento ha sido objeto de un comentario crítico focalizado, pues en su obra se fundan las raíces de la formación literaria del escritor. Es por ello que invariablemente siempre regresa a estas referencias, asimismo los temas de la cristiandad, la religión, la espiritualidad, los universos fantásticos, Dios y la fe, el psicoanálisis, la otredad, el mal, la vida más allá de la muerte, y la literatura como la parte que llena los huecos que deja la historia estarán presentes como centros del comentario que dedique a otros autores y aun a otros temas.

Para dejar más en claro la circunstancia sobre la manera en que el autor inserta autores, temáticas y nociones en sitios donde está tratando en apariencia otras cuestiones u otros autores me ocuparé brevemente de la evocación que hace sobre el tema de Dios y la fe.⁸⁹ A continuación sitúo algunas de estas presencias en diversos trabajos elaborados por el autor y que refrendan estos injertos literarios sobre los cuales se fundan sus intereses.

“Los laberintos (literarios) de la fe” es un artículo dedicado a la obra de Vicente Leñero. De entrada la palabra entre paréntesis sugiere un recorrido por los laberintos de la fe que son en específico literarios. En efecto, Solares comenta la obra de Leñero y su tratamiento del mal (de nueva cuenta este tema) desde ciertos autores cristianos. “En *Los albañiles*, —expresa— los lectores mexicanos encontraban aquello a lo que un *Graham Greene* en Inglaterra o un *Bernanos* en Francia podían apuntar en sus libros: la presencia del mal entre los hombres” (Solares, *Los laberintos* 93 El énfasis es mío).

⁸⁹ Tomo únicamente este aspecto por cuestiones de espacio, además de que la línea de lectura de la que parto, no obliga a emprender un movimiento de descripción de cada uno de estos tópicos y autores pues el problema que importa desarrollar es la particularidad del ejercicio crítico del escritor: la forma en que conforma un espacio de lectura sobre su propia visión poética desplazada en el comentario que hace sobre la obra de sus semejantes.

En “Kierkegaard: Dios aquí y ahora, no allá y entonces” el problema de Dios y la fe disponen la reflexión central.⁹⁰ En el ensayo además de recuperar a uno de los filósofos que de manera asidua es citado al interior de su obra narrativa, incluye algunos otros para referirse a la pérdida de la fe: “esta situación es para *Camus* —apunta— aún más absurda porque se trata de un Universo sin amo, o sea sin Dios (resulta extraño que Kierkegaard haya influido tanto a ateos tan irredentos como *Sartre* y *Camus*)” (Solares, *Kierkegaard* 63 El énfasis es mío). Los nombres de Camus y de Kierkegaard aparecerán también en *Imagen de Julio Cortázar*, especialmente en el capítulo III, en el cual se dedica a reflexionar sobre la creencia del escritor argentino en Dios y las revelaciones o, como él las llamaba, entrevisiones que vivió. En las primeras líneas del capítulo Solares señala la admiración que Cortázar tenía por Camus. Más adelante en un fragmento que dedica a hablar de la pérdida y la recuperación de la fe, expresa: “Kierkegaard [...] decía que el hombre se angustia porque le ha sido conferido el *privilegio divino* de ser más de lo que es, de ser él y también otro, ser-en-otro” (Solares, *Imagen* 32).

El problema de Dios y la fe es un tema recurrente en la obra interpretativa y, que mayormente destaca Ignacio Solares en sus narraciones. La crítica seguirá abrevando este camino. En una reseña que dedica a la obra *¿Por qué a mí? Diario de un condenado* de Víctor Hugo Rascón Banda expresa:

⁹⁰ Este ensayo constituye un extracto de su libro *Cartas a un joven sin Dios* (2008) que se publica ocho meses después de la aparición del ensayo. Confróntese “Kierkegaard: Dios aquí y ahora, no allá y entonces” (Solares, *Kierkegaard* 60, 64). Véase también para su confrontación *Cartas a un joven sin Dios* citado en la bibliografía.

Lo que más me llamó la atención del libro de Víctor Hugo es su sentido y su necesidad de trascendencia, seguro de que sólo lo que da sentido a la muerte, le da sentido a la vida. Por eso, también, en este “Diario de un condenado” aparece Dios una y otra vez, la búsqueda de Dios, la necesidad de un Dios (Solares, *Víctor* 98).

Esta reseña muestra además cómo incluso otros autores identifican la inclinación y preferencia de Ignacio Solares por este tema: «Curiosamente —expresa Solares—, en uno de los capítulos en que más se manifiesta (el tema de Dios) es al final de uno que se titula “Anda diciendo Nacho Solares”, en donde (Víctor Hugo) reproduce una carta que le envié»⁹¹ (Solares, *Víctor* 98).

Estos ejemplos me llevan a sostener que la lectura de una obra estará cargada siempre con un grado de determinación y tenderá a poner el énfasis en ciertos aspectos que de algún modo ya están calculados previamente. En los textos de Solares no sólo ocurre esto, sino asociaciones entre obras y autores que pudieran parecernos opuestos se hacen posibles, siempre con la intención de regresar a este grupo de temas, autores y obras que han marcado su escritura. En “Huxley: ironía y más allá” el escritor se sitúa en dos de los elementos presentes en la obra de este autor: la ironía y el viaje a los reinos ocultos de la percepción. Sin embargo, conforme avanza el discurso se dirige hacia el tema de la conversión en Aldous Huxley en el ocaso de su vida. Del mismo modo, se ocupa de los cambios presentes en su ficción en esta etapa y hace un comparativo con los autores cristianos que lo formaron:

⁹¹ Esta carta fue escrita por Solares luego de que él y Vicente Leñero le hicieran al dramaturgo una visita al hospital.

Muy distinta es la conversión de Huxley a la de otros autores del siglo pasado, que han enfilado su literatura hacia los supuestos caminos de Dios y de la fe, como Claudel, Mauriac, Bernanos o Graham Greene. Diríamos que en Huxley falta el golpe (certero y contundente) de la Gracia, y por eso él nos refiere a ese aprendizaje, a esa disciplina interior, ‘más ardua e inflexible que cualquiera de las impuestas por una autoridad eclesiástica’. Un personaje de Greene, por ejemplo, no requiere sino su fe, por muy fluctuante que sea, para salvarse: no necesita “hacer nada más”. Los personajes de Huxley de su etapa mística han de recorrer un camino mucho más tortuoso (los de *Ciego en Gaza*, los de *Los demonios de Loudun*, los de *El tiempo debe detenerse* o los de su última novela: *Isla*), a través de la autodisciplina, del control de la mente, de la parapsicología, de la intuición del misterio (Misterio), más que su plena estancia en él (Solares, *Huxley* 45).

La mención de los escritores de formación cristiana no cesará. Como señalaba páginas atrás en el capítulo x de *Imagen de Julio Cortázar* Solares comienza su comentario sobre el tema del mal, precisamente invitando a la lectura de estos escritores: “Hay que leer a autores como Bernanos, Mauriac, Greene, Faulkner y sobre todo a Dostoyevski —todos abiertamente cristianos— para entender (sentir) lo que es el Mal encarnado en el mundo” (Solares, *Imagen* 77). En conjunto o de manera separada, estos nombres resuenan en los trabajos críticos contenidos en la *Revista de la Universidad de México*.

Este conjunto de trabajos, sumados a *Imagen de Julio Cortázar* se establecen como autoconfesiones de tipo ensayístico. Este rasgo, el de la confesionalidad disquisitiva presente en los autores ya mencionados, caracteriza a una nueva discursividad presente no sólo en los trabajos críticos, sino en la ficción y aun en los géneros memorísticos. El escritor de la modernidad busca confesarse, autodefinirse y lo hace desde cualquier discurso en que se

encuentre. La necesidad de este desahogo lo lleva a trasladarse, precisamente, a otros ámbitos de la literatura como el de la teoría y la crítica literarias.

Con todo esto se redefine el lugar de los discursos críticos dentro del marco de la obra total del escritor. El campo de lectura se amplía para el lector, pues los razonamientos de la obra crítica son un eco de aquellas que pueden encontrarse en la obra ficcional. Dicho de otro modo, algunos de los juicios y nociones sobre el tema de la literatura al interior de *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* pueden reconocerse claramente en los artículos, notas y reseñas del autor. A decir de Ricardo Piglia se debe considerar que: “la narración no depende exclusivamente de la novela, que la narración está relacionada con formas prenovelísticas” (*Crítica* 154). Si bien, Piglia se refiere a la narrativa de Borges, a la peculiaridad de su escritura y a las formas orales con las cuales él conecta su poética, retomo esta idea aplicándole un sentido distinto. La narración de los escritores-críticos debe entenderse en este caso, no como un encadenamiento de sucesos en un tiempo y un espacio, sino como la reflexión que se despliega a lo largo del desarrollo de esos sucesos. Por ello, la meditación del escritor sobre ciertos aspectos literarios empezaría a expresarse desde su crítica; y la continuidad de ese pensamiento se formularía de manera natural dentro de la narrativa. Se ha visto no sólo en el caso de Solares, sino en Noé Jitrik y Jorge Cuesta cómo la movilidad en distintos discursos promueve una suerte de ilación entre estos, asimismo se implican cuando el escritor decide utilizar los mecanismos de uno en otro como formas de resolución a problemas específicos.

2.4 De las actitudes poéticas en el discurso crítico

En esta traslación de los rasgos de un discurso (teórico, crítico, ficcional) a otro, tiene lugar el lenguaje literario y poético implicado en el comentario crítico; es decir, si la reflexión ya no le es exclusiva a los discursos que se extraen de la ficción, la escritura literaria con toda su carga retórica ya no descansa únicamente en la narrativa, la poesía y el teatro. Cuando la crítica toma prestado el discurso literario y éste a la inversa contiene el comentario crítico, se establece un puente que conecta ambas clases de escrituras cuyos engranes los constituirían estos préstamos que un discurso toma sobre otro.

Imagen de Julio Cortázar hace ostensible esta última circunstancia. Ignacio Solares cubre su escritura de instrumentos y rasgos estilísticos. Sus actitudes de escritor ahora se filtran en el discurso crítico. Para referirse al asunto del mal y a Cortázar como un narrador que carece de la plena conciencia de su intervención, expresa: “Nadador entre dos aguas, el poeta no sabe racionalmente nada de eso (Eso) que, sin embargo, algo en él lo sabe y formula. La gran paradoja es asomarse al Mal sin perderse en él. [...] El Mal: zona esquivada o indefinible” (Solares, *Imagen* 78). La metáfora tiene lugar y con ella la imagen visual del que se zambulle y flota entre una agua y otra, el que se mueve sin saber por completo hacia dónde se dirige, pero que lo intuye, lo sabe de alguna manera y entonces lo alcanza.

Pero el orden de la creación no se reduce al uso de imágenes y figuras literarias, sino que se lleva a la reelaboración de lo ya escrito. El comentario acerca del mal en la obra de Cortázar, y el personaje que en sí mismo representa el escritor argentino animan al escritor-crítico a recrear uno de los textos contenidos en *La vuelta al día en ochenta mundos*.⁹² Sin

⁹² Este libro, por sí mismo constituiría una fuente rica en las *poéticas del autor*, tal como las llama Pilar Rubio. Pues es un texto-collage, que combina la imagen y la palabra para establecer una serie de asociaciones

siquiera mencionar el nombre del relato al cual se está refiriendo, Solares se apuesta a la reinvención de la anécdota y la redescubre para el lector desde su visión y desde su palabra. El mal estuvo presente en París:

Cortázar *lo vio* una noche de invierno en el autobús que une la Porte de Champerret con la Gare Montparnasse. No recordaba exactamente en qué parada subió el hombre del sobretodo y el sombrero negro, la cara inexplicablemente pálida. En algún momento alcanzó su *ticket* al guarda y se quedó entre los pasajeros, tomado del tubo, mirando el suelo, frotándose los ojos. Lo que recordaba muy bien Cortázar es que antes de la parada de la Avenue Bosquet, algunos lo descubrieron y se retrajeron, buscando una distancia protectora en los diarios que leían o en la contemplación de otros pasajeros. Era difícil definir la sensación y más bien tenía que ver con el aura —horrenda— que lo envolvía. Muchos bajaron en la parada de École Militaire. Se entraba en el último trayecto y el autobús estaba caliente de aire viciado, de cuerpos laxos debajo de los chalecos y las bufandas. Entonces Cortázar tuvo plena conciencia del miedo que se había instalado en esa plataforma en donde a nadie se le hubiera ocurrido imaginar que alguna vez tendría miedo (*esa clase de miedo*) (Solares, *Imagen* 78, 79).

Al comentar y recrear “Encuentro con el mal” —título que da nombre al relato que está refiriendo— Solares ejerce un juicio donde su propio yo literario, se proyecta lúcidamente sobre la creación ajena. Su intuición y la certeza de que el punto clave en este relato es el tratamiento del mal y el encuentro con un testimonio verdadero de su presencia, lo lleva a interiorizar la narración, a apropiarse de ella y por tanto, a reinventarla. Tiene lugar una prolongación de la obra en la crítica del escritor que a su manera interpreta la obra. Para su

personales, literarias, improvisaciones. Incluye una variedad de discursos: ensayos, citas, poemas, cuentos, fragmentos biográficos y dentro de los no verbales también: pictóricos, gráficos y fotográficos. La obra, sin duda, testimonia acerca de esta naturaleza oscilante del escritor moderno, además de que constituye, en relación con el autor, una especie de viaje alrededor de sí mismo, una manifestación de su posición vital frente al mundo, de su credo artístico y de su ideario político. Confróntese “La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón” (Batarce 145, 155).

contraste coloco la parte inicial de “Encuentro con el mal” (1967) que corresponde al fragmento al cual hace alusión Solares:

Se vuelve del trabajo en plena ola de frío, se está casi bien en la plataforma cerrada del autobús, mirándose las caras huecas en ese silencio que es la ley no escrita de París. No sé dónde subió el hombre del sobretodo y el sombrero negro, en algún momento estuvo entre nosotros, como nosotros debió alcanzar sus tickets al guarda metido en su casilla y frotándose los ojos en otros sobretodos, en otros guantes y periódicos y bolsos de mujeres. Ya al pasar el puente de Alma, antes de la primera parada en la Avenue Bosquet, algunos notaron y se retrajeron, buscando una distancia protectora entre otros pasajeros todavía ajenos. Muchos bajaron en la parada de la École Militaire; se entraba en el último tramo del trayecto y el autobús estaba caliente de aire viciado, de cuerpos laxos debajo de incontables chalecos y bufandas. En algún momento tuve conciencia del miedo que se había venido instalando poco a poco en esa plataforma donde a nadie se le hubiera ocurrido imaginar que alguna vez tendría miedo. No sé describir una cosa así; era un aura, una irradiación de mal, una presencia abominable (Cortázar, *Encuentro* 86, 87).

Existen una serie de modificaciones en el relato de Solares que divergen del original. Su versión, integra una reescritura y corrección de la planteada por Cortázar. Al glosar un texto cualquiera que éste sea, el crítico interpreta, revela y reinventa. Nuevamente se es testigo de esta co-creación a la cual hacía referencia líneas atrás, pues la manera de construir el comentario acerca de la obra combina la reflexión y la sensibilidad poética al mismo tiempo. De tal manera que “la crítica —sostiene Evodio Escalante— deviene una forma de la creación. Ya no es la intrusión de una conciencia ajena al interior de la obra de arte; es la resonancia íntima de dos esencias gemelas, en cuyas venas corre una y la misma sangre” (*Metáforas* 16).

A diferencia del que es sólo crítico, el creador genera razonamiento y el ejercicio analítico dentro de una composición creativa y literaria.

La cercanía con el texto comentado, la *afectividad* por éste, da como resultado una confabulación. La obra reseñada se vivifica en lo que recrea el que interpreta. Anne-Marie Reboul aborda, en su tesis doctoral, precisamente el carácter filial, confesional y autobiográfico que puede poseer la crítica literaria y de arte.⁹³ Reboul sostiene que el crítico cuando tiene una inclinación positiva hacia la obra comentada pretende conducirnos a un mundo suprasensible que se construye a partir de un discurso afectivo que él elabora; esta afectividad, no obstante se retrae para dar paso a un yo más profundo. En estos casos sostiene la autora:

El autor no pretende ya ni describir, ni valorar, ni tan siquiera expresar su sentimiento. Quiere evocar la obra, hacerla vivir en el papel, y, para ello, todas las claves subjetivas se funden y transforman en un discurso de gran densidad poética. En los esfuerzos de la escritura por penetrar y poseer el objeto, una transubstanciación tiene lugar. El autor rompe el espesor material de la obra para hacer resucitar un alma, pero en ese lugar preciso, un diálogo con la otredad se instaura. Una misma corriente de sensibilidad identifica crítico y creador; el discurso referencial se reabsorbe, en su dinámica poética, en un discurso sobre el yo. Por una curiosa fusión, la descripción del cuadro se hace descripción del yo. El crítico quiere penetrarlo

⁹³ Anne-Marie Reboul se dedica en su tesis doctoral *El discurso estético en Diderot, Baudelaire y Zola* de definir los rasgos genéricos de los ensayos sobre arte en lengua francesa, esto la conduce a observar la fuerte impregnación subjetiva de tales textos y a detectar la presencia de tres estratos confesionales en este tipo de documentos: el yo ideológico, el yo afectivo y finalmente el yo psicosensorial. Los tres manifestados en la obra crítica de diferentes escritores. Para Reboul la obra comentada sirve de escudo protector para que el que comenta deposite su yo en toda su complejidad. En la ponencia “Autobiografía y crítica del arte”, extraída de esta tesis, expresa: “En el esfuerzo por aprehender el objeto, el discurso tropológico va dejando profundas huellas del autor de tal manera que, en ese preciso lugar del discurso, la prosa contiene a la vez la pintura y el yo del crítico, el objeto y el sujeto. La línea de demarcación entre el cuadro contemplado con devoción y el yo interior del crítico se ensueñan a sí mismos; quieren alcanzar su esencia, pero, más allá de los límites físicos del cuadro, quizás sólo encuentren un alma gemela” (349).

en busca de su alma y, como en un espejo, el cuadro le remite fragmentos de la suya” (Reboul 348).

Lo expresado por Reboul me lleva a considerar una escritura crítica donde el efecto poético es la directriz que conduce al plano de los razonamientos, que además ya no se ve regida por la serie de aplicación de un aparato de análisis, sino por el asombro, el quiebre, la invención. Así, la crítica de un escritor, la de Ignacio Solares en particular, camina alrededor de su experiencia como lector y la obra que es objeto de observaciones no sólo se comenta, sino que se renueva. Las argumentaciones en *Imagen de Julio Cortázar* no sólo son recreaciones de la propia obra, sino que se sujetan a su situación de escritor, y desde este hecho se ven traspasadas algunas veces las fronteras entre la ficción (la narrativa) y la no ficción (el ensayo crítico). La obra literaria de otros se convierte en el instrumento para que el escritor-crítico interprete su propia experiencia literaria.

La literaturización del discurso estará presente en muchos de los comentarios de Ignacio Solares. Como lo señala Evodio Escalante en *Las metáforas de la crítica*⁹⁴ a la crítica se le dificulta crear sus propios conceptos específicos, entonces, por medio del empleo de la metáfora toma préstamos a otros campos del saber. Contagia a la diligencia interpretativa de la *poiesis* y la hace entrar en el orden de la creación. En la reseña dedicada a *Todas las familias felices* (2006) de Carlos Fuentes hay una clara interiorización de lo que se está comentando y naturalmente fluyen los recursos estilísticos. En la obra se advierte: “la propensión a lo integral, a lo cósmico, que esconde, como su intención más secreta y fascinante” (Solares,

⁹⁴ Véase con especial atención “Lo viejo y lo nuevo en la crítica literaria” en *Las metáforas de la crítica* de Evodio Escalante citado en la bibliografía.

Todas 94). La colección de 16 cuentos que debe su título a una cita de Tolstoi (“Todas las familias felices se asemejan, cada familia infeliz lo es a su manera”) es descrita así: “volumen de dieciséis cuentos entrelazados por túneles subterráneos en torno a ese hogar-fortaleza que, aparentemente, nos resguarda y protege de las miradas exteriores, personajes que aparecen y reaparecen, a cada historia la sigue un coro-poema donde los sin voz toman la palabra” (Solares, *Todas* 95).

Este tipo de descripciones son las que acompañan los comentarios críticos de Ignacio Solares, lejos de ser análisis exhaustivos llenos de datos para corroborar son discursos que parten de relaciones y conexiones establecidas entre los diferentes autores de su interés. A decir de Nuno Júdice: “no es casual que el concepto de interpretación esté asociado a la figura de un intérprete, y al hecho de que, como sucede con cualquier intérprete, no sólo el brillo de su ejecución, como la claridad, o la calidad de la comunicación, sean piezas claves para que el texto pueda pasar” (385). En tanto intérprete, al proferir frases como: “*Aleph* literario, *aleph* de la memoria, *Aleph* de la imaginación” (Solares, *Todas* 94), el autor convierte el espacio crítico, en espacio poético. La crítica expresada de esta manera no despoja a la obra de aquello en que reside su fuerza, sino que al igual que ella provoca y fascina al lector. El creador ofrece un comentario sobre la obra que procura ser también un sitio de creación e innovación. Esta extensión del placer literario consolida a esta clase de crítica como la posibilidad idónea para ser el puente entre el lector y la obra y para vivificar esta última.⁹⁵

⁹⁵ Para Nuno Júdice la crítica con rasgos de creación tiene un espacio que es respetado y asimilado. “Esta actividad no es irreconciliable con el espacio académico; por el contrario, algunos grandes creadores también enseñaron, o enseñan, literatura, desde Nabokov hasta Kundera o Vargas Llosa. Hay también otros críticos que son autores de una obra que se puede leer como literatura: un Roland Barthes o un Umberto Eco, por ejemplo” (385).

Asimismo, el escritor a partir de su posición pondrá énfasis en ciertos aspectos de su interés, y en sus propias inquietudes literarias. En la reseña dedicada a *Todas las familias felices* el pensamiento poético de Ignacio Solares se escucha desde las líneas dedicadas a Fuentes: “resulta revelador, para comprender la obra de Fuentes, el diálogo permanente que realiza consigo mismo dentro de su obra, en la mejor tradición balzaciana” (Solares, *Todas* 94). Esta última descripción colocada en algún texto dedicado íntegramente a la obra de Solares le haría total justicia, pues su narrativa es justamente una macrotrama que se ha ido conformando a lo largo de los años. En esta reseña Solares establece las conexiones entre las diferentes obras de Fuentes, asimismo localiza una idea incipiente que aparece en *Aura* (1962) y que luego dará lugar a *Terra Nostra* (1975). el ejercicio detectivesco que realiza el escritor con la obra de Fuentes describe la práctica que sus propios lectores siguen para descubrir los secretos de su narrativa: expresados en una serie de relaciones entre personajes, historias y circunstancias vivenciales que se repiten en sus obras fictivas. Esta reseña se convierte en un texto donde la pasión propia se traduce en la pasión ajena, donde no se contiene la necesidad de describir la propia visión sobre el ejercicio literario a través de aquél que le es próximo. Y para demostrar esto último me atrevería a figurar y definir la narrativa de Ignacio Solares con las palabras que éste emplea para explicar la obra de Fuentes:

Esa propensión a lo integral implica un afán por extender la narración a todo lo que es la vida, e incluso lo que puede haber más allá de la vida, de multiplicarse e involucrarse en innumerables personajes y situaciones, sueños, sentimientos e ideas, en voces y puntos de vista, hasta agotar su mundo —si es posible agotarlo en lo más vasto, pero también en lo más mínimo, en todos sus niveles y desde todos sus ángulos, en todos los registros y en todos los lenguajes (Solares, *Todas* 94).

En una suerte de traición el escritor se desvía del sujeto que le apremia y la obra reseñada se convierte en el pretexto para dejar hablar a otra voz. La voz del sujeto que escribe y que construye un nuevo discurso sobre el ya trazado. Aquí radica el carácter autobiográfico y confesional de la crítica, pues en este espacio: “los críticos terminan cediendo al demonio de las confidencias sembrando sus textos de huellas personales” (Reboul 346). Sin embargo, la traición no es tal, pues como se puede ver en el fragmento citado es más una complicidad. Sobre el uso que hace el escritor-crítico de la obra que reseña, Ricardo Piglia señala:

¿Qué uso de la crítica hace un escritor? Ésa es una cuestión interesante. De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto. La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca en *Ulysses*, y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura un poco excéntrica y siempre renovadora” (*Crítica* 12).

Lo expuesto hasta este punto proyecta una primera conclusión: se puede sostener que el conjunto de las elecciones de algunos escritores-críticos parte de sus intereses y pensamiento literario; en muchas de las ocasiones su trabajo interpretativo representa una continuidad de su visión poética. Asimismo las obras y autores reseñados, o aludidos constantemente, son aquellos que determinaron su formación literaria. Es por esto que en más de una ocasión su crítica podría leerse como la historia de su vida literaria pues es, en cierta forma, una clase de autobiografía. De esta manera, el comentario crítico de ciertos escritores como es el caso de Ignacio Solares y, a decir de Piglia, de Jorge Luis Borges se puede concebir incluso como una

prolongación de su obra literaria. Tratándose de estos autores los ensayos y reseñas junto con sus cuentos, novelas y poesías conforman en *continuum*: “Una intriga muy elaborada, una serie de marcas que organizan su historia de la escritura como destino personal. Una versión autobiográfica, digamos así, de su relación con la literatura, un gran mito de autor” (Piglia, *Crítica* 151). Con todo esto se puede decir que para algunos escritores el conjunto que integra su tarea crítica, posee mayor notabilidad al tratarse de discursos que forman parte de una obra mayor con una visión poética específica.

Tal como afirma el propio Solares: “los poetas en general han sido, son y seguirán siendo unos inconformes irredentos. Ninguno que esté satisfecho con la vida, tal cual es, será capaz de escribir poemas, dramas, cuentos o novelas que merezcan este nombre” (*Relecturas* 31). Con estas palabras el creador reconoce en la literatura el germen crítico inherente a todo texto literario. Por ello, la tarea del crítico consiste en escucharlo y potenciarlo a través del ejercicio de la interpretación.

2.5 La autoentrevista: un discurso sugerente sobre las poéticas del autor

Las autoentrevistas literarias son una fuente abundante de *notas* sobre la obra de un autor. Entrañan aseveraciones claras y sólidas que sostienen una posición acerca de la literatura. Por todo esto, resulta relevante incluir el trabajo que en 2007 Ignacio Fuentes Trejo e Ixchel Cordero Chavarría publican bajo el nombre *Autoentrevistas de escritores mexicanos*. El texto registra a quince autores que fueron convocados para realizar una autoentrevista.⁹⁶ La condición que unificaría al conjunto debía partir de una clara indicación: que “la manejaran a

⁹⁶ Rubén Bonifaz Nuño, Enriqueta Ochoa, José de la Colina, Víctor Sandoval, Fernando del Paso, Gustavo Sainz, Ignacio Solares, Emmanuel Carballo, Víctor Hugo Rascón Banda, Manuel Echeverría, Raúl Renán, María Luisa Mendoza, René Avilés Fabila, Gonzalo Martré y José Agustín.

su antojo y dijeran en ella lo que les diera la gana, considerando quizá que había preguntas que jamás les habían sido planteadas y querían responder; o corregir determinada respuesta, aumentarla, constreñirla” (Trejo 44).

Uno de estos autores es Ignacio Solares. Una vez más su autoentrevista se inaugura con la ya citada frase del teórico francés: “Dice Roland Barthes que la historia de un escritor es la historia de un tema y sus variaciones” (Solares, *Autoentrevista* 119). Como se ha visto el pensamiento de Barthes es recurrente en la obra de Solares como parte de una visión que se tiene sobre la manera en que un autor construye su obra. A la cita le sigue un cuestionamiento: “¿cuál es el tema de Solares y cuáles sus variaciones?” Esta pregunta encauza tanto los cuestionamientos como las respuestas en toda la entrevista. El tema de la religión; la esencia del cristianismo; sus autores católicos predilectos como Chesterton, Bernanos, Paul Claudel; Freud, Jung y el psicoanálisis, el pensamiento mágico; la psicología; la historia y el papel de la literatura en ella; Julio Cortázar; el autoconocimiento y la dimensión espiritual de la literatura constituyen la materia de este documento.

El escritor no sólo se ocupa de reiterar lo que en otros documentos, algunos de ellos revisados en esta tesis, ya había señalado, sino que ata los cabos que consideró sueltos. Por ello resulta ser uno de los discursos más clarificadores acerca de sus concepciones sobre la escritura y la literatura en general. Ahora entendemos más y las *lagunas* sobre el hecho literario como las llama Pilar Rubio Montaner se reducen, o bien, satisfactoriamente somos capaces de afrontar que no estábamos alejados de su visión en el comentario crítico de su obra. Al punto que en la autoentrevista se lee: «Sigo creyendo en la parte espiritual de la literatura. Esto, que puede sonar *light* se explica así: pienso que nos da acceso a “otra cosa”. [...] Me aferro a pensar que la escritura está más relacionada con las preguntas que con las respuestas»

(Solares, *Autoentrevista* 127, 128). La idea de una escritura como forma de autoconocimiento, ligada a la dimensión espiritual del ser humano, está presente de manera clara en este texto.

Sin embargo, dejaré por ahora el comentario de esta obra, pues su contenido que versa sobre el interés central de este trabajo, el papel de la escritura resultará mucho más rico confrontado a la luz de las novelas *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*. Cabe decir que como autoentrevista, el documento está hecho “*desde dentro*, desde la intimidad de quien habla consigo mismo, sin la participación de intermediarios” (Trejo 43). Con todo lo anterior se asume como “algunos autores arrancan desde los terrenos del ensayo y el análisis crítico para llegar al terreno ensayístico; otros, en cambio, parten de los terrenos del ensayo y el análisis crítico para llegar a una escritura que se modela sobre las formas de la ficción” (Trabado 179). Y otros más parten de la ficción hacia el análisis crítico. El hecho es que la fractura en estos discursos y en los rasgos propios de su género son consecuencia en considerables ocasiones de una misma preocupación, el discurrir sobre la obra literaria y artística, pero sobre todo, pretenden hacerlo desde la actuación, y bajo los términos y circunstancias de la obra: la creación.

CAPÍTULO III. LA AUTOBIOGRAFÍA LITERARIA: DE CUERPO ENTERO I.S.

He partido en los capítulos anteriores de conjeturar que las novelas *Casas de encantamiento* (1987) y *El espía del aire* (2001) además de su dimensión estética y literaria, dan espacio a la reflexión. Por su carácter teórico y argumentativo establecen vínculos con otras escrituras también mediatas como los ensayos, las entrevistas (y autoentrevistas), los artículos críticos, prólogos, epílogos, notas aclaratorias y las autobiografías (literarias). Algunos de estos discursos son legítimas *escrituras del yo*⁹⁷ y otros emparentan en tanto son verdaderos desdoblamientos del sujeto que escribe. Las escrituras del yo, personales, íntimas, confesionales, autoexpositivas son relevantes para un trabajo que busca examinar la *voz ensayística* de un autor de la narrativa moderna. Su importancia estriba en la posibilidad de reconocer en éstas, un estilo, una cosmovisión, inclinaciones, preferencias y posiciones determinadas frente a la política, la literatura, el arte, la historia. Tal como afirma Graciela Martínez-Zalce, refiriéndose a la mujer escritora y receptora de estos géneros: “las escrituras del yo permiten a críticas y lectoras convertirse en recreadoras: armar el rompecabezas del devenir histórico en un plazo preciso, aquel en el cual se sitúa la producción del texto. [...]”

⁹⁷ Las escrituras del yo estarían conformadas por diarios, cartas, autobiografías, memorias, novelas personales, testimoniales y autobiográficas. No obstante, la construcción de la subjetividad puede encontrar también su sitio en los artículos, ensayos, los prefacios, epílogos, notas aclaratorias, las autoentrevistas y entrevistas. En su artículo “Las escrituras del yo en la obra de Margaret Atwood” Graciela Martínez-Zalce apunta: “Las escrituras del yo enfocan al individuo, su vida y obra consideradas desde una absoluta singularidad; reconstruyen su hacer y pensar; hacen resurgir los valores de su mundo interior y la importancia de los nexos de éste con su actuar. [...] Como formas literarias, las escrituras del yo son narración que da ritmo a las circunstancias y a lo invariable de una vida. El (la) lector (a) se deleita en ellas pues les permiten verse en otra, comprenderla, ver el mundo desde su perspectiva. Son, al presentarnos una figura mitad realidad, mitad ficción, el arte de lo imposible. Arte, también de la individualización” (204, 204).

Podremos utilizarlas para reconstruir nuestro objeto de estudio en tanto sujeto de discurso” (202, 203 El énfasis es mío).

La autobiografía *De cuerpo entero. I.S.* (1990), considero, también forma parte de este espacio aledaño a la obra ficcional que funge como posible vía de acercamiento a la misma. Los géneros memorísticos, como el diario íntimo y la autobiografía, al igual que otros discursos literarios se establecen algunas veces como parte de un sólo proyecto que, en términos de Ricardo Piglia, conforma el gran mito de autor.⁹⁸ Las escrituras de un creador y, sobre todo, las huellas hablantes, autorreferenciales, y biográfico-literarias esparcidas en ellas integran esta verdad literaria mayor y personal de un escritor.

3.1 En los senderos de la autobiografía literaria

De cuerpo entero es el nombre de un conjunto de autobiografías literarias. Estos textos fueron escritos bajo encargo de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. La serie establece la singularidad y autonomía de cada obra a partir de las iniciales de más de veinte escritores;⁹⁹ Así que se puede encontrar un *De cuerpo entero*.

⁹⁸ El mito de autor se refiere además a la unidad y cohesión que la obra de un autor logra a partir de que ciertas constantes y señas se despliegan de modo reiterado en cada uno de sus discursos; de esta manera se hace identificable un proyecto creador. Cabe decir que aunque tomo prestada la reflexión de Piglia para los propósitos de la presente investigación, no debe generalizarse la noción, pues el crítico y escritor argentino construye esta reflexión a partir del estudio de la obra de Jorge Luis Borges. Confróntese “Borges como crítico” (Piglia, *Crítica* 149, 169).

⁹⁹ La colección *De cuerpo entero* fue lanzada entre 1990 y 1992 sus autobiografías son narraciones breves que oscilan entre las 50 y 60 páginas. Entre los autores que integran este conjunto destacan: Héctor Azar, Jorge Portilla Livingston, Angelina Muñoz-Huberman, Rafael Ramírez Heredia, Ethel Krauze, Federico Campbell, Bernardo Ruiz, María Luisa Puga, Rafael Gaona, Federico Patán, Emmanuel Carballo, Eugenio Aguirre, María Luisa Mendoza, Marco Aurelio Carballo, Aline Pettersson, Victor Hugo Rascón Banda, Carmen Rodríguez, Gerardo de la Torre, Paco Ignacio Taibo II, Alberto Ruy Sánchez, Ignacio Solares, Roberto Bravo, Vicente Leñero, Brianda Domecq, Luis Zapata, Humberto Guzmán, Beatriz Espejo, Fernando Curiel, Alejandro Sandoval Ávila, Joaquín Armando Chacón.

I.S., B.E., M.L.P., H.A., que designa a Ignacio Solares, Beatriz Espejo, María Luisa Puga y Héctor Azar.

Como toda colección su afinidad descansa primero en un título único que asocia todos los textos entre sí; sin embargo, algunos de los autores optan por ofrecer un subtítulo¹⁰⁰ que dé singularidad a su obra frente a las demás. Beatriz Espejo, por ejemplo, retitula su relato de vida como “Viejas fotografías”; Alberto Ruy Sánchez la nombra “Crónica de viaje”; María Luisa Mendoza añade: “Menguas y contrafuertes” y Angelina Muñiz Huberman la titula “El juego de escribir”. Las nominaciones de las autobiografías y otras condiciones más que se advertirán contribuyen a la diversificación del género que, aunque se sitúa en el territorio aparente de lo veraz, en ocasiones traspasa la frontera de la ficción.¹⁰¹ Precisamente, el presupuesto pragmático del cual parto para inferir que se trata de autobiografías literarias encuentra su fundamento más inmediato en la condición de fondo que comparten: la narración de una vida que se puede constatar a partir de ciertos datos concretos, y que además pone énfasis en la injerencia que la literatura tuvo o tiene en esa vida.

Aunque *De cuerpo entero. I.S.* es una pieza de esta serie y por ende comparte rasgos estructurales y temáticos, esto no nulifica su autonomía, ni la del resto de las obras que integran este conjunto; cada una es cabalmente dentro y fuera de la colección. Aunque parten de un objetivo común, los propósitos e intenciones poéticas de cada texto se gestan al interior, en el proceder individual.

¹⁰⁰ Estos subtítulos subrayan la intención de conferirle al texto su singularidad, no aparecen en la portada del libro, sino aisladamente en una página posterior a la que contiene el título *De cuerpo entero*; asimismo anteceden a las dedicatorias o los epígrafes que aparecen como norma editorial después del título de un libro.

¹⁰¹ Lo ejemplos sobre este aspecto son abundantes, por cuestiones de espacio no los enumero todos. No obstante, pueden agregarse a la lista: Ethel Krauze que agrega “Entre la cruz y la estrella”; Roberto Bravo que retitula la autobiografía como “Uno de tantos”; Bernardo Ruíz que le da el prominente nombre de “Las caras de las monedas (Opereta para una noche de verano)”; Paco Ignacio Taibo II con: “No confíes en nadie de menos de cuarenta” y Humberto Guzmán la nombra “Confesiones de una sombra (o de una generación)”.

Si bien, no debe soslayarse la procedencia de la autobiografía de Ignacio Solares, llegado el momento debo ocuparme fundamentalmente de este texto. Por ahora no hay que pasar por alto que el acto emisor o de creación autoral de éste y el resto de los textos por encargo, se sujetan a dos condiciones: un relato de vida cercano a las cuarenta cuartillas y que además ponga énfasis en lo literario.

La relación de los hechos en el conjunto está guiada a propósito desde el influjo de la literatura. Las historias se narran desde, o se dirigen al universo de la lectura o la escritura.¹⁰² Beatriz Espejo, por ejemplo, relata cómo en la biblioteca de su padre se convirtió en lectora de Vasconcelos y Martín Luis Guzmán;¹⁰³ Roberto Bravo describe su época universitaria en el entorno cultural e intelectual de la ciudad de Xalapa y su introducción a la lectura y escritura;¹⁰⁴ Humberto Guzmán considera que fue su niñez rodeada de violencia, prostíbulos y pobreza la que determinó el carácter introspectivo que lo llevó a la literatura;¹⁰⁵ Bernardo Ruiz

¹⁰² Las palabras iniciales de la autobiografía de Humberto Guzmán son testimonio de esto: “Por más que quiera decirlo —como los escritores suelen hacerlo— yo nunca vi libros en mi casa. Hasta que empezaron a pedírmelos en la escuela” (11).

¹⁰³ En *De cuerpo entero*. B.E. Beatriz Espejo revela como su padre y su madre determinaron el rumbo de su vida hacia el universo literario: “En su biblioteca hallé primero *Ulises criollo* y, en seguida, *Memorias de Pancho Villa* y *La sombra del caudillo*. De José Vasconcelos me maravilló el ritmo de su prosa, su capacidad para acertar o equivocarse, su virilidad, su fe, su ingenuidad, y su genialidad. De Martín Luis Guzmán, el dominio del idioma y la sintaxis perfecta que le permitía páginas tan claras como las tardes otoñales en que se divisaba el perfil violeta del Ajusco desde la Avenida de los Insurgentes. Pude leer pronto estos libros gracias a los cuentos que me leía mi mamá, ediciones españolas de tapa dura con un molinito en el lomo. Historias tradicionales sobre el bien y el mal, la pendencia de los contrarios, la felicidad conseguida tras haber dormido cien años antes de que los tenues labios principescos despertaran el florecimiento de la primavera” (16, 17).

¹⁰⁴ Roberto Bravo le atribuye a un compañero de la universidad su introducción a la lectura, éste presumía de haber leído a innumerables escritores, Bravo admirado no pudo más que leerlos, años más tarde se percató de que su amigo sólo conocía los prólogos. A partir de ahí se inicia en la escritura, en *De cuerpo entero*. R.B. ofrece a manera de epílogo unas páginas de su diario, en las que curiosamente se relata el momento en que Bravo se quedó en un viaje después de fumar marihuana. Viaje del que por cierto, nunca regresa, al menos no en la autobiografía: “Empecé a sentir frío, me eché encima todas las cobijas pero los dientes me empezaron a castañear, el aire no me alcanzaba y mi cuerpo se precipitaba en un vacío lleno de números, de fechas y números 1947, 1958, 33, 11, 8, 22,22, 2, 1, 33, 1947, 2000 d... Caía en el remolino y los números 33, 1, 8, 200 d... Jalaba aire, los ojos no me obedecían 11, 47, 2, 33, X... ya no podía abrirlos para impedir seguir cayendo” (34).

¹⁰⁵ “Motivos, como éstos, —se dice a sí mismo Humberto Guzmán— bien pudieron haberte situado frente a la literatura: un arte que exige soledad. Otro motivo sería que el arte, o artificio, es una mentira. Era preciso hacer

pasa de la niñez a la adultez teniendo siempre como eje de sus anécdotas el universo de los libros;¹⁰⁶ finalmente, por citar otro ejemplo Taibo revela al lector la manera en que el oficio de su padre lo lleva a los cinco años a querer ser escritor.¹⁰⁷

En suma, la historia de vida que se les ha solicitado a este grupo de autores tiene como sostén el interés por la literatura. Esta condición generará una serie de prácticas textuales que romperán la referencialidad de la autobiografía y la conducirán al territorio de la ficción. Sobre estas confesiones, que los propios escritores realizan, Fernando Gómez Redondo considera son:

Uno de los cauces más valiosos para poder estudiar su obra; podría ponerse, como ejemplo a imitar, el volumen que, con el título de *El autor enjuicia su obra*, apareció en Madrid, Editora Nacional, 1966, con escritos «teóricos» de catorce autores. Más o menos es el planteamiento que ha guiado, también, a alguna antología de poetas al pedirles, a los seleccionados, alguna semblanza sobre su personalidad literaria (18).

Estos textos con carácter de enjuiciamiento hacia la obra, o bien, autoexpositivo como las biografías literarias ofrecen dentro del horizonte de expectativas de la recepción, nuevos sitios

algo que de principio lo fuera y no adoptar algo que se toma como una verdad y que no es otra cosa que una falacia" (14).

¹⁰⁶ "Los libros en casa —expresa Bernardo Ruiz— eran abundantes: además de la Biblioteca de Autores Cristianos, y cientos de novelas rosas para el consumo materno, había "Sepan Cuántos" y la biblioteca clásica Ebro, de autores españoles; enciclopedias y diccionarios en variedad respetable" (14).

¹⁰⁷ En un relato dirigido en segunda persona Paco Ignacio Taibo II confiesa: "el jefe estaba escribiendo una novela hasta el amanecer, y entonces tú, consciente de que esa era la única obra digna de tal nombre, el único sentido, el único escenario posible, a los cinco años, te arrastrabas sigiloso, como apache (primeras lecturas en voz alta de Karl May realizadas amorosamente por tu tío abuelo) hasta debajo de la mesa del comedor y ahí te quedabas dormido arrullado por las teclas de la remington. La música celestial de tu infancia, hasta que tu padre te descubría a la luz del amanecer y te llevaba a la cama cargando. Otros podrían querer ser a los cinco años bomberos o trapevistas, tú querías ser escritor, contador de historias, narrador de aventuras, escribidor nocturno, creador de vidas heroicas de bomberos, princesas bellas pero cojas, caballos verdes y trapevistas" (21).

desde los cuales se puede leer el resto de la obra de un autor determinado. Son verdaderas parábolas de conciencias autorales que van en busca de su verdad personal literaria.

Por su parte, *De cuerpo entero. I.S.* la autobiografía literaria de Ignacio Solares es una compilación de una serie de anécdotas, algunas de su infancia y juventud, en las cuales se refiere a sus escritores predilectos; su interés por ciertos temas como el mundo del esoterismo, el zen, la parasicología, la reencarnación, la otredad, su formación cristiana (nuevamente resuenan Mauriac, Chesterton, Greene, Bernanos) y sus experiencias con el mundo espiritual en general. Su gusto por la historia mexicana y algunos de sus personajes como Francisco I. Madero, así como su pasión por la fiesta brava. Ahí también están contenidas algunas de sus experiencias más crudas, como su adicción al alcohol y su padecimiento de *delirium tremens*.

El libro no sólo es una historia de vida, sino una historia literaria; cada una de las anécdotas parte de los autores y obras que marcaron al escritor. En el segundo capítulo por ejemplo, Ignacio Solares relata sus primeros recuerdos de infancia. Aquí el lector descubre la iniciación del autor en el mundo del espiritismo, el más allá y la reencarnación; temas que ha encontrado o encontrará, en mayor o menor medida, en toda su narrativa. Novelas como *Madero, el otro* (1989), *La noche de ángeles* (1999), *El sitio* (1998) y *Casas de encantamiento* (1987) son asidero de estos motivos. Solares confiesa en la autobiografía que es a su padre a quien le encantaba hablar de reencontrarse con los muertos y creía de manera vehemente en los espíritus al igual que su hermano Salvador. Este último, organizaba sesiones a las cuales el escritor asistía con religiosidad.

Lo anterior, resulta significativo cuando se encuentra que el espiritismo se ha convertido en una sujeción natural a la narrativa de Ignacio Solares. La escritura para él es entre otras cosas el arte de la mediación entre vivos y muertos, una facultad que implica un

designio superior. Tal como se expresa en *El espía del aire*, el escritor es un elegido al cual se le permite ingresar a lo inaccesible, y ser capaz de mediar entre dos mundos. Al respecto en *De cuerpo entero. I.S.* el escritor declara: “¿No es la escritura en ciertos momentos el mejor medio para re-unir a los vivos y a los muertos? De ahí a suponer que el escritor puede, en ocasiones, hacer las veces de médium hay sin remedio un paso” (15). De este modo, Ignacio Solares logra re-unir a sus lectores de novela histórica, con Felipe Ángeles, Pancho Villa y Madero. Pero en la autobiografía cada anécdota va de la mano de un autor. El espiritismo tiene también a un escritor predilecto:

Releí algunos libros de Allan Kardec —mi tío Salvador me los había regalado hacía veinticinco años— y encontré un pasaje en que, al describir la escritura espírita, parece más bien hablar de poesía: “Se han visto personas enteramente incrédulas quedarse del todo admiradas al escribir a su pesar lo que no era su voluntad escribir, mientras que creyentes sinceros no lo pueden conseguir por más esfuerzos que hacen, lo que prueba que esta facultad depende de una predisposición superior a nosotros” (*De cuerpo* 17).

El escritor considerado como un designio divino o superior marcará la visión poética de Ignacio Solares. El énfasis de esta concepción estará presente en *El espía del aire* y por ello, interesa destacar el valor de las declaraciones contenidas en *De cuerpo entero I.S.* Aquí subyacen los motivos, los detonantes, el surgimiento de las ideas del escritor. Pero antes de entrar en esta material que es parte importante de la visión poética del autor, me detendré en la realización concreta que del género autobiográfico propone *De cuerpo entero. I.S.* Lo anterior dado que la particular fisonomía estructural de esta obra forma parte de sus reflexiones literarias, del fluir pensativo del escritor que es lo que atañe a este trabajo.

En primer lugar debe entenderse el concepto de autobiografía para ratificar la adscripción de esta obra al género, o bien establecer una distancia o divergencia a partir de sus relaciones con él. La disparidad con el género en lo que a su condición factual se refiere ya asienta parte de la reflexión del autor, que apunta al predominio de una voluntad creativa más que referencial. Con esta última incursión admito que vengo enumerando en este trabajo discursos y problemas de enorme hondura que no podré atender debidamente en todo su desarrollo, pero que tienen su justificación en tanto admiten enunciar el *yo discurrente*. Reitero, las reflexiones contenidas tácita y expresamente en *De cuerpo entero. I.S.* y algunas otras autobiografías de la colección, sobre la naturaleza del género y sus posibilidades, motiva el detenimiento en esta cuestión.

Sobre el problema de la autobiografía pretendo destacar, en específico, como *De cuerpo entero. I.S.*, dentro de este género, franquea los límites de lo real y se instala en los espacios de la ficción. Existe una reconstrucción del género, o al menos se desplazan algunas de sus condiciones discursivas para abonar al espacio sobre la verdad personal y literaria del que escribe, esta verdad que conforma el mito de autor.¹⁰⁸ Su *hacer* propone la movilidad de las fronteras del estatuto factual de las autobiografías. Esta naturaleza oscilante que transita

¹⁰⁸ El crítico e investigador de la Universidad de Murcia José Ma. Pozuelo Yvancos se ha dedicado ampliamente al estudio de la autobiografía contemporánea y admite que aunque traspasa muchas veces la frontera de la ficción, pragmáticamente, y en su modo de ser acto performativo y social no es un género ficcional. Sin embargo, Pozuelo reconoce el carácter deconstructivo del género en la modernidad. Apunta: “Buena parte de las autobiografías publicadas en los últimos años, sobre todo a partir de la de Roland Barthes, caminan en la idea de reforzar lo que el gran teórico francés situó al frente de la suya: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman». [...] Ello quiere decir que la de Barthes, pero también *Frêle Bruit* de Michel Leiris, *W ou le souvenir d'enfance* de George Perec, *Fils* de Doubrovsky, y tantas otras de las reseñadas por Ph. Lejeune en los capítulos dedicados a los relatos irónicos y autobiográficos en tercera persona de su libro *Je est autre* (1980), son autobiografías que parecen nacidas para deconstruir el género y para horadar su estatuto personal” (Pozuelo, *De la autobiografía* 16).

aleatoriamente entre verdad y fabulación estrecha mayormente la relación con las novelas de mi interés.

3.2 De la transfiguración de la autobiografía

En su libro *El pacto autobiográfico* Philippe Lejeune define la autobiografía como un "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" (48). Así, generalmente este relato es el resultado de una evocación de su autor sobre lo vivido en un pasado más o menos lejano; es decir, su niñez, su juventud, su madurez rememorada quizás desde su vejez, aunque no necesariamente. Dicho de otro modo, es la reconstrucción de una vida que tiene como condición esencial su referencia verídica.

No obstante, como bien lo señala Francisco Rodríguez —que sigue a Georges Gusdorf—, en su artículo titulado “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial” es imposible reconstruir de manera objetiva ese pasado; en cambio, apunta:

La autobiografía es más bien la construcción de los recuerdos, un yo que ha vivido elabora un segundo yo, creado en la experiencia de la escritura; así el énfasis de la autobiografía debe ser el "crear" y, al crear, "ser creado". El interés de la teoría ya no se centrará en las relaciones entre texto e historia, sino entre texto y sujeto (10).

Asumir entonces el género bajo la objetividad absoluta sería desacertado. De entrada el relato de vida es resultado de una remembranza selectiva, de lo que sucedió en una distancia

temporal más o menos lejana.¹⁰⁹ La memoria a veces falla y los recuerdos se mediatizan u omiten, no son entonces evocaciones fidedignas; por ello “la autobiografía elabora un yo, que es el reemplazo construido por la memoria de aquel que en realidad vivió los hechos que se recuerdan” (Rodríguez 16).

Por su parte, José Ma. Pozuelo Yvancos, que sigue el pensamiento bhartesiano, afirma que el yo que escribe: “es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue” (*De la autobiografía* 10). Asimismo, el escritor francés, en su autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes*, al cavilar sobre el género considera que el ejercicio de la escritura forzosamente inaugura un *imaginario* que nunca es retenido por el individuo civil; el texto, afirma, seguirá adelante a pesar del sujeto que escribe. Esta condición de subjetividad de la escritura autobiográfica, de su imposibilidad para ser objetiva, es descrita por Barthes a través del espejo: “usted es el único que no podrá nunca verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara: [...] aun y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado al imaginario” (*Roland* 40).

A pesar de esta particularidad subjetiva del género, se puede afirmar que el escritor que relata sus memorias, no tiene la intención de crear un nuevo yo, sino muy por el contrario escribe con el objetivo de construir un autorretrato de sí mismo. El segundo yo, será resultado

¹⁰⁹ Sobre la memoria selectiva y la subjetividad del género autobiográfico el escritor español José Manuel Caballero Bonald expresa: “sabemos muy bien que la recuperación del pasado se organiza en la memoria a partir de su propio arbitrio selectivo, o de su natural inclinación al desorden. Nunca es posible reproducir sin error los supuestos materiales autobiográficos. A lo más que puede llegarse es a rehacerlos según su más o menos legítima actualización imaginativa, a recomponer un poco el caos de la memoria. Toda evocación tiene así algo de trampa, y los recuerdos, los sedimentos del recuerdo, se articulan normalmente sin saber ya a ciencia cierta donde acaba lo fidedigno y comienza lo verosímil” (128).

sólo de la condición evocativa y mediática del género y no de un ejercicio consciente por parte del escritor; éste, muy por el contrario, estará convencido de que su relato contiene una identidad, tenga el propósito o no de engañar, exagerar u omitir hechos en su narración.

La fidelidad de y hacia un yo se establecería como una condición congénita del género, no obstante, la tradición autobiográfica del siglo XX propone nuevas posibilidades y adopta varias opciones estilísticas que modifican la posición del sujeto. A decir de José María Pozuelo en la modernidad el género “ha nacido sin autoconciencia de tradición, en cierta medida construyendo cada autor su propio modelo” (*De la autobiografía* 108). Así que el lector: “debe pensar la autobiografía como piensa otros géneros literarios: en la múltiple fisonomía de sus rostros diversos” (*De la autobiografía* 107). Un ejemplo paradigmático dentro de este horizonte lo conforma precisamente *Roland Barthes por Roland Barthes*,¹¹⁰ autobiografía que vulnera el registro de la enunciación durante toda la obra, pasando de la tercera persona a la primera y, otras menos, a la segunda, interpelándose;¹¹¹ en medio de esta alternancia coloca además una cuarta voz entre paréntesis que comenta, glosa o explica lo relatado. El desdoblamiento como condición intrínseca del género autobiográfico se multiplica. Para Pozuelo la obra de Barthes “supone un desafío al propio estatuto del género, tanto a la definición del sujeto como a su constitución narrativa” (*De la autobiografía* 108). Esta circunstancia, la ha hecho considerar por varios tratadistas (Jay, Eakin, Kennedy) como:

¹¹⁰ La autobiografía de Barthes conformada por fragmentos que juegan con la enunciación revela para Pozuelo: “las pautas de su constante metamorfosis porque el libro es, en cierto modo, un testamento intelectual, una declaración de sus principios, de sus observaciones y de sus máscaras” (*De la autobiografía* 214).

¹¹¹ Sobre esta alternancia Pozuelo explica: “me parece más importante lo que Barthes hace por diversos procedimientos: declarar que lo dicho aquí lo ha sido por un personaje de novela, construir casi todo el discurso en tercera persona, en que el personaje Barthes es contemplado por el narrador-autor implícito Barthes” (*De la autobiografía* 236).

Una «anti-autobiografía», en la que ocupa lugar central, como no podía ser de otro modo, la cuestión del *yo*, sus metamorfosis, sus máscaras. Opera este «desmontaje impío» de la ficción del *yo* autobiográfico no sólo (y no lo más importante) en lo que Barthes dice sobre el sujeto, sobre los pronombres, sobre la identidad, etc. Repite, reúne aquí ideas compartidas con Rimbaud, Lacan, Nietzsche, Derrida (*De la autobiografía* 236).

Del mismo modo, *De cuerpo entero. I.S.* y otras autobiografías de la colección, enuncian por parte de su autor un desdoblamiento de sí mismo.¹¹² Esta vez, el otro *yo*, a la manera barthesiana, ya no es resultado lógico no intencional de la práctica discursiva de la autobiografía, sino una expresión consciente.

Las *metamorfosis* del *yo* o *máscaras* como las denomina Pozuelo se presentan inicialmente en la autobiografía de Ignacio Solares en el nombre que antecede a cada uno de sus apartados. La constitución semántica y sintáctica de los títulos de los ocho capítulos que integran el libro, reviste a todo el discurso de un fuerte semblante ficcional; pues en cada uno, a la manera de las novelas picarescas, el escritor se designa a sí mismo como “personaje” y “autor”.¹¹³ Los sucesos y anécdotas si bien son narrados en primera persona, serán precedidos

¹¹² No sólo *De cuerpo entero I.S.* dispersa el *yo* y lo desdobra intencionalmente deslizándose de un *yo* a un *él*. La designación en tercera, y en segunda persona es un procedimiento que emplean otros en esta colección. Paco Ignacio Taibo II se designa a sí mismo con un *tú*: “A los cinco años sabías escribir tu nombre a máquina, y podías teclear títulos de novelas en mayúsculas. Novelas que lamentablemente nunca escribiste, básicamente porque los títulos se te olvidaron” (21). En una suerte de reacción ante la más evidente, literal y hasta lógica designación del *yo*, Taibo se relata a sí mismo mediante un *tú*, que al mismo tiempo lo aleja de la autorreferencialidad; la interpelación le permite ser al mismo tiempo: narrador y personaje, hacer de su texto un diálogo en tanto un *yo* interpela a un *tú*. Juntos realizan una revisión crítica de la llegada y tránsito de Taibo por la literatura.

¹¹³ Ya se ha visto como varios de los escritores de este conjunto ofrecen nombres particulares para singularizar el relato. Asimismo, los títulos de los capítulos al interior de las autobiografías constituyen un nuevo elemento para dotar al texto no sólo de marcas ficcionales, sino hacer uso de los recursos estilísticos propios de la ficción literaria. Encontramos por ejemplo un *De cuerpo entero. H.A.* de Héctor Azar que además de capitular su relato, lo construye tomando prestados los procedimientos discursivos de las crónicas de la conquista; el recurso le sirve para presentar el valle de Atlixco, asentado a su vez en el valle de Puebla, lugar donde creció. El epígrafe que antecede a su texto, extraído de los *Memoriales* de Fray Toribio de Benavente Motolinía, ofrece una ruta para la

de un encabezamiento en tercera que supone una distancia entre narrador y personaje; esta doble perspectiva sitúa al “protagonista” en un tiempo presente que mira hacia su pasado y narra un acción cuyo desenlace conoce de antemano. Por otro lado, la estructura de la frase estará antecedida siempre por el pronombre relativo de lugar *donde*, recurso lingüístico que también aparece en de las falsas autobiografías picarescas como *El Buscón* o *El Lazarillo de Tormes*. La extensión de estos títulos, caracterizados por su amplia explicación sobre el capítulo que anteceden remodelan la vida del autor, presentado ahora, gracias a este recurso intertextual, como un “pícaro” de la modernidad.¹¹⁴ En el capítulo I se lee, por ejemplo: “Donde el autor empieza por el final y habla de la muerte y de su anhelo profundo de alcanzar una iluminación en broma, para lo cual cuenta la muerte de algunos de sus autores predilectos” (7). El capítulo III por su parte expresa: “Donde el autor confiesa descaradamente que nunca creció y aún fomenta y goza al monstruito que lleva dentro” (21). Estos recursos, la designación en tercera y primera persona y la reminiscencia a las novelas picarescas conforman otro yo del escritor, ya no como una consecuencia propia del género autobiográfico, sino como una finalidad.

El desdoblamiento presente en la enunciación se ratificará en los pies de foto que acompañan las imágenes que se introducen a mitad de la obra y muestran el rostro del escritor real. La primera fotografía viene acompañada del siguiente pie: “De izquierda a derecha,

lectura que permanece en los nombres de los capítulos de su obra, algunos de estos: “El hallazgo de Motolonia”, “Perla o Luhlu”, “La década tercera”, “La gente del valle” (Azar 5).

¹¹⁴ Cito el resto de los encabezamientos en *De cuerpo entero*. I.S. para el reconocimiento de las observaciones expuestas. Capítulo II: “Donde el autor sigue con lo mismo y aun habla de que de niño asistió a sesiones espiritistas” (13). Capítulo IV: “Donde el autor continúa sus divagaciones sobre religión y cuenta su frustrada aventura como monaguillo” (28). Capítulo V: “Donde el autor cuenta que se encerró en un sanatorio antialcohólico y continuó igual de alcohólico pero escribió un libro” (35). Capítulo VI: “Donde el autor da un giro de noventa grados a sus temas religiosos y parapsicológicos y se adentra en las escabrosas corridas de toros, que además lo enfermaban de niño” (43). Capítulo VII: “Donde el autor termina por lo que debió ser el inicio y hasta reconoce sin reparos que nació en Ciudad Juárez” (Solares, *De cuerpo* 51 El énfasis es mío).

arriba, Ignacio Solares, Juan Tovar, Carlos Olmos. Abajo: Francisco Monterde, Juan Rulfo, y Salvador Elizondo”. La segunda fotografía expresa: “Con Paco Camino, según el autor el mejor torero que ha habido”. Nuevamente vamos a encontrar que el escritor se designa a sí mismo como un otro ajeno.¹¹⁵

Para declarar sobre este asunto hay que hacer notar que el lector, en un momento anterior a la aparición de estas fotografías, está siguiendo una historia intimista en primera persona. El escritor viene hablando en el texto de su fe religiosa y de la salvación: “Quiero suponer que finalmente, —expresa— y a pesar de nuestras dudas, sólo nos salva lo que nos obsesiona, como aquel personaje de Jean Cocteau que creció con la culpa creciente de robar desde niña cerezas” (Solares, *De cuerpo* 32). De este tono confesional y subjetivo pasamos a la concreción y referencialidad de las imágenes. Hay que destacar que éstas aparecen como un agregado no paginado dentro de la edición. De tal manera que la primera imagen se ubicaría virtualmente en la página 33 y la segunda en la 36. Asimismo, en medio de las dos fotografías, en las virtuales páginas 34 y 35 hay un borrador de la autobiografía con tachaduras y añadiduras al margen.

En lo que al desdoblamiento se refiere, el segundo pie explicativo es aún más claro que el primero, pues nuevamente se designa en tercera persona al personaje de la fotografía, como *el autor*. En ambas imágenes el escritor de carne y hueso que se supone es el mismo que viene hablando se designa como un personaje ajeno. Tanto los encabezamientos de cada capítulo, como los pies de foto refuerzan esta dualidad. En la irresolución de una clara identidad que vincule por igual narrador, protagonista y autor radica el carácter ficcional de la obra.

¹¹⁵ La designación del escritor en el pie de foto por parte del narrador como otro ajeno estará presente en casi todas las autobiografías. Por citar un ejemplo en *De cuerpo entero*. R. B. aparece: “Roberto Bravo con su mamá, la señora Pilar Beltrán de Bravo, en 1949” (Bravo, R. 51); “Roberto Bravo en su estudio, 1973” (Bravo, R. 54).

De cuerpo entero no se define como una autobiografía tal y como la entiende Lejeune, donde lo escrito puede ser cotejado y donde el narrador, protagonista y autor son claramente identificados como uno solo y el mismo. En cambio, se estaría más cerca de la concepción que Graciela Martínez-Zalce sostiene sobre las escrituras del yo en general y en la cuales se sitúa por supuesto la autobiografía. Sobre éstas Martínez-Zalce apunta:

Son ambiguas, pues se sitúan entre la literatura y el documento. Su verdad es una verdad a medias: en el momento de convertirse en narradora, una persona que lo fuera de carne y hueso se transforma a sí misma en personaje, ente lingüístico, ente de ficción. Su veracidad ya no es absoluta (por lo menos en términos de una racionalidad objetiva). El ser, aunque sea el propio, ha sido interpretado, traducido; es también, fantasía (200).

La autobiografía como escritura del yo, es una traducción de ese yo, más cercano a la fantasía que a la realidad. Recordemos a Barthes cuando refiere que “el yo que escribe jamás será el yo que existe”, por tanto, el libro escrito, las memorias de mí, son sólo un reflejo de lo que en realidad soy. “Yo no puedo poner en escena (en texto), *como tales*, lo simbólico y lo ideológico que atraviesan por mí ya que soy su mancha ciega (lo que me pertenece de suyo es *mi* imaginario, *mi* fantasmática: de allí este libro)” (Barthes, *Roland* 166, 167).

Las modernas autobiografías ponen énfasis en esta circunstancia y al igual que la narrativa conducen al género más allá de sus límites. Sobre esto y refiriéndose a la autobiografía, José Manuel Trabado sostiene que en varias de las ocasiones el camino elegido no es el de «la recuperación de la memoria sino la exposición de las ideas anunciadas. El discurso personal cede la palabra al expositivo en el que el “yo” acaba desapareciendo por mor de una escritura neutra que siga la explicación del pensamiento propuesto» (163). Es por ello que el comentario teórico toma prestada una forma genérica distinta a la del ensayo, o el

artículo científico para articular el pensamiento, pues la cavilación ahora se expresa desde su realización. La introspección en *De cuerpo entero. I.S.* versa entre otras cosas sobre la oscilación genérica de la autobiografía. Por ello el lugar privilegiado para la meditación es la práctica discursiva al interior del texto. En *De cuerpo entero. I.S.* se materializa uno de los cuestionamientos que mayormente se reiteran en el resto de la obra del autor: los límites entre la ficción y la realidad.

La autobiografía de Solares juega a ser ficción, hay una clara conciencia de la transgresión en el espacio de lo verdadero, asimismo una lúcida y manifiesta construcción del desdoblamiento del sujeto.¹¹⁷ En suma, el juego de la enunciación en el discurso y en los pies de foto permite asumir el contenido de la obra como un desdoblamiento del escritor de carne y hueso Ignacio Solares; así se estaría conociendo a la figura del creador que se conforma en su escritura. Así, Ignacio Solares narrador relata a Ignacio Solares personaje. La estructura narrativa de los títulos, propia del estilo caballeresco, y las fotografías vienen a poner énfasis en esta condición propia de la ficción que se presenta en esta autobiografía mediante el desplazamiento de una tercera a una primera persona.

La transfiguración del género tiene lugar en este punto, donde el paso a la subjetividad se da resueltamente, y se subraya en estos elementos retóricos. Reside aquí una idea implícita

¹¹⁷ Del mismo modo *De cuerpo entero. F.C.* de Fernando Curiel ofrece una semblanza de su vida literaria ficcionalizándola. Existe en este texto una congregación de elementos que hacen de la obra una ficción: la designación a sí mismo como otro diferenciado al narrador mediante las sigla FC; la autobiografía como tema de la autobiografía; una advertencia juguetona que nos presenta a un Fernando Curiel a través de su signo zodiacal y comida favorita pasando por su mayor defecto, cualidad y manía, un epígrafe de la cantante Alejandra Guzmán, y finalmente un relato de vida que comienza en medio de una discusión: “—¿A qué diablos fuiste a Nicaragua en 1982? Voz femenina, imperiosa, que a FC suena al mismo tiempo íntima y extraña. La noche había sido apasionada y sórdida, iluminadora y cruel. Una agonía. Despatarrado en la cama, no sabe si sueña o delira. ¿Quién le habla? [...] —Me encargaron una autobiografía de 40 cuartillas. —¿Y aceptaste irresponsablemente? ¿Tú confesional? Que yo recuerde odias hablar de ti mismo. ¡Singular estratagema de un consumado egoísta! Porque no me negarás que a nadie quieres en este mundo como a ti mismo. Mejor dicho a la *imagen* de ti mismo que astutamente te inventaste” (Curiel 11, 12).

del héroe que se conforma en la escritura, ya no el héroe de los acontecimientos que vive, sino de los que narra. Es decir, no se está aquí frente a la vida del hombre de carne y hueso, sino del yo que se figura en la escritura. Es esta última la que hace posible esa *figuración*. La ficción del escritor, su personaje ficticio, su entidad fabulada es trazada en la escritura literaria, al igual que en las novelas que analizaré en los capítulos sucesivos, es esta actuación la que le permite al escritor crear un doble y un escenario distinto para ese doble. Sobre este asunto Roland Barthes posee una amplia disertación al respecto en su autobiografía. En ella refiere como el escritor quizás a pesar de su resistencia incesante, en una memoria, una autobiografía o un libro de ideas, ese libro no resulta ser de “sus ideas”. Lo que da como resultado, señala es: “el libro de mis resistencias a mis propias ideas; es un libro *regresivo* (que retrocede, pero también, tal vez, que toma sus distancias)” (*Roland* 131). Esta última, la distancia, es la salvedad, pues es ésta la que nace de la escritura literaria, y que incesantemente transmuta las ideas del escritor, la que engendra al héroe y se aleja del sujeto real. Más adelante Barthes concluye:

Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela —o más bien por varios. Pues del imaginario, materia fatal de la novela y laberinto de los escondes por los que se extravía el que habla de sí mismo, se encargan varias máscaras (*personas*), escalonadas según la profundidad del escenario (y sin embargo no hay nadie —ninguna *persona*— tras ellas). El libro no elige, funciona por alternancias, avanza mediante bocanadas de imaginario simple y accesos críticos, pero estos propios accesos no son nunca más que efectos de resonancia: no hay imaginario más puro que la crítica (de sí mismo). La sustancia de este libro es pues, a fin de cuentas, enteramente novelesca. (*Roland* 131).

La sustancia novelesca, sus personaje, su héroe será resultado siempre de la escritura que por sí misma crea un escenario originario inaccesible, hasta cierto punto, para el escritor que se conduce bajo los designios de su pluma y donde invariablemente nunca podrá asir un yo objetivo, en cambio dará paso a otra realidad asombrosa, distinta pero que le pertenece al final.

A lo largo del texto, las marcas estilísticas propias de la ficción, serán parte de las estrategias discursivas en *De cuerpo entero*. I.S. El encabezado del primer capítulo, citado líneas atrás, señala que la obra ha empezado por el final; igualmente en el capítulo VII el autor expone que ha finalizado por donde debió iniciar, relatando sobre su lugar de nacimiento y cómo fue que surgió la idea para crear *Casas de encantamiento*. El final en el inicio, la anticipación temporal, o bien, la estructura circular y la historia que se retrotrae son técnicas propias de la narrativa ficcional. Sobre estos asuntos, la imagen metafórica que se conforma en la autobiografía de un escritor y cómo ésta hace uso de los moldes narrativos, José Manuel Trabado señala:

- La escritura de lo biográfico supone la encrucijada de lo recordado, lo vivido y lo leído para rodear el presente de otras imágenes y textos. El resultado final supone una serie de ideas que pertenecen al “yo” ético del autor y que no quieren imponerse sino tan sólo construir una serie de reflexiones sobre la vida y la literatura, es decir, sobre el discurso histórico-científico y la ficción. El final del texto biográfico-ensayístico depara una imagen metafórica inserta de lleno dentro del entramado de los moldes narrativos de la ficción (159).

Al empleo de elementos narrativos como la distinción de una voz narradora y un yo personaje, se suman otros recursos que pluralizan la fisonomía de las autobiografías de toda la colección. La franja que separa el discurso de verdad de lo ficticio es sumamente delgada. Sobre esto

último, resulta significativo mencionar el caso de Federico Campbell que en su novela *La clave Morse* (2001) incluye fragmentos textuales extraídos de su autobiografía *De cuerpo entero*. F.C. La posibilidad de traspasar segmentos enteros de un género al otro indistingue la naturaleza de ambos discursos que en apariencia estarían claramente diferenciados. Para Campbell y expresado en los raciocinios del narrador de su novela autobiográfica: “la memoria es lo mismo que la imaginación” (Campbell, *La clave* 124). Así, *De cuerpo entero*. F.C. constituye el preámbulo de su autobiografía ficcional que más tarde se materializa plenamente en *La clave Morse*. Si su autobiografía puede ser desplazada en calma al territorio de la ficción, es porque desde su origen posee una fuerte carga ficcional y literaria. Esta fuerza ambigua se expresa no sólo al interior de las autobiografías, sino en su exterior a través de su portada. La ausencia de un subtítulo como: “Mi autobiografía” o “La autobiografía de” que le siga a la frase *De cuerpo entero* le refrendan al lector la posibilidad de jugar con la naturaleza genérica y la condición de lo real y lo ficticio. Por su parte, en *De cuerpo entero*. H.G., Humberto Guzmán se refiere a la naturaleza inventiva y falaz de lo que escribe. Expresa:

También debo señalar mi constante deseo de escribir una autobiografía. ¿Será ésta la oportunidad buscada durante más de veinte años? ¿Y quién me dice que este esfuerzo, dedicación y fracaso no ha sido otra cosa que hacerme fuerte ante el miedo que me impone la sombra del muro? Por eso soy el primer sorprendido al leer lo que escribo. *Son invenciones, son mentiras. De otro modo sería intolerable*. Escribo y escribo como si tuviera algún sentido. A pesar mío, el hacerlo supone un matiz de esperanza (14 El énfasis es mío).

Humberto Guzmán desdibuja el estatuto factual de su autobiografía al proferir que se trata de una invención, una mentira; pues de otro modo, la verdad le resultaría intolerable. De tal

suerte, que el segundo yo no intencional que se ha señalado como una condición congénita al género, en estas autobiografías es presentado como una finalidad. Por otra parte, «el “yo” del inicio del texto —expresa José Manuel Trabado— es tan sólo una forma lingüística pero no indica el acceso de la privacidad al recinto textual. Tan sólo es una estrategia retórica para exponer una serie de ideas que *a priori* presentan una validez intrínseca» (163). En el caso de esta colección, las circunstancias que se han mostrado, cuestionan la validez del discurso en tanto discurso factual, y lo acercan a la discursividad literaria y ficcional.

Las autobiografías de la modernidad testifican sobre la profunda relación que mantienen con la ficción, por ello se instalan en un sitio fronterizo. Si se trata como en la colección *De cuerpo entero* de autobiografías literarias el juego con el límite ficción/verdad será mayor, e incluso, una condición necesaria. El género, siguiendo a Pozuelo, se presenta en nuestros días mayormente multiforme y movedizo. Por tanto, “la autobiografía no es un género que pueda dirimir su estatuto en la sola semántica o sintaxis, en sus opciones narrativas. Antes bien, éstas se inscriben en un marco comunicativo, pragmático, cuyas posibilidades varias pueden dar cuenta de su complejo estatuto” (Pozuelo, *De la autobiografía* 108).

Tal como afirma Pozuelo es en la praxis donde se descubre la particularidad de los textos, pues el género adopta una enorme variedad de posibilidades, algunas de ellas inclinándose quizá a su estatuto factual y otras a lo literario y ficcional. Aunque existe un narrador que claramente introduce la historia sobre la vida de un escritor, *De cuerpo entero*. *I.S.* no puede considerarse propiamente como una ficción, una novela autobiográfica por ejemplo; pues desde sus condiciones de publicación se establece dentro del género autobiográfico y en ella pesa más el referente real, que el de la ficción. En cambio, constituirá

una manifestación de la variabilidad del género autobiográfico de la modernidad. La manera en que fluctúa entre estos dos territorios conforma su singularidad dentro de las autobiografías modernas escritas por creadores, que tiene como rasgo fundamental su condición liminar.

3.3. *De cuerpo entero. I.S. y la exploración de la lectura y la escritura*

De cuerpo entero. I.S. es una obra que contiene mucho sobre la visión literaria de su autor. Su importancia estriba, en primer lugar, en su centro motivador: la literatura presente en todo su relato de vida al que incorpora la narración literaria. Al igual que lo hace con su trabajo crítico, sus habilidades como escritor no se ausentan y hacen difícil separar lo vivido y lo que su pericia de creador agrega de narración literaria. Su existencia contada desde la literatura provee a la autobiografía un semblante novelesco. Entonces se encuentra la enorme cercanía, casi indistinción, con sus novelas de raigambre autobiográfica *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*. En las tres obras se relata la historia de un escritor que concuerda con la historia de otro que se llama Ignacio Solares.

En tanto autoexpositiva su autobiografía literaria se erige como una declaración de intenciones, de preferencias, de proyectos, reflexiones y creencias autorales. La obra no funciona con un afán documental, sino con un propósito poético.

Lo primero que sobresale en esta declaración, que versa sobre el tema de la escritura y la lectura, son las anécdotas que el autor cuenta, inspiran algunas de sus novelas.¹¹⁸ En este

¹¹⁸ *Puerta del cielo*, (1976) su primera novela, también encuentra sus orígenes autobiográficos en la infancia del escritor. Confiesa cómo su experiencia de monaguillo lo llevó a la escritura de esta obra; asimismo cómo los libros de un escritor se convierten en experiencias catárticas o de autoanálisis. Por otra parte, en *Casas de encantamiento* se vio la manera en que Solares “digirió” la experiencia de aquella entrevisión *en la escritura* de la novela. Cavilando sobre esta cuestión, sus libros autobiográficos y sobre la novela *Puerta del cielo* en particular, el autor llega a la siguiente conclusión: “Los escritores hacemos nuestro psicoanálisis a través de los libros que escribimos o de los que imaginamos” (*De cuerpo* 30). Destaca también *Delirium tremens* (1979) a la

plano *De cuerpo entero*. I.S. resulta ser un mapa rico en direcciones de lectura sobre sus primeras obras. *Casas de encantamiento*, por ejemplo, es motivo de una amplia explicación hacia el final de la autobiografía. Aquí revela su origen y el móvil que además comparte con *El espía del aire*: el hallazgo de la credencial de Margarita Vélez. Sobre este asunto en *De cuerpo entero*. I.S. se lee:

A principios de 1968, hice un reportaje de la remodelación del cine Olimpia y lo que ahí me sucedió provocó primero un largo mareo y un par de horas después un desmayo al sacarme sangre para los análisis de mi inminente boda con Josefina. [...] Quince años después, esa abismal experiencia —cuánto tardan en digerirse— suscitó la realización de *Casas de encantamiento*, quizá mi libro más entrañable, en el sentido más profundo y orgánico del término (Solares, *De cuerpo* 51).

Lo que le sucedió a Solares es lo mismo que les ocurrió a los protagonistas de sus novelas.¹¹⁹ Tuvo una entrevisión que le permitió franquear la temporalidad que lo distanciaba de Margarita Vélez. La miró a los ojos en aquel sitio de los años cuarenta y luego de eso, se desmayó. La anécdota sobre el cine Olimpia en remodelación, su entrevista con el ingeniero Burle quien le obsequia la credencial de la empleada de *Salinas & Rocha* es una transcripción literal de *Casas de encantamiento*. El autor asegura, luego de relatar lo mismo que se puede

cual el autor le dedica un capítulo entero al que titula: “Donde el autor cuenta que se encerró en un sanatorio antialcohólico y continuó igual de alcohólico pero escribió un libro”. Este título sintetiza el contenido, justamente Solares relata cómo ingresó a un programa para pacientes con esta enfermedad y encontró una finalidad concreta de su escritura: ayudar. “Los escritores —expresa Solares— nunca sabemos bien a bien para qué sirve lo que escribimos (en el fondo sabemos que no sirve para nada pero con *Delirium tremens* tuve la satisfacción de que alguien me dijera que lo había ayudado a salir del alcoholismo” (*De cuerpo* 37).

¹¹⁹ Por su amplia extensión no he incluido toda la anécdota a manera de cita. Por ello insto al lector de este trabajo a leer el capítulo VII en su totalidad. Esto le permitirá cotejar con la versión incluida en *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*. Véase “Capítulo VII. “Donde el autor termina por lo que debió ser el inicio y hasta reconoce sin reparos que nació en Ciudad Juárez” (Solares, *De cuerpo* 51, 55).

leer en la novela: “Ahí terminó (después de mirar a Margarita) la experiencia que provocó el mareo, el desmayo y el libro posterior” (*De cuerpo* 54). Sobre esta reproducción Solares también testimonia: “En *Casas de encantamiento* copié casi textual lo que escribí aquella noche de 1968” (*De cuerpo* 53). El escritor confiesa que el reportaje sobre el cine Olimpia realmente fue escrito en 1968; se copia fiel a *Casas de encantamiento* en 1987 y tres años después a *De cuerpo entero*. I.S. (1990); finalmente, aparecerá en 2001 dentro de *El espía del aire*.

Este traslado de segmentos de un discurso veraz, en este caso periodístico, a otros terrenos de carácter literario y ficcional me lleva a retomar el punto que intenté expresar con la obra de Federico Campbell. Se hace difícil la distinción del documento y del hecho narrativo literario. La fortaleza poética de todo escritor lo acompaña siempre, no deja de ser creador aquél que lo es, escriba novela, autobiografía o un reportaje periodístico.

La clave Morse y *Casas de encantamiento* subrayan la delgada línea que separa los discursos documentales de los literarios. En este punto y en el capítulo final de la autobiografía de Solares lo real y lo ficticio conviven perennemente. Para el autor, me ocuparé ampliamente en los capítulos donde examine las novelas, no hay diferencia: el escritor vive en ambas dimensiones, se traslada del mundo real que todos conocemos, al de lo inaccesible. Para él se abre un espacio liminar, donde sólo el escritor es capaz de *espíar el aire*.

Testimonio de este tránsito es el final de la autobiografía. Aquí el autor cuenta cómo, en una ocasión mientras escribía *Casas de encantamiento* y se hallaba inmerso en su ficción, espíando el aire. Myrna su esposa lo saca de ahí con un sutil beso. Ese beso señala el escritor: “es el mejor medio para regresar, para encontrar un sitio aquí y ahora, más allá (y más acá) de tanto viaje mental y tanta pregunta inútil” (Solares *De cuerpo* 55). Esta frase que además es parte del párrafo final de la autobiografía ratifica nuevamente la concepción de escritor que

alberga la obra de Ignacio Solares un ser capaz de trasladarse al mundo de su ficción, arrebatarse de la realidad que lo circunda para experimentar mil vidas a través de la escritura, mil amores, mil encuentros, mil lugares. La conclusión de este libro en este punto, sitúa esta novela como punto focal dentro de toda su obra, en ella se encuentra su visión sobre la escritura, por ello resulta quizá como el propio autor lo señala su “libro más entrañable”, pues es una verdadera alegoría de sí mismo y de su escritura.

Las concepciones sobre lector, escritor, lectura y escritura están dispersos en la totalidad de la autobiografía. El lector y la lectura sin duda poseen un lugar primordial en tanto la obra se construye desde su interés por cifrar sus influencias literarias. Por ello concede un espacio preeminente a sus autores predilectos. Así, abre el texto enumerando sus lecturas a través de sus autores.¹²⁰ La manera de hacerlo no podría ser más idónea, rescatando su momento último antes de partir al más allá, este mundo desconocido que tanto obsesiona al autor. Para Solares una iluminación tuvo lugar en la experiencia que estos escritores tuvieron con la cercana muerte y el más allá. Sobre este momento catártico del que sólo queda un vestigio en la última palabra.¹²¹ Solares sostiene:

¹²⁰ Recuérdese el nombre del primer capítulo: “Donde el autor empieza por el final y habla de la muerte y de su anhelo profundo de alcanzar una iluminación en broma, para lo cual cuenta la muerte de algunos de sus autores predilectos” (Solares, *De cuerpo* 7).

¹²¹ Transcribo esas palabras. André Malraux por ejemplo cuenta que en medio de una fiebre y luego de ver “en su propio gato la sonrisa flotante del gato invisible de *Alicia en el país de las maravillas*” “sintió a la muerte alejarse” (Solares, *De cuerpo* 7). Baroja, expresa el autor “prometió que sus últimas palabras serían: —Plam, plam, se acabó —y a la vez chasquear los dedos justo un instante de quedarse muerto” (9). Pero no fue así, según Solares, le falló el cálculo, pues “después de hacerlo tardó unos minutos en morir” (9). Kafka en cambio “le pidió al médico que lo acompañaba que se marchara y lo dejara morir tranquilo. El médico se negó y entonces Kafka respondió contundente: —Pues si no se va usted me voy yo. Y se murió” (9). Valle Inclán “se incorporó del lecho en que agonizaba para protestar porque, supuestamente, iban a hacerle una transfusión de sangre para la que se había ofrecido Baroja: —Cualquiera menos él... ¡Tiene la sangre llena de gerundios!” (9). Gómez de la Serna relata el autor quería en cambio que alguien más pronunciara esas palabras y “que en el momento de morir alguien le gritara lo que a los toreros al abrirse la puerta de cuadrillas para iniciar el paseillo, la corrida: — ¡Vááámonos!” (10). Otros dice buscaron huir de la pedertería como Goethe que pronunció: “— ¡Luz, más luz!” (10); Aldous Huxley “pidió que le inyectaran una fuerte dosis de LSD, con el que tanto había experimentado

Estas muestras de iluminaciones en broma (¿pero es que hay otras?) apunta el escritor—, por llamarlas de alguna manera [...] *resultan significativas respecto a la obra de sus autores*, cuando no se agregan como un capítulo fundamental, pero además, *descaran la actitud del recopilador* ante la muerte (que es decir ante la vida) y muestran ya, resplandecientes, la meta a alcanzar” (Solares, *De cuerpo* 8 El énfasis es mío).

Estas palabras atestiguan sobre uno de los argumentos que en este trabajo he sostenido, las selecciones de un escritor “descaran su actitud como recopilador” ante aquello que le importa, sea la muerte o sea la vida que es lo mismo. Asimismo las palabras proferidas de un autor siempre “resultan significativas respecto a su obra”. La enumeración de las voces de Malraux, Baroja, Kafka, Goethe, Huxley, Wilde, Gómez de la Serna y Valle Inclán son relevantes respecto a su creación, y del mismo modo son significativas para aquél que las enumera.

Las amistades surgen de las lecturas, de que alguien nos lanza a un universo literario. La lectura para el autor es un género de narcótico que hay que inyectar al otro, es en suma una puerta de acceso y el lector un iniciador que busca compartir al otro su experiencia que, irónicamente, sólo le ha sido regalada a él para vivirla en la intimidad. Sobre la literatura, las amistades surgidas de ésta y el lector como incitador Solares expresa:

Pero por encima de sus muchas cualidades, la literatura es un estupendo medio de comunicación y polémica. Creo que de Francisco Prieto, de Álvaro Mutis, de Alberto Ruy Sánchez, de Juan Tovar, de Carlos Somorrostro, de José Ramón Enríquez, me hice amigo a

antes, para llegar a la otra orilla con la mente en plena expansión, las *puertas de la percepción*, [...] ampliamente abiertas” (11). Oscar Wilde “suplicaba que al final no le llevaran un médico, pero se lo llevaron y además de las molestias que le ocasionó, el pobre Wilde no tenía con qué pagarle la consulta. Entonces dijo: —Siempre viví más allá de mis posibilidades” (11). Proust vió [sic] una figura oscura y fantasmal y pronunció. “—¡viene por mí y es horrible!” (12).

partir de la referencia a algún libro. [...] Además, despierta una furibunda vocación de iniciador y, selectivamente pero a la menor provocación, uno endilga a quien se deja un libro de Chesterton o de Greene, a ver qué pasa, a ver si despertamos una obsesión como la del personaje que robaba cerezas. A Víctor Hugo Rascón, por ejemplo, le presté un libro de Heinrich Boll (que además había sido de Vicente Leñero, qué pena, nunca se lo regresé) y luego me dijo que había comprado compulsivamente (oh) otros libros del mismo autor. A partir de ahí, no hay regreso posible. El mal estaba inoculado (*De cuerpo* 34).

La literatura como experiencia iniciática es un idea desplegada también en *El espía del aire*, por ahora basta decir las disertaciones acerca de la literatura y las preocupaciones son amplias y fluyen siempre acompañadas de la referencia a sus autores y de sus pasiones, como el cine, la fiesta brava y en definitiva, la lectura. Un ejemplo de estos fragmentos discurrerentes es el siguiente que transcribo *in extenso*:

¿Por qué es tan profundamente religiosa aquella escena de *Viridiana* en que los mendigos —símbolos de un supuesto Mal— parodian una Última Cena, y es tan banal tanto sermón de domingo, con tantas buenas conciencias y misales forrados de piel? Nada que nos remita a la apacibilidad y al buen pensar puede ser religioso, en un mundo siempre a punto de hacer explosión, interior y exteriormente. Por eso el arduo camino por el arte es también el camino por nuestro inconsciente y por el de todos. Oscuro descenso a ese infierno de todos. Hasta en la *Divina Comedia*, la parte más bella —y más legible— es la del infierno. Religión y arte llegan a ser inseparables en ciertos momentos de nuestra fe, y, aún más, en ciertos momentos de nuestra incredulidad. Algunos de mis autores favoritos católicos, pero todos tienen la virtud (literaria) de la duda, y me atraen más cuando dudan que cuando creen. O cuando parecen más obsesionados por el mal que por el bien, como Mauriac, Greene o Bernanos. O por la ironía, como Chesterton, quien imagina a Cristo escondiéndose de sus discípulos para, por fin, reírse a solas unos minutos. Ah, de nuevo la risa anterior a la iluminación, de una fábula zen a un escritor católico, inglés además (Solares, *De cuerpo* 33).

El arte se traza para Solares un camino por el inconsciente, el mal y la fe. El vínculo entre religión y arte es obligatorio para comprender el curso que ha tomado su obra y entender mayormente sus lecturas, su concepción de escritura como una fuente de posible iluminación mística y espiritual; en suma, una iluminación que revela un conocimiento superior sobre nosotros mismos.

Por ahora dejaré aquí el tema de la lectura y la escritura, pues lo retomaré más adelante, cuando me ocupe de sus narraciones. La reflexión sobre estos tópicos vista a la luz de las novelas será mucho más amplia y sobre todo, evidente en la praxis estética.

3.4 De cuerpo entero. I.S. y la autocrítica de la escritura

Tomando en cuenta que la autobiografía de Ignacio Solares pone de manifiesto su intención de explorar nuevas posibilidades para el género memorístico que lo acerquen a la ficción, me permito entrar a un espacio que, considero, integra otra pieza en la proposición de la obra, este es el de la autocrítica en *De cuerpo entero*. Tal como se ha visto sostiene Salvador Elizondo constituiría el comentario acerca del proceso escritural en el espacio de la obra misma. La reflexión que él llama *en y durante* la escritura, tendría lugar en la autobiografía dentro del borrador que se incluye.

Justo en la parte central del texto aparecen dos páginas que muestran al lector las tachaduras, borramientos, notas marginales y enmiendas que el escritor hizo antes de llegar a la versión definitiva de las páginas que le anteceden y le siguen.¹²² Es decir, el lector puede leer parte del proceso que condujo al autor a la versión definitiva que ha leído en las páginas preliminares y posteriores al borrador. El anexo que se sitúa a la mitad de la obra está

¹²² Confróntese el paginado (Solares, *De cuerpo* 32, 34).

compuesto por cuatro páginas. La primera de ellas contiene la fotografía que ya he mencionado líneas atrás, donde el autor se acompaña de otros creadores literarios; la segunda y la tercera quedan juntas para integrar el borrador como el centro de la obra; finalmente, la cuarta contiene la imagen de Ignacio Solares al lado del torero Paco Camino. Estos folios integran un anexo que aunque se sitúan a mitad del texto, tienen el propósito de ser leídos como un añadido, pues no siguen el paginado y, por el contrario, quedan excluidos de él; es decir, se presumen a sí mismos como una nota marginal que no forma parte de la obra.¹²³ El texto excluye del paginado cuatro caras que suman nuevos recursos a los propósitos de la obra.

Las dos páginas que ocupan el centro, comparten al lector el curso que ha tomado la escritura de la autobiografía. El borrador muestra tanto tachaduras y supresiones en el discurso, como enmiendas y notas marginales, estas últimas entendidas como marcas y comentarios derivadas de la relectura de lo escrito. Las anotaciones se exteriorizan como una nueva posibilidad de la expresión tachada, o bien, un añadido diferente, o un complemento que faltaba a la frase.

El contenido del anexo es un llamamiento al lector para repasar cada línea del borrador y contrastar con el original. El lector franquea el tiempo y el espacio para asistir a la creación, o al menos está más cerca de hacerlo. Entre sus manos se abre un fragmento del que parece ser el manuscrito original que lo invita a compartir el instante ya no de la invención, sino del trabajo metódico del escritor. En este anexo se pone al descubierto el trabajo mental del que

¹²³ Estas notas marginales que no son incluidas en el paginado las podemos encontrar también en algunos otros volúmenes de la colección. En *De cuerpo entero*. H.A. de Héctor Azar entre la página 32 y 33 se ofrecen dos cuartillas que como decía no contienen ningún paginado. La primera contiene una fotografía de Héctor Azar cuyo pie dice: "Fotografía de Alfredo Núñez (Humberto Guzmán 1974)". Cabe decir que esta misma fotografía aparecerá nuevamente en la página 48. Por otro lado, la otra cuartilla ofrece el borrador de la página subsecuente, la 34, e incluye además gráficos explicativos de la posada donde vivía el escritor. Por su parte Roberto Bravo en su autobiografía también ofrece dos páginas no numeradas en el curso de la autobiografía y que constituyen un borrador, del que en la versión final sólo incluye un párrafo (52, 53).

surge la obra y el proceso que ha sufrido; en él se pueden ver algunas huellas y rescoldos que ha dejado la búsqueda creativa. Sobre la importancia de estos documentos José Manuel Trabado expresa:

Siempre es sugerente tener acceso a los entresijos de la creación de las obras literarias. Los ojos lectores pueden ver entonces no sólo el resultado final, texto acabado e inmutable, tal y como están acostumbrados sino que también pueden asistir a las encrucijadas de la escritura por las cuales ha deambulado el escritor en una serie de decisiones que suponen dejar ciertos caminos para internarse en otros. Se comprende así el interés que puede tener la publicación de borradores y planes de trabajo que viene a ser algo así como los sótanos de la escritura o las cartas de navegación para llegar a la obra final (15).

La integración de este borrador permite al lector asistir a la encrucijada de la escritura, a recorrer los senderos que ha merodeado el escritor antes de llegar a su versión final; le muestra el proceso por cual ha pasado la obra, y organiza la práctica crítica en su interior.

Por sus características *De cuerpo entero* se coloca dentro de la obra del autor como el puente ideal que vincula el discurso de la crítica y todas aquellas expresiones literarias no propiamente ficcionales con el discurso novelesco de *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*.¹²⁴ El discurrir se ofrece como crítica, pero también como autocrítica; es decir, el comentario acerca de la obra que antes tenía lugar en la labor interpretativa del escritor, ahora se injerta en la propia creación ficcional. Esta vez la reflexión trata de la propia escritura desde la escritura. Por todo esto, *De cuerpo entero* es una obra que, por su naturaleza ambigua que

¹²⁴ Para José Manuel Trabado las obras que juegan con la ambigüedad genérica rompen las fronteras y posibilitan que ciertos discursos que sólo podían estar en ciertos espacios escriturales, ahora se desplieguen en otros; existe una “imposibilidad de establecer nuevos sistemas totalizantes y la quiebra de fronteras entre lo artístico y lo crítico son un buen caldo de cultivo para fusionar escrituras que parecían paralelas” (174).

oscila entre un texto referencial y uno fantástico, posibilita el acercamiento entre estos dos espacios en el discurso literario de Ignacio Solares. Tiene lugar aquí la interiorización del comentario en el acto creativo tal como lo entiende Elizondo; como un comentario crítico acerca de la obra dentro de la propia obra. Así las dos páginas que aparecen en medio de la autobiografía ponen en evidencia esa reflexión durante la escritura que da como resultado la corrección, la tachadura y la enmienda por ejemplo. Este hecho pone de manifiesto que la escritura literaria es ahora la que contiene la reflexión y la que, por tanto cuestiona acerca del ser de la literatura.

3.5 *El espía del aire* una reescritura autocrítica de *Casas de encantamiento*.

Por su parte las dos novelas convierten la actividad literaria en una *autocrítica* en tanto que la propia *aventura* es en sí misma la meditación; en el capítulo uno, señalé como éstas ni suprimen, ni desplazan la fabulación, sino que ésta se integra a la reflexión pues la anécdota ficcional contiene en sí misma el comentario literario.

• El concepto de autocrítica que ofrece Salvador Elizondo no sólo se reduce al trabajo mental, a la corrección y comentario que un escritor muestra en su escritura de manera abierta como en *De cuerpo entero. I.S.*, sino que se refiere al reconocimiento y autoanálisis que un escritor hace de su trabajo, por ejemplo, a la distancia. Al respecto el escritor expresa:

No se puede realizar la autocrítica sin echar una mirada hacia atrás y ver cuál ha sido el recorrido; ¿desde dónde? ¿hacia dónde? Conforme uno escribe se va revelando esa condición mental del mundo en la que, también, conforme se avanza en esa tarea, el abismo que separa el

pensar del escribir se va ahogando y la transición del lenguaje como contenido lógico hacia la condición de realidad literaria concreta, objetiva se hace más difícil (200).

La autocrítica es entonces también concebida como una mirada retrospectiva que permite ver el paso andado, desde dónde se comenzó y hacia dónde se quiere ir. En este sentido, podría conjeturar que *El espía del aire* es resultado de un ejercicio autocrítico, resultado de una reescritura de *Casas de encantamiento*. Ambas novelas mueven y conducen su trama a partir del salto en el espacio y en el tiempo que sufren sus protagonistas; en la primera es Javier Lezama, el periodista; en la segunda, es el escritor anónimo. *El espía del aire* resultaría ser una nueva versión que testimonia sobre un ejercicio de relectura, autocrítica y reescritura. *El espía...* consolida la visión ofrecida por *Casas de encantamiento*, sobre las posibilidades que tienen la literatura y el arte. Remarcando esta vez el poder de la literatura, ya no focalizado en el lector y la lectura, sino en el escritor y su escritura.

De esta manera *El espía del aire* se erige como una nueva versión. A decir de Salvador Elizondo las posibilidades de la autocrítica se expanden y una de ellas sería precisamente: “la proyección de la crítica hacia el ámbito de la obra futura; es decir, el establecimiento de un proyecto” (Elizondo 201, 202). La autocrítica, en *El espía...* no sólo se expresa en su contemplación textual sobre el quehacer literario y las concepciones particulares de su protagonista escritor, sino nuevamente en la realización de la obra, en el proceso creativo que se manifiesta en esta novela como resultado de una proyección a partir del autoanálisis de *Casas de encantamiento*. En otras palabras, ambas obras en su conjunto conformarían el establecimiento de un proyecto que versa sobre una reflexión particular. Cabe destacar que la revisión y puesta en perspectiva de la obra, así como el establecimiento de este proyecto, no

sólo se limitaría a estas dos novelas; puesto que Ignacio Solares puede ser agrupado dentro de una clase de autor cuya narrativa se conforma como una propuesta unificada, coherente y secuencial. El tejido de su proyecto literario extiende los hilos hacia toda su obra. Para Elizondo:

La última posibilidad de ejercer la autocrítica es la de ejercerla con un criterio comparativo. En ese sentido se puede comparar lo de entonces con lo de ahora, lo uno con lo otro, lo de aquí o allí con lo de allá, la propia obra con la de otros y por lo que respecta, por ejemplo, a la novela, el dictado inmediato de los sentidos propone siempre a la creación literaria la hipótesis de una forma irrealizada: la de la experiencia artificial (202).

De esta manera *El espía...* bien podría ser resultado de una autocrítica que bajo el criterio de la comparación da como resultado una nueva versión de *Casas de encantamiento*. El hecho es que existe una reescritura de la obra, que conserva como núcleo de acción compartido la historia de amor con Margarita Vélez. La motivación para la búsqueda de Margarita será la poderosa y atractiva imagen de su credencial extraviada en el cine Olimpia.

CAPÍTULO IV. *CASAS DE ENCANTAMIENTO*: LA FICCIÓN CRÍTICA

En los capítulos anteriores he recorrido diversas escrituras de Ignacio Solares con la intención de apuntar y reflexionar acerca del comentario literario que contienen y coexiste al lado de otros propósitos. Este ejercicio me ha mostrado por un lado, los indicios sobre ciertas preocupaciones estéticas del escritor en una variedad de discursos; y por otro, una vez que se advierte su presencia, demostrar la dificultad de conferirles cierta pertenencia genérica en tanto se instituyen como un nuevo género de práctica crítica, sea de manera expresa o no, que pretende instalarse ya no fuera de su objeto, sino en el objeto mismo de sus disertaciones.

Estos artículos, entrevistas, ensayos, autobiografías cuyos rasgos formales se realizan siguiendo ciertas convenciones y, que poseen además una primera finalidad evidente o específica de su género, están siendo trastocados por las propias intenciones del enunciador; es decir, el escritor introduce en éstos, otro discurso que camina paralelamente al lado del primero. Sean textos estéticos, sean periodísticos o ensayísticos, el discernimiento acerca del universo literario emerge. El rompimiento entonces, origina en ellos un intersticio entre la palabra (sea cual fuere su naturaleza) y su recepción. En esta abertura la *nota poética* (véase el apartado 1.3) tiene lugar y es al lector a quien se le delega el descubrimiento de esas líneas significativas sobre el ser artístico; de la misma manera que en la obra literaria además de internarse en la trama, debe ahondar en la discusión que la acompaña. Cabe reiterar que estos rasgos se encuentran en algunos casos de manera más implícita que manifiesta; no obstante, el pensamiento, la figura del escritor trazado en la palabra, una visión poética pueden ser reconstruidas al identificar esos gestos textuales que comienzan en una

entrevista, prosiguen en un artículo, se injertan en un ensayo para llegar más tarde a *exponerse*, y *fraguarse* a la vez en un discurso narrativo como la novela.

Las nociones de *nota poética*, *poscrítica* y *autocrítica* me han permitido identificar cada uno de estos rastros según sea su naturaleza hasta conducir el seguimiento al discurso narrativo, pues la preocupación acerca de la palabra no llega a su término en el comienzo del texto literario, al menos no en la escritura de Ignacio Solares. La actitud crítica ya no se sitúa en un espacio diferente al de la obra, sino que es en su objeto. Escribir sobre un asunto, discernir sobre él, implica crearlo, pues si bien, el comentario de un escritor-crítico tiende a violentar la naturaleza genérica de los discursos en que se vierte, también es cierto que trata de ser enteramente en ellos, aunque de un modo diferente.

Así, la novela no es la excepción, será bajo su forma, algunas veces trocada que se abra un resquicio para que el comentario tenga lugar. Estamos pues frente a lo que llamaré aquí una *ficción-crítica* que junto a la *nota poética* y la *autocrítica* constituirían las formas o modalidades de este particular *hacer* de la crítica literaria, a la que algunos estudiosos han empezado a nombrar como *poscrítica*. Tal como afirmaba en el primer capítulo, siguiendo a Correbo, Gustavino y Suárez Guerrini, las novelas *Casas de encantamiento* y *El espía del aire* son expresiones, que “llevan la crítica adentro” como uno de los modos específicos de este otro *hacer* del ejercicio interpretativo; propiamente, la forma que en el campo de la ficción y la narrativa comenta el ejercicio artístico. Llegado este punto es preciso decir, que en el ejercicio de la poscrítica, el paso de un discurso a otro no es (si se me permite emplear los términos) agreste o intrincado; es decir, el seguimiento del comentario sobre la palabra en la pluralidad de estos discursos y bajo el procedimiento particular de estas modalidades ha sido más como un tránsito que sigue un curso natural hacia la obra narrativa.

El desplazamiento se facilita porque el lenguaje empleado es más cercano a la poesía que a un metalenguaje crítico; así las fronteras entre la práctica textual crítica y la ficcional se difuminan creando otro ejercicio no sólo de la reflexión literaria, sino de la fabulación. En este marco textual diversos oficios convergen: lector, escritor, crítico y teórico que ofrecen en su producción una serie de rasgos formales que los asemejan y acercan entre sí, originando con ello una indeterminación en las fronteras discursivas (genéricas) que admite vincular esos asuntos de los cuales *conversan* como parte de *un mismo ser textual prolongado*.

Sumados a la apertura genérica, la inconclusión de la obra y el proseguir su invención en la lectura se descubrirían como los rasgos propios de la poscrítica en su forma narrativa. Existe en este nuevo *hacer* de la crítica una hendidura que dirige los discursos en que se inscribe a una frontera más allá de su aparente culminación. En este sitio, observa Butor, “el crítico más exacto, el más respetuoso, es aquel cuya invención logra prolongar la del autor, hacer que éste entre hasta tal punto en sí mismo que él sabrá hacer de su imaginación una parte del saber propio” (ctd en Perrone-Moisés 16). Con todo, *El espía...* constituiría una ficción-crítica de la clase que comenta, infiere, delibera acerca de otra obra literaria en tanto *prolonga* su escritura ficcional. Aquí la poscrítica, expondré en el capítulo v, alcanza la modalidad de narración, siendo ésta el relato del acto crítico. *El espía del aire* se ofrece primero, como un discurrimiento interpretativo sobre otra obra narrativa y, además como la fabulación del resultado de esa reflexión. Por su parte *Casas de encantamiento*, obra que consideraré en el presente capítulo, se incluye en el *corpus* de esta investigación no sólo como objeto de un comentario, sino como otra ficción-crítica que se propone como una puesta en escena, es decir, una obra que bajo las formas propias del género novelístico de la modernidad, reflexiona sobre la creación literaria y ofrece sus propias concepciones acerca de ésta. Si en *El*

espía del aire se fabula, se relata el acto crítico, en Casas de encantamiento se fabula, se relata el acto creativo.

Me he ocupado ya de explicar en otro espacio del trabajo el argumento de cada una de las obras (véase el apartado 1.4); sin embargo, me permito retomar y ampliar el asunto para un mejor alcance de las exposiciones que aquí se hagan. *Casas de encantamiento* y particularmente, algunos de sus asuntos centrales, como las historias paralelas, el tema del doble y la transmigración de las almas se habían tratado en el volumen de cuentos *El hombre habitado* de 1975 y su novela *Anónimo* de 1979; no obstante, *la escritura* no es hasta esta obra el sendero que abre esos universos en la narrativa de Ignacio Solares.

El asunto de *Casas de encantamiento* puede ser acotado *grosso modo* si se sigue la lectura del narrador explícito, Edgardo. Éste relata la vida de su amigo Javier Lezama, un escritor y periodista, recientemente atropellado en el año de 1985. Edgardo, que no sabe todo acerca de su compañero, así que ofrece una historia mediada, organizada y algunas veces inferida por él mismo. Su recuento de los hechos, parte de la ordenación de una serie de documentos, propiedad del difunto, y se dirige a un narratario denominado como profesor.¹²⁵ La presencia de este último sólo se deduce de las interpelaciones que Edgardo le expresa.¹²⁶ De la misma manera, en la narración se infiere un diálogo entre ambos cuyo fin es ayudarse a

¹²⁵ El narratario según Gérard Genette sería aquel corresponsal o escucha que está configurado en la realidad ficcional, es decir, no el lector virtual o real al que va dirigido la novela, sino aquél que se encuentra referido como parte de la trama. Significaría entonces un narratario intradiegético (dentro de la historia) y no uno que se encuentra fuera de la textualidad de la obra, en una novela epistolar, por ejemplo, el narratario sería el corresponsal epistolar (*Figuras III* 312, 314). Particularmente, en la obra narrativa de Ignacio Solares, el uso de un narratario intradiegético, se suma a los rasgos propios de sus novelas. En *El sitio*, por ejemplo, el interlocutor expreso es un eclesiástico de alto rango. Cabe destacar la ambigüedad que acompaña al empleo de esta figura, pues en ocasiones queda una duda sobre si ese corresponsal al cual interpela el narrador está o no verdaderamente bajo su presencia, o simplemente es alguien a quien se le refiere en voz alta por la autoridad moral que éste representa.

¹²⁶ “¿Qué dice usted, profesor? ¿El accidente pasó a formar parte de esa nada? La sirena ululante que abrió de cuajo la capa de frío, los rostros nebulosos que empezaron a acercarse, las manos crispadas que se extendían hacia él...” (Solares, *Casas* 9).

entender y organizar la vida de su amigo. La historia entonces gira alrededor de la existencia de Javier encontrada en estos documentos que incluyen un diario, reportajes inconclusos, cartas personales, un relato literario (incluido como parte del diario); notas informativas, artículos, crónicas y editoriales extraídas del periódico; y toda la producción literaria y periodística de un suicida, Luis Enrique Bautista. La totalidad de la narración, entonces, constituiría sólo una posibilidad de la existencia de Javier cimentada por Edgardo a lo largo de la obra como resultado de sus elecciones y de la ordenación que hace de los vestigios que quedan sobre la vida de su amigo.

De todos estos, el diario es el centro que sitúa al resto de los escritos. Javier relata en éste sólo algunos de los hechos que le han acontecido. Como todo diario íntimo es fragmentario y está habitado por las digresiones especulativas, anímicas, espirituales e introspectivas de su autor; asimismo reúne además sus reportajes y artículos periodísticos. Sin embargo, los vacíos en este documento son de tal dimensión que existe un silencio de casi veinte años.

Al diario se suma una carta personal que está dirigida al director del *Fronterizo*, amigo cercano de su madre, que lo emplea como cronista de la publicación. En esta misiva, Javier solicita al director le permita postergar la entrega de su reportaje sobre la ciudad de México y, en cambio, le confiera un plazo más amplio para poder recrear de manera extensa y precisa la atmósfera de la capital. Cabe señalar, que una de las mayores frustraciones del personaje es la imposibilidad de poder escribir de manera magistral una crónica sobre la ciudad. Paradójicamente logra ofrecer a su amigo Edgardo una estampa fragmentaria magnífica reunida en su diario, la carta, algunas entrevistas a arquitectos de la ciudad, y en el trabajo periodístico y literario tanto de él como de Luis Enrique Bautista.

Junto a la carta y al diario se encuentran varias notas informativas y editoriales de 1945 y 1985. De este último año destaca la nota del 17 de enero publicada en *Uno más Uno* bajo el título “Tres suicidios en Tlatelolco” de Rubén Contreras. Uno de estos suicidios es de Luis Enrique Bautista un empleado de hacienda a quien en el último año de su vida se le metió la obsesión por escribir y, por el cual a su vez, Javier se obsesiona al grado de continuar y reescribir la obra que éste produjo en ese año.

De los textos de Luis Enrique se identifican: un artículo sobre la seguridad social y la salud; una entrevista a Manuel Suárez que se infiere a partir de otra que le realiza Javier al ingeniero José Cuevas; un cuento, “La ciudad”;¹²⁷ y un libro inconcluso: un proyecto sobre la ciudad de México que se nutriría de reportajes, cuentos y entrevistas.

La implicación en la trama de Luis Enrique Bautista no sólo tiene lugar en tanto su trabajo, dedicado a la urbe, le significa a Javier Lezama, sino que además permite a partir de este *proyecto*, trazar en la obra el ejercicio de la escritura en colaboración. Llegado cierto punto en *Casas de encantamiento* el único interés de Javier será precisamente crear, reescribir, ultimar este texto universo que, en su heterogeneidad, de cuenta de todo aquello que las palabras no han podido nombrar, y que es el descubrimiento pleno de la capital.

En medio de concertar esa obra ideal, nutrida, como Luis Enrique sugiere, de una diversidad de textos, Javier Lezama escribe un reportaje acerca de la remodelación del cine Olimpia. En su investigación el ingeniero Burle, a cargo de la construcción, le obsequia una credencial extraída de una cartera que al parecer quedó emparedada en el sitio desde 1944. El

¹²⁷ Propiamente, en la novela nunca se refiere cuál es el título del cuento; sin embargo, es el mismo que aparece bajo el título de “La ciudad” en el conjunto de cuentos *El hombre habitado* de 1975. La inclusión de cuentos completos, al interior de sus novelas en un rasgo propio de la narrativa del autor. En *Casas de encantamiento* se encuentra además “La mesita de fondo” cuento del volumen antes citado. Véase en este mismo capítulo el apartado 4.2 La ciudad fragmentaria: el escenario inenarrable.

documento acreditaba a Margarita Vélez como empleada de la tienda *Salinas y Rocha*. A partir de este suceso Javier se separa en apariencia del fin que perseguía: terminar el proyecto de Luis Enrique. Todos sus esfuerzos lo llevarán en lo sucesivo a tratar de encontrarse con Margarita, de quien repentinamente se ha enamorado. La desviación, decía, es en apariencia pues, finalmente, el salto temporal para encontrarse con su amada sólo será sorteado a través de la escritura, y una vez allá, en aquél tiempo y en aquel México de los años cuarenta construirá la imagen más vívida que antes no pudo elaborar de la ciudad. En esta descripción sobre el asunto de la obra he puesto hincapié en una exposición que parta de la manera en que se encuentra organizada. Lo anterior, para ofrecer una perspectiva que permita entender mejor los procedimientos formales de los cuales me ocuparé en seguida.

En anteriores capítulos revisé algunas de las formas y los medios que se emplean para introducir el comentario y la crítica en discursos de varia naturaleza, del género de la autobiografía, por ejemplo. En este sentido, la narrativa posee sus propios mecanismos que la facultan para instaurar la reflexión y el comentario literario al interior de su narratividad; para adentrarme en ésta, y, explicar las estrategias discursivas que emplea para introducir su argumento acerca de la palabra seguiré en lo sucesivo a Norma Angélica Cuevas.¹²⁸ Como se vio en el capítulo uno, la académica señala cómo algunas obras literarias de la modernidad “se cuestionan acerca de la posibilidad de la literatura” (Cuevas, *El espacio* 143), y en ese interrogarse incluyen “un comentario sobre su propia identidad” y “las condiciones de posibilidad de toda ficción” (145). Para Cuevas en la narrativa la hechura y transmisión de este comentario emplea en su curso ciertos “instrumentos o procedimientos retóricos” tales como:

¹²⁸ En *El espacio poético en la narrativa*, Cuevas se ocupa ampliamente de reflexionar acerca de las estrategias y mecanismos de la discursividad narrativa para formular e introducir el comentario o, como lo nombra ella, la teoría en la literatura acerca del texto mismo o de la literatura en general.

“la estética especular, la intertextualidad y la metaficción” (147). No obstante, los recursos para construir la reflexión del texto sobre sí mismo, su naturaleza, su fin, su búsqueda, su definición se presentan en cada autor de manera particular.

El artificio literario de este tipo de obras que en el capítulo uno se definieron como metaliterarias, situando un concepto que permita dirigir la mirada hacia el tipo de narración que aquí concierne, suelen caracterizarse además por el empleo de la ironía, la participación ficcional del autor, su muerte, y el lector como un (re) escritor de la obra. Sobre este asunto, y al referirse a estos discursos narrativos que destacan su nivel metatextual (una ficción dentro de otra ficción) Cuevas afirma:

Si bien los procedimientos para autoimplicarse, para reflexionar sobre sí mismos en tanto textos, sobre su estatuto narrativo, o, en general, acerca de lo que es la escritura, obedecen a técnicas y estrategias discursivas diferentes, propias de un modo específico de concebir la operación de la escritura, es ineludible la presencia de una dimensión argumentativa (explícita o implícita) encaminada a la valoración de la obra de arte literaria y de las prácticas que conlleva su constitución en cuanto tal (16).¹²⁹

Las estrategias particulares significarían entonces parte de ese singular modo de concebir la escritura, además de que el razonamiento puede presentarse explícitamente o incluso de manera tácita. Sobre esta última representación me ocuparé a continuación.

¹²⁹ Cuevas emplea el término de metatextualidad, no en el sentido de Gérard Genette en tanto relación crítica, sino para referir los dos niveles de este tipo de narraciones: la propiamente narrativa y la que compete a la reflexión.

4.1 Un proyecto híbrido en colaboración

Casas de encantamiento emplea la estructura del relato como un primer procedimiento para la reflexión. El concepto de estructuración tomaría distancia del de composición, en tanto el primero se refiere a la manera en que se organiza discursiva y narrativamente el relato y el segundo al artificio retórico que la novela emplea para constituirse como tal.¹³⁰ De tal manera, la estructura supone un particular artificio que la obra utiliza para su composición total. La hechura textual obedece al principio de coherencia que se funda en los propósitos de la obra, es decir, su organización discursiva es en relación a su intencionalidad.

Con todo esto, lo primero que llama la atención en *Casas de encantamiento* es su fragmentación discursiva y en consecuencia anecdótica como fundamentos de esta intencionalidad. El fin que persigue Edgardo, descifrar el enigma que le presenta la vida de Javier Lezama, parte de organizar, se ha dicho, sus documentos personales. Esa ordenación dará como resultado, un relato complejo y múltiple en su discursividad, que si bien fue primero concebido por Luis Enrique y perseguido por Javier, es Edgardo quien culmina y da forma al proyecto. Con esto la textualidad de la obra, tal como la cotejamos en nuestras manos, sería producto de las decisiones de los personajes implicados en el relato, de igual manera su fragmentariedad.

La instancia narrativa que organiza, es Edgardo; no obstante, se suman en sus escritos la voz de Luis Enrique y Javier. La obra entonces en cuanto a la organización narrativa presenta un relato en primera persona que corresponde a Edgardo, cuando éste trata de descifrar lo sucedido. Este registro será desplazado a la forma de la tercera persona cuando el

¹³⁰ Véase el concepto de estructura como principio metodológico y presupuesto existencial en el texto *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*; con especial atención el apartado 1.2.1 (Del Prado 12, 14).

motivo sea transmitir al profesor lo escrito en el diario; por otra parte, una segunda voz en primera persona corresponde a Javier y tiene lugar en los espacios en que Edgardo da plena lectura al diario; finalmente, existe un tercer registro, correspondiente a diversos textos periodísticos y literarios tanto de Javier como de Luis Enrique. La alternancia narrativa de estas voces va acompañada de la alternancia discursiva, que va de un cuento, a un artículo, de éste a una entrevista, y a su vez a un relato literario que al parecer termina por absorber a Javier e inundar su mundo de irrealidad y de ficción.

Esta multiplicidad narrativa y genérica quebranta la anécdota y diversifica en la lectura las percepciones e inferencias de su contenido. Asimismo, los criterios que deben seguirse para dar orden, lectura e incluso reescritura a la vida de Javier son dispuestos por Edgardo y obedecen al valor de la ambigüedad; es él quien deliberadamente separa, alterna y ofrece los documentos de manera discontinua, de igual forma contribuye a la fabulación fragmentaria para garantizar la apertura de la obra. Un primer ejemplo, se ofrece en la línea inaugural que, en voz de éste, expresa un primer cuestionamiento sobre la posibilidad del comienzo: “¿Cómo podríamos empezar, profesor? ¿Le parece así? *Aquella última mañana de su vida, Javier Lezama despertó a las diez después de una tortuosa noche de insomnio, tomó tres tazas de café muy cargado y a las seis de la tarde ya había fumado una cajetilla de Delicados sin filtro*” (Solares, *Casas* 9 El énfasis es mío). A partir de aquí da inicio el relato de Edgardo, amigo de Javier. La historia de éste será relatada a través de sus borradores, documentos y los manuscritos de Luis Enrique; el orden que el narrador principal da a estos discursos no obedece a una búsqueda de la linealidad; por el contrario, propone una particular forma de composición, en la que la lógica, el orden espacial y cronológico resultan más un obstáculo que una respuesta a sus preguntas. En contraste, el profesor apela siempre (se infiere

en la lectura) a un relato sistemático, cuya coherencia se base en una continuidad temporal y espacial. En suma, la articulación de las instancias narrativas, particularmente, la de Edgardo que organiza el resto, está vinculada en relación directa con las intenciones de la materia de la obra, de su fabulación y su contenido. La finalidad: intrincar el relato, favorecer a una proposición de una obra misteriosa, incomprensible e inconclusa en sus posibilidades.

Análogamente, tal como lo propone la ficción en el discurso de Edgardo, no se trata aquí, en un intento por desmantelarla, de despojar al lector de la diversificación de la lectura y de la abertura de la obra. Por ello una descripción general de la anécdota y de la composición de la obra permitirá al lector de este trabajo vislumbrar un tanto su hechura ambigua.

Son veintiséis apartados los que componen la totalidad de la obra; sin una extensión particular se distinguen la mayoría por su brevedad. Algunos de ellos llegan a ser íntegros microrelatos en tanto conservan significación autónoma si se les extrae del resto del *corpus* textual, no obstante, dentro de él son verdaderas alegorías que reflejan el contenido de la obra; asimismo forjan un entrecruzamiento temporal, anecdótico y simbólico que abona a la ambigüedad de la obra. Estos segmentos, en cuanto a la ruptura del tiempo se refiere, conforman un relato intermitente que se rige por la alternancia de discursos que recorren por un amplio espectro temporal: 1965, 1966, 1984, 1985, 1944 y 1945. Estos fragmentos narrativos y de diversa discursividad estarán conducidos por el primer apartado textual situado en 1986, en él se devela la muerte de Javier Lezama y la naturaleza de su relación con los que ahora tratan de desentrañarla: Edgardo y el profesor.

La sucesión de los segmentos no se corresponde paralelamente a la variación de las voces; en un mismo fragmento es posible escuchar la reproducción fiel de la voz de Javier o la de Luis Enrique acompañadas por el relato de Edgardo. Debe entenderse además que cuando

se haga la introducción de cualquier documento, sobre todo del diario, siempre estará mediado por la voz de Edgardo sea para relatar lo leído, sea para cuestionar, conjeturar, ordenar, apelar al profesor y sacar conclusiones. Muchas de las veces es él quien relata lo que el diario contiene y, por tanto, el lector no lee directamente su contenido. Ofrezco dos ejemplos, el primero es sobre las andanzas de Javier en la ciudad y su investigación para incluir datos en su reportaje, en este fragmento se destaca la alternancia de la enunciación:

Se acercó al Sanborn's de Madero y estuvo observándolo desde diferentes ángulos. ¿Cuál era el caso? Sabía que el día estaba perdido sin remedio. Escribió: averiguar detalles sobre la historia del antiguo palacio colonial, pero nada más. (Luego obtuvo los detalles, pero le pareció ocioso incluirlos en el reportaje). Miraba la fachada como una pantalla en blanco: los balcones de madera, los remates churriguerescos de lo alto. Había que renunciar al muestreo típico, turístico, de los atractivos de la ciudad. Los lectores del *Fronterizo* tenían que conocer la *otra* ciudad de México (Solares, *Casas* 13).

El segundo remite a la historia de Luis Enrique. Aquí puede apreciarse la clase de interrogantes que se plantea Edgardo:

¿Por qué se suicidó Luis Enrique Bautista? ¿A qué se refiere con “pronto vendrá lo inevitable”? ¿Es precisamente la destrucción de que habla en su artículo? Pero entonces, si tanta fe tenía en la renovación, ¿por qué no esperó a terminar junto con la ciudad? Recuerde profesor, que estas preguntas se las hacía Javier antes del terremoto. Lo verdaderamente trágico del suicidio de Luis Enrique Bautista es que de todas formas iba a morir unos meses después (Solares, *Casas* 35).

Al poner de relieve la disposición del relato, su oscilación narrativa y discursiva, podría afirmarse que *Casas de encantamiento* obedecería más a una estrategia implícita que explícita para explicar la argumentación acerca de la obra misma; sin embargo, la fabulación refuerza en voz de los personajes esta intención: “Entiéndame, profesor, por supuesto que estamos en el terreno de la suposición. ¿En qué otro podríamos estar? Pero reconocerá que es el único método que podemos aplicar. Anótelos: estuvo de las once de la mañana a las tres de la tarde, únicamente con el diario de ese día” (Solares, *Casas* 11).

El *incipit* es abundante en referencias alusivas a la planeación y naturaleza seccionada de la novela.¹³¹ Las operaciones de lectura, la organización de los documentos y el discurso de Edgardo sobre la conciencia que tiene de lo digresivo, como valor positivo en la creación del relato acerca de la vida de su amigo, expresan la primera concepción de la obra sobre el acto creativo que atiende a la noción de un *lector creador*.

Por otra parte la hibridación genérica de la obra también se reafirma en la textualidad y en la fabulación de ambos escritores, Lezama y Bautista. Este último concibiendo un proyecto:

Un libro sobre la ciudad de México que sería un *best seller*. Reportajes, cuentos y entrevistas, fundidos en un punto de vista terrible, demoledor: nuestra ciudad está en plena destrucción y en lugar de frenar el proceso hay que acelerarlo, llevarlo a sus últimas consecuencias (Solares, *Casas* 31).

¹³¹ La noveja está dividida en apartados que se separan uno de otro a través de tres asteriscos. El *incipit* correspondería al primero que va de la página inicial 9 a la página 14.

Sobre el tratamiento que debe darse al tema de la fragmentariedad y la multiplicidad genérica de una *novela*, Javier del Prado Biezma señala cuan cautelosos se debe ser, pues son finalmente principios latentes de su ser. La condición por excelencia del género es su amplitud no sólo anecdótica, sino discursiva. Asimismo, apunta Víctor Antonio Bravo como en *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne se recoge la herencia de *Gargantúa y Pantagruel* y de *El Quijote* para postular “lo digresivo como uno de los elementos estéticos de la constitución del género novelesco, aquello que lo iría a diferenciar de los otros géneros, que le permitiría contener todos los géneros, y que le otorgaría su vitalidad” (Bravo, V. 54); en este sentido una estética de lo digresivo formularía la razón y esencialidad del género novelesco. Por todo, la *poética del fragmento y de la fragmentación* en una clase de novela de la modernidad obedece, siguiendo a Del Prado Biezma, a una búsqueda específica en cierta dimensión histórica, “en función de ello, no parece pertinente aplicar dicha visión fragmentaria a toda la literatura” (18);¹³² no obstante, señala más adelante:

- En una novela todo concurre, [...] *hacia la construcción de un microcosmos autónomo, en función de una correlación de fuerzas y tensiones, de un entramado constituido en estructura actancial*. Si una excesiva fragmentación, ya sea debida a una táctica preconcebida o a la pluralidad descontrolada de elementos, no concurre a la construcción de esa unidad, el lector leerá difícilmente, ciertos textos, como novela (19).

¹³² De la poética de la fragmentación Del Prado Biezma considera: “panacea de la modernidad más incisiva, en la práctica de todas las artes” expone: “la consideración del fragmento y de la fragmentación como elemento esencial de un texto obedecen a una conciencia de la realidad y a una práctica de la escritura que sólo se dan en Occidente (salvo excepciones mínimas) a partir del Romanticismo (en Schlegel, en particular). Ambas, conciencia y práctica fragmentaria, son debidas a la irrupción en el pensamiento occidental de la fuerza pulsional de la intuición que acompaña la paulatina desintegración de los sistemas filosóficos racionales. Por lo que respecta a la creación literaria y artística, dicha tendencia viene justificada y acrecentada por la teoría freudiana que posterga el concepto de persona, como principio de unidad del yo, frente a la fragmentación pulsional y contradictoria del subconsciente, potenciando como reducto esencial del individuo; remitiendo el concepto de unidad a las instancias sublimadas (y represivas) del superyo” (18).

Con esto último, estaría en posibilidad de expresar que la novela *Casas de encantamiento* se lee con mayor facilidad como un *proyecto* misceláneo, divergente, digresivo. El mismo que primero Luis Enrique y después Javier pretenden conformar con este entramado de documentos. Un *proyecto*, designación que emplea Luis Enrique, cuyo principio esencial sea la hibridación discursiva que en su variedad exprese la totalidad del ser de la Ciudad de México. No obstante, y como se revisará más adelante, esta empresa de manera invariable significa para ambos una imposibilidad, su conclusión será delegada a Edgardo por un lado y, por otro al lector.

Es posible trasladarse a una interminable discusión acerca de la naturaleza genérica de la novela, pese a esto difícilmente podría llegarse a una conclusión favorable para todo lector que se acerque a este trabajo. Atendiendo a esto y, en principio, siguiendo las intenciones fundamentales de la presente investigación dejaré aquí esta cuestión. Sin embargo, me atreveré a decir antes, siguiendo a Del Prado Biezma, que en tanto no ofrece, no busca, ni contiene el principio de unidad, *Casas de encantamiento* puede no ser considerada como una novela, argumento que de inmediato se desvanece en tanto sí constituye una correlación de fuerzas y tensiones, un microcosmos, un proyecto fragmentario, divergente y disgregante que en búsqueda del conocimiento sobre el ser literario trata de subrayar: el desvío de lo narrativo y lo genérico, la fractura anecdótica como elementos constitutivos de una *novela abierta*, discontinua e inconclusa. Así, “la estructura y la forma logradas por el escritor son ya parte de su concepción de objeto literario” (Cuevas, *El espacio* 10). Sin embargo, decía, el comentario no sólo es implícitamente en su *praxis* estructural, sino en su nivel textual, dentro de la fabulación; los personajes en su interior proponen este modo de ser particular de la novela moderna.

La proposición sugiere una novela menos rígida, que ya no sólo converse con los discursos que la circundan, sino que sea en ellos mismos. La entrevista, el artículo, el reportaje, el diario (una forma de autobiografía) sean en sí mismos formas ya no prenovelísticas como concibe Ricardo Piglia, sino que en ellas mismas se construya el hecho narrativo y literario. Teóricamente se cuestiona el estatuto tradicional de la novela, en tanto la coherencia discursiva no se dirige hacia la construcción de una estructura actancial novelística, sino de un nuevo proyecto discursivo. Este último propone nuevos márgenes genéricos, o más cercanamente, una disolución de los mismos. En su búsqueda por *decir* algo acerca del ser literario, su práctica discursiva convencional se ve trocada por una desnaturalización de su proceder, de la relación entre autor y lector, o entre texto e interpretación.

4.2 La ciudad fragmentaria: el escenario inenarrable

El primer intertexto¹³³ que sobresale en la obra es el epígrafe del cual proviene el título que le da nombre: “Parecía a las casas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís”. El

¹³³Debe adentrarse con cautela en el procedimiento de la intertextualidad, y en todos aquellos que se traten como medios en que se desliza el comentario al interior de las novelas. La exigencia viene de la complejidad que conlleva, por sí misma, la ciencia literaria y los conceptos teóricos que en ella se fundan caracterizados por su constante ampliación, desarrollo y replanteamiento, entre un teórico y otro.

Particularmente el término de intertextualidad tiene sus raíces en la teoría de la polifonía textual y el dialogismo de Mijaíl Bajtín. A partir de la revisión de sus aportaciones Julia Kristeva señala: «Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura [...] la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior» (Kristeva 2). La concepción raíz de Bajtín implicaba a la historia y a la sociedad como textos que el autor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos. De esta revaloración bajtiniana, Kristeva, acuña el término de intertextualidad. En su ensayo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” ella apunta por primera vez: “el texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (3). A partir de este punto el término tomará dos cursos de manera general, el que sigue de alguna forma a Kristeva considerando el fenómeno de la intertextualidad como una propiedad ontológica del texto en tanto éste se encuentra inserto en un proceso histórico, social y cultural y, por tanto todos los textos son intertextuales. En este camino destacaría el último Barthes, Derrida y Culler; del otro lado, estarían los teóricos como Genette, Rifaterre, Bloom y el propio Dällenbach que restringen el uso del término a un cierto

extracto es de la autoría de Bernal Díaz del Castillo y proviene de *La Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*; no obstante, la cita, se debe suponer, se extrae del ensayo “Visión de Anáhuac (1519)” de Alfonso Reyes; tal afirmación tiene lugar dado que el fragmento referido es puntualmente el mismo. La “cita citada” o denominada “cita a la segunda potencia” (Pfister 209) sería para Manfred Pfister “un procedimiento particular” “característico de la intertextualidad posmoderna” (209). Si es o no un rasgo de la posmodernidad es discusión para otro espacio, lo cierto es que actúa como un filtro, pues entre *La Historia Verdadera* y *Casas de encantamiento* media el ensayo de Alfonso Reyes, la referencia a Bernal es refractada por éste. Esto supone en primer lugar un homenaje al ensayista mexicano y, en segundo, enfatiza el contenido de la referencia: una evocación plástica y poética de la antigua ciudad de México-Tenochtitlán. Así, el espacio al cual aluden los tres autores con el empleo de esta expresión es al valle de México. Tanto Reyes como

tipo de textos y que de alguna manera buscan la aplicabilidad del concepto. La transformación del término, el aprovechamiento que se hizo de él, incluso llevó a Kristeva a sustituirlo por el de *transposición*. La acogida dentro de los estudios literarios y semióticos dio como resultado la acuñación de nuevos conceptos relacionados con el original fenómeno de la intertextualidad, asimismo la expansión de su aplicabilidad en diversas manifestaciones artísticas además del objeto literario. Por todo lo anterior, debe entenderse que el empleo que se haga del concepto en esta investigación, toma partido de esta segunda corriente que restringe el uso del término a fenómenos específicos que pueden ser identificados en la textualidad de la obra literaria. Específicamente, el trabajo de Gérard Genette y Lucien Dällenbach sirve a los propósitos de esta investigación: identificar la hechura de la palabra, los procedimientos, la retórica que se emplea para verter el conocimiento literario dentro de la obra; no es por tanto, centro de nuestro interés la polémica y el análisis por sí mismo intertextual. Para una amplia perspectiva sobre este fenómeno teórico *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1997) editado por Casa de las Américas es una excelente obra de referencia; especialmente léase la introducción de su compilador Desiderio Navarro, un ensayo ilustrativo sobre el proceso histórico del término.

Para Gérard Genette la transtextualidad da nombre a una serie de relaciones manifiestas o secretas que un texto mantiene con otro texto. A partir de aquí destaca cinco tipos de relaciones transtextuales, la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Sobre el primer tipo Genette apunta: “por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (*Palimpsestos* 9,14).

Solares adoptan la frase de Bernal recurriendo al sentido original que éste le destinó: tratar de asir en palabras aquel escenario indecible que contempló en el valle y cuyo referente por aproximación no se hallaba en la realidad; en cambio, era más parecido a una atmósfera ficcional que había leído en los libros de caballerías del siglo XVI.

Casas de encantamiento entonces se refiere en este contexto al valle de México, más concretamente, a la ciudad. La designación admite una alusión metafórica por analogía con los relatos medievales; esta figuración poética enuncia la belleza del lugar, le atribuye a éste un carácter mágico, una atmósfera asombrosa, que sólo se asemeja a “las casas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís”. El título de la obra, entonces, persigue todavía ese sentido primigenio de *La Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España*; las casas de encantamiento significarían nominalmente lo más cercano a relatar ese ser inenarrable que es la ciudad de México para sus protagonistas.

La referencia a la ciudad a través de esta *cita citada* coloca en primer plano su relevancia dentro de la obra. En contraste con *Casas de encantamiento* —donde sus protagonistas persiguen hasta su muerte la construcción de una imagen ideal de la ciudad— “Visión de Anáhuac”: “con gran riqueza cromática y melódica, describe el paisaje físico y humano anterior a la Conquista” e, instaura, esa “poderosa apelación a los sentidos”, el “montaje plástico, literario e histórico” (González 24) que Javier y Luis Enrique tratan de asir en la escritura. De tal manera, *Casas de encantamiento* es una particular reescritura de esa imagen fundacional del México de Bernal Díaz del Castillo y de Alfonso Reyes cuyo lirismo fantástico y dimensión mítica se ven transfigurados en un paisaje urbano. La constante es ese carácter de lo indecible que parece poblar a la vieja ciudad de México-Tenochtitlán donde la imagen más cercana sólo se halla en las páginas de las ficciones caballerescas.

Precisamente, en la obra, la imposibilidad de describir el ser pleno de la capital será la opacidad que persiga al escritor hasta su muerte; esta última figura representada en la ficción por Javier Lezama y Luis Enrique Bautista. Para el primero la postergación de la escritura, será el sedimento de esa imposibilidad. Su primer intento de escritura sobre el tema de la ciudad lo compone su único reportaje, no obstante, la suspensión es inevitable y se prolongará por años. Sobre esto Edgardo se pregunta: “¿por qué no terminó el reportaje? ¿por qué los trabajos que intentaba sobre la ciudad de México nunca los terminaba? Ni el primero, a los veinte, ni el último, a los cuarenta, en el que estuvo trabajando todavía dos días antes de su muerte. ¿Qué lo frenaba?” (Solares, *Casas* 15). La respuesta a los cuestionamientos de Edgardo, encontrarían una posible salida en el propio centro de la ficción: la ciudad, como la sustancia, entre tantas para un escritor, que se le revela irrealizable en la escritura.

Se sabe por el relato que el reportaje para el *Fronterizo* precipita el silencio de Javier, quien “nunca lo mandó” “y, lo que fue peor, dejó de escribir al poco tiempo” (18). El mutismo irá de 1966 a 1984, cuando el escritor retome su diario “borrando de un plumazo —a decir de Edgardo— el lapso intermedio” (19). El segundo intento sucederá poco después de retomar el diario y, el mismo trabajo periodístico suspendido veinte años atrás. En ese momento, el reportaje, le resultaba a Javier ideal para culminar el proyecto híbrido de Luis Enrique y hacer de éste una obra en colaboración. Esta vez es la propia ciudad la que categórica y absolutamente concreta le arrancará de esa posibilidad, cuando en el movimiento ingenuo de su caminar arrolle su ser bajo las llantas de un automóvil.

Si la ciudad propicia la afonía de Javier, para Luis Enrique es la fuente de la cual emana la escritura. Es su propia esposa quien relata a Javier el comienzo: “Todo estaba bien aparentemente hasta que empezó a obsesionarse por la escritura, [...] de pronto, sin un peso

ahorrado, se salió de Hacienda y nos anunció a las niñas y a mí el proyecto” (Solares, *Casas* 31). Tal como lo refiere ella, la fascinación por escribir se nutre en Luis Enrique de su libro misceláneo sobre la ciudad de México; no obstante, su abdicación a la vida, tal y como la conocía al lado de su esposa e hijas y, la subsiguiente inmersión en el hecho literario lo conducirán más tarde al desequilibrio y a un consecuente suicidio.

La escritura produce en él un estado *enajenante* que lo hace separarse de sí mismo, abandonar la realidad, entregarse copiosamente a la ficción hasta que ésta lo arroje a su inevitable muerte. Al respecto de esto, en el ejercicio de reescribir los borradores de Luis Enrique y, especialmente, al revisar el cuento sobre la ciudad, Javier confiesa en el diario que: “le daba la impresión de que el resto del material giraba a través del cuento, que en él estaba la explicación no sólo de lo que intentó realizar sino de su vida y hasta de su suicidio” (41). Este texto concluido formaría parte del proyecto de Luis Enrique que a diferencia de Javier había logrado terminar varios de los discursos que conformarían su obra, ahondando a tal punto el tema de la ciudad que ésta terminó por devorarlo.

Dicho cuento integra un segundo intertexto, forma parte del volumen *El hombre habitado* (1975) y es incluido en su totalidad dentro de *Casas de encantamiento*. A “La ciudad”, título que lleva en la publicación de 1975, se suma “La mesita de fondo”, “El hombre habitado” del mismo volumen, “El sitio” cuento, y *Serafín* novela de 1985. Estos últimos sólo aparecen en la obra como referencias parciales y no de manera íntegra como el cuento “La ciudad”.¹³⁴ Únicamente me ocuparé de este último intertexto autógrafo y del epígrafe en tanto me dirigen a la línea y los argumentos que importan a la investigación.¹³⁵

¹³⁴ A los fragmentos de obras autógrafas se suman las referencias al cine (afición del escritor que reitera en el resto de su narrativa), *Sonny Boy* de Al Jolson y la versión cinematográfica de la obra de Federico Gamboa:

El cuento se sumaría entonces como recurso figurativo a la alusión del epígrafe; ambos, en su conjunto orientan al lector hacia una interpretación sobre la ciudad como un ser inenarrable que en la novela, encarna el *aquello* que obstruye la creación de un escritor. Su argumento es sumamente sugerente al respecto, pues narra la historia de un personaje que se halla impedido para introducirse a la ciudad: “nunca —expresa— (por lo menos no que yo recuerde) he salido de mi colonia” (65). Frenado por los temores, que nunca se le revelan al lector, el personaje del cuento trata de delinear la ciudad, de erigir en pensamiento las dimensiones de lo que intuye puede ser ésta:

A veces lloro y golpeo un puño con otro hasta hacerme daño de sólo pensar cómo serán las cosas en la realidad. No en mi imaginación sino en la realidad. Trato de reconstruirlas lo más exactas posibles, (siempre estoy preguntando detalles), armándolas en mi cabeza como si fuera levantándolas ladrillo tras ladrillo. Pero es doloroso. Queda la convicción de que algo falta, de que se escapa lo más importante (Solares, *Casas* 65, 66).

El personaje de Bautista, él mismo y Javier tratan de edificar esa atmósfera, ese espacio, esa realidad que es la capital para ellos. No obstante, sólo logran circundarla, destinados siempre a que se “escape lo más importante”. En igualdad de circunstancias los tres están

Santa; asimismo, las lecturas de Javier Lezama: *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Memorias de un preso* de Sachka Yegulev Andreiv, Aldous Huxley, Hegel, Nietzsche, Shopenhauer; la escultura que es un constante en su obra el “Malgré tout”, boleros de Abel Domínguez y del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla.

¹³⁵ No obstante, debo aclarar que el procedimiento de la intertextualidad es recurrente en la obra de Ignacio Solares, aparece en ésta, siguiendo a Manfred Pfister, no como “un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada, teorizada, como un principio constructivo central” (206); particularmente su novela *El sitio* está conformada de fragmentos extraídos de casi la totalidad de su obra precedente, de la literatura universal y de escenas e historias cinematográficas de Luis Buñuel. He descartado ocuparme en esta investigación sobre el amplio espectro de relaciones intertextuales que ofrece el escritor, dado que de ello me he ocupado ampliamente en mi disertación de estudios de maestría. Por ello y para una referencia más amplia sobre las diferentes modalidades de la intertextualidad en su obra véase mi tesis de maestría citada en la bibliografía: “*El sitio* de Ignacio Solares: una poética de la trascendencia textual”.

imposibilitados para presenciarla plenamente, para internarse libres en ella sin importar el desenlace que a cada uno depare. La diferencia esencial entre el personaje y su creador, es que quizás Bautista se sumergió demasiado en la ciudad. De alguna manera, su personaje es consciente del peligro que corre, así como intuye el espacio de la ciudad en su imaginación, es capaz de percibir lo que al contemplarla puede sucederle y por ello, se abstiene de visitarla; en cambio, Bautista se ha dejado arrastrar por ella hasta el desquiciamiento. Por otro lado, el personaje también es reflejo de Lezama; la identificación con él es reforzada por Edgardo quien expresa, una vez que Javier logra por fin escribir de la ciudad en su camino hacia el encuentro con Margarita Vélez: “El personaje del cuento de Luis Enrique Bautista se atrevía, por fin, a salir de su colonia” (Solares, *Casas* 63).

El tránsito por las *casas de encantamiento* les significa a estos escritores la odisea de los héroes míticos y legendarios de la literatura. La urbe representa el espacio de la aventura exterior a la que se arrojan los caballeros andantes, concordante con la realidad del hombre moderno; no obstante, es indagado desde la escritura, un espacio interior e íntimo. En la narrativa moderna “la *gesta pública* ha pasado a ser *gesto privado* [...] el centro de la novela lo ha ido ocupando *la aventura interior*” (Del Prado 23). En este sentido, las casas de encantamiento se persiguen desde la interiorización de la lectura y de la escritura, las hazañas provienen de la imaginación, las aventuras de los miedos recónditos de sus personajes. Si la dirección aquí fuera hacia una lectura alegórica, la más evidente colocaría a la ciudad como la realidad geográfica y social que aprisiona a sus protagonistas, pero al mismo tiempo conforma su ser.

La ciudad de México es el intertexto por excelencia en tanto su espacio es el de lo laberíntico y fragmentario, de ahí la necesidad de engendrar un *proyecto* cuyo *corpus* sea

esencialmente intertextual. La ciudad llevada a la palabra sólo puede edificarse bajo las formas digresivas de la retórica literaria: el fragmento, el intertexto, la multiplicidad narrativa y genérica. A decir de Javier del Prado Biezma:

Toda visita de una ciudad conlleva su lectura. Esta lectura exige un triple compromiso, ideológico, existencial y estético, tanto más difícil cuanto más difícil el texto, es decir, la textura que forman las calles y los edificios de la ciudad visitada: su morfología, su sintaxis, su simbiología, sus juegos de intertextualidad, su referencialidad histórica y social puesta en evidencia o abolida... Elementos que el lector tiene que buscar, recorrer, tejer, destejer, desentrañar y, a veces, cuando falta el pasadizo que nos lleva de una calle a otra, inventarse (260).

Casas de encantamiento en su dimensión intertextual incluirá la obra autógrafa, asimismo dentro de su literalidad, el *proyecto* es una obra hecha de varios textos, los de Luis Enrique, los de Javier, y la propia discursividad de Edgardo. A ello se agregarían, letras de canciones, películas, las lecturas de Javier y el gran intertexto histórico que es la ciudad de México de los años cuarenta. Todo esto en la dimensión de la escritura correspondería a la estructura urbana de una ciudad en movimiento. La ciudad se convierte en el espacio privilegiado para desarrollar la aventura de la escritura y es en sí misma la metáfora ideal para encarnar el acto creativo en tanto laberíntica, fragmentaria, digresiva, múltiple, caótica.

4.3 La imagen refractada

El cuento “La ciudad” forma una reiteración de la obra; es decir, es una clase de resumen o cita de contenido. Este texto se descubre la explicación sobre el impedimento que frena a

ambos personajes a concluir la obra: la imposibilidad de reconstruir la ciudad, de observarla de manera absoluta a través de la creación. En tanto se refiere al relato que lo contiene, el cuento establece un comentario sobre la obra total, una reduplicación interna de su contenido que siguiendo a Lucien Dällembach constituye la *mise en abyme*.¹³⁶

Este último fenómeno intratextual significaría una condensación del relato a través de una repetición interna de su asunto. Tal operación ocupa dentro de la obra distintos espacios y es una de las prácticas retóricas que más emplea el escritor para replicar al interior de su ficción, las intenciones reflexivas de la misma. El objeto de todo esto permitirá, finalmente, cumplir con lo que toda *mise en abyme* pretende: “dotar a la obra de una estructura fuerte”, “asegurar mejor la significancia de la misma”, “hacerla dialogar consigo misma y de proveerla de un aparato de autointerpretación” (Dällembach, *Intertexto* 89).

En este sentido, “La ciudad” supone un esclarecimiento y reiteración no sólo sobre la causa de vida y muerte de Bautista, sino del propio Javier. Para éste encarna su mutismo, para Luis Enrique su desequilibrio, ambas circunstancias resultan del influjo de la ciudad, la sustancia que en el tránsito de este ambicioso proyecto anula la única posibilidad de escribir.

¹³⁶ Lucien Dällembach recupera la distinción que establece Jean Ricardou entre “*intertextualidad general* (relaciones intertextuales entre textos de autores diferentes) e *intertextualidad restringida* (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor)” (*Intertexto* 87); a estas dos suma la intertextualidad *autárquica*. Para no entrar en conflicto respecto a la originalidad del concepto decide retomar la conceptualización antes establecida por Gérard Genette y llama a esta intertextualidad autárquica: *autotextualidad*. Sobre este último término Dällembach apunta: “Circunscrito por el conjunto de las relaciones posibles de un texto consigo mismo, [...] definimos el *autotexto* como una reduplicación interna que desdobra el relato *en su totalidad o en parte en su dimensión literal* (la del *texto*, entendido de manera estricta) o *referencial* (la de la *ficción*)” (*Intertexto* 88). Finalmente, dentro del fenómeno de la autotextualidad decide ocuparse de un autotexto en particular: *la mise en abyme*.

El resumen autotextual o *mise en abyme* es entendido por Lucien Dällembach en conformidad con lo señalado por Anthony Gide, como «la duplicación especular, “en escala, de los personajes”, del “asunto mismo” de un relato» (*Intertexto* 88, 89). Asimismo “el concepto de *mise en abyme* designa un enunciado *sui generis* cuya condición de aparición está fijada por dos determinaciones mínimas: 1º su capacidad reflexiva que lo condena a funcionar en dos niveles: el del relato, donde él continúa significando como cualquier otro enunciado; el de la reflexión, donde él interviene como elemento de una meta-significación que le permite a la historia narrada tomarse analógicamente como tema; 2º su carácter *diegético* o *metadieético*” (*Intertexto* 89).

En un nuevo ejercicio de autoreiteración de la obra, Javier ofrece en el diario su propia explicación sobre la muerte de Bautista, a esta aclaración Edgardo acota entre paréntesis el nombre de su amigo, pues considera la disquisición es la misma para ambos escritores: “Recrear por medio de la escritura una ciudad que no era la ciudad real, porque Luis Enrique (y Javier) no se atrevía a verla sino a través de la imagen que le empalmaba: la ciudad soñada, la que emergía a la superficie apenas se sentaba (se sentaban) a la máquina” (41).

El cuento, el epígrafe y el título de la obra constituyen figuraciones sobre la experiencia que a Javier y a Luis Enrique les significa la ciudad y lo que ésta produce en cada uno: locura o silencio; impedimento o desequilibrio; suspensión o extravío; finalmente, alegorizan la imposibilidad a la que se enfrenta el escritor cuando trata de poner en palabras lo inefable, eso que sólo se *espía en el aire* y que resuena en las *Casas de encantamiento*. De tal manera, que el intento por demarcar el ser de la ciudad devora al escritor; el acto creacional se le revela al personaje como aniquilamiento. La ciudad será la sustancia indescriptible que precipite la muerte de ambos creadores. Aquí subyace el enigma, sonido redundante de la imposibilidad.

En tanto *mise en abyme*: el cuento, como el epígrafe y el título funcionan como reducciones del relato, que si bien no aluden a la totalidad de sus asuntos, sí se refieren en este caso al centro del cual parte el resto de la disertación: la ciudad. Ésta última conforma una metáfora que condensa parte importante del argumento reflexivo de la obra. Sobre esto último Dällembach incluye, como parte de la operación que conlleva la *mise en abyme*: la alegorización. Pues “el paso de la historia narrada a su reflexión” bajo la forma de *mise en abyme* “implica dos operaciones distintas”: “una *reducción*” y la *elaboración* de un “equivalente” metafórico (*Intertexto* 89).

Aquí mismo debe destacarse que además la proporción que guardan estas repeticiones, analogías del asunto ficcional, en relación a la extensión de su textualidad, suponen la intención de una redundancia máxima que no deje espacio para la especulación acerca de las intenciones reflexivas y de comentario de la obra. Asimismo, la repetición como procedimiento discursivo sostiene toda la base argumentativa de la obra, que debe aclararse, no siempre se manifiesta bajo la forma de *mise en abyme*, (un autotexto particular, que va más allá de una simple reiteración y en cambio es un interludio estructural y semántico que generalmente se manifiesta bajo la forma de otro género literario u obra de arte).¹³⁷

Por lo anterior, las reiteraciones sobre varios asuntos, integran manifestaciones de la autotextualidad no necesariamente referencial (*mise en abyme*), sino sólo literal. Por otra parte estas reduplicaciones no desdoblán el relato en su totalidad, sino sólo en parte;¹³⁸ es decir, aunque la ciudad es un asunto central, no es el único, a este se agregan los juicios acerca de la escritura, la lectura y la concepción particular de obra que ofrece *Casas de encantamiento*. Un ejemplo que resulta ilustrativo para demostrar este aspecto son las declaraciones acerca de la composición de la obra, que como ya se ha definido es múltiple en su naturaleza discursiva. Las ideas, juicios y conjeturas acerca de esta hibridación son variadas e incluidas en diferentes espacios de la textualidad; sin embargo, sólo algunas en que me resulta manifiesto esta fundación del carácter multigenérico que la propia obra propone. El primer fragmento, aunque

¹³⁷ Según Dällembach las alianzas preferenciales para introducir la *mise en abyme* suponen una colaboración con una "pintura, obra teatral, trozo musical, novela, cuento, *novella*, todo sucede como si la reflexión, para tomar vuelo, debiera pactar con una realidad homogénea a la que ella refleja: *una obra de arte*" (*Intertexto* 98). Esto último además considera dota a la novela de una estructura bigenérica.

¹³⁸ Sobre las clases de *mise en abyme*: generalizantes y en este caso particularizantes sobre ciertos asuntos de la obra, la posición que ocupan en su textualidad, su distribución, número de apariciones y la consecuente significación que esto conlleva para su relevancia dentro de la reflexión del relato son asuntos de los cuales se ocupa ampliamente Lucien Dällembach en su texto *El relato especular*. No obstante, no es de mi interés como he señalado antes, profundizar en cada uno de los procedimientos retóricos que emplea la novela para desarrollar su reflexión, sino sólo *com-prenderlos* para los fines organizativos y expositivos del comentario que la obra entraña.

citado ya líneas atrás, considero es relevante para este espacio de mi exposición. En él la esposa de Bautista explica las condiciones de la obra de su marido:

Un libro sobre la ciudad de México que sería un *best seller*. Reportajes, cuentos y entrevistas, fundidos en un punto de vista terrible, demoledor: nuestra ciudad está en plena destrucción y en lugar de frenar el proceso hay que acelerarlo, llevarlo a sus últimas consecuencias (Solares, *Casas* 31).

Más adelante la obra refiere cómo ocho meses antes del temblor de 1985 en la ciudad de México, Javier encuentra en qué ocuparse. Edgardo relata este fragmento del diario e indica la forma en que cuestionó en aquel momento a su amigo sobre la dificultad para encontrar un editor para un libro tan heterogéneo:

Rescatar su reportaje sobre la ciudad de México de veinte años atrás, agregarlo al material de Luis Enrique y firmar el libro juntos. ¿Por qué no? Por lo pronto lo obligaba a salir de sí mismo (no imaginaba cuanto). Clavarse en el presente, recrear nuevos lugares, recopilar datos, entrevistar personajes de la actualidad... Me contó el proyecto y le dije que me parecía estupendo (además de prestarle un poco más de dinero). Cometí el error de preguntar si habría quién editara un libro tan heterogéneo. Contestó furioso: qué importaba editarlo o no, se trataba de escribirlo, de darle sentido a su vida (y a la de otro) al escribirlo (Solares, *Casas* 6).

La última alusión que deseo destacar sobre la estructura que la obra plantea es la que se encuentra contenida dentro de una extensa exposición por parte de Edgardo sobre lo sucedido a Javier luego de su muerte, una posible reencarnación según él, pero que lo dirigiría no hacia delante, sino hacia atrás. Lo anterior para reencontrarse con Margarita Vélez, la mujer de la

que se enamoró y que vivió en 1945. Introduzco aquí únicamente la última parte de sus elucubraciones acerca de lo sucedido:

¿Me estoy complicando profesor? Se lo voy a plantear de otra forma: Javier vivió normalmente cuarenta y un años. Su única anormalidad fue creer demasiado en la imaginación. De ahí en fuera era amable, pacífico, solitario, depresivo, escribió un diario que guardó celosamente (y que por suerte pudimos rescatar), reportajes y entrevistas que se perderán en los periódicos, e intentó un libro sobre la ciudad de México en colaboración con Luis Enrique Bautista y que dejó inconcluso. Se casó, tuvo una hija y murió aplastado por un Mustang en un eje vial (Solares, *Casas* 48).

Casas de encantamiento supone un desafío para el lector; la dispersión de Javier, las digresiones de Edgardo, la fragmentariedad discursiva y su multiplicidad genérica demandan su colaboración. Por ello, la autotextualidad, bajo la forma de la repetición literal y *mise en abyme* entraña un esclarecimiento de la obra, pues refrena la dispersión de la misma, en tanto sus efectos como recursos retóricos reflexivos al interior de ésta dan univocidad al mensaje. A decir de Dällembach: “en un relato condenado a la dispersión, representan un factor de unificación en la medida en que sus pedazos metafóricamente imantados se reúnen y compensan en el nivel temático la dispersión metonímica” (*Intertexto* 97).

4.4 La ficción moderna: una puesta en escena de la reflexión

El término de metaficción sitúa a una narración de la modernidad cuya principal condición es la autorreflexividad (véase el capítulo 1). Este tipo de obra supondría la crítica literaria como innecesaria, en tanto el texto habla por sí solo y, particularmente, el metaficcional destaca y

realiza la *praxis* de su comentario. En una obra de esta naturaleza las “nociones del mundo y de la ficción” según Catalina Gaspar:

Son interrogadas en una *puesta en escena* que hace del relato un *metatexto*, un discurso que vuelve la mirada hacia sí mismo [...] a los procedimientos ficcionales que la constituyen y a la negatividad sobre la cual se erige: a la indagación sobre su ser en tanto ficción.

Y en este interrogarse especularmente, se ofrece como un texto abierto, rizomático, carnavalizado, siempre excesivo, siempre hiperbólico, que recusa toda univocidad, toda ley autoritaria y fonológica, para descentrar el discurso ficticio y proclamar su *diferencia* (Gaspar 13, 14).

Los artificios metaficcionales por tanto son una de las estrategias discursivas mayormente empleadas para establecer el comentario sobre la literatura. El resquicio, la ruptura de los marcos tradicionales que definen al género de la novela y, con ello, el cuestionamiento del estatuto de la obra son rasgos presentes en *Casas de encantamiento*, propios de este rizomatismo al cual se refiere Gaspar. La autodefinition de *Casas...* como ficción se manifiesta en la enunciación de este proyecto híbrido que busca declarar en ello su singularidad y, además descentrar el discurso ficticio del espacio discursivo tradicional. A la manera de un reportaje, *Casas de encantamiento* hecha mano de diversos géneros no sólo literarios, sino periodísticos y con ello ofrece nuevas dimensiones discursivas para la construcción de la novela.

Son varias las condiciones propias de la metaficcionalidad. El ya comentado en el apartado anterior “rompimiento de los marcos hasta cierto punto tradicionales que definen al género”. Al que se sumarían “las tematizaciones del proceso de la escritura” (Cuevas, *El*

espacio 43); la participación del lector, su autoconciencia y la reflexión literaria (explícita o implícita) que despliega en ésta.

4.4.1 El lector creador y el texto lectura

Ya se ha definido *Casas de encantamiento* como una reunión de discursos periodísticos, personales y literarios tanto de Javier Lezama como de Luis Enrique Bautista; no obstante, su carácter fragmentario logra asir una trama en las acotaciones de Edgardo y, en aquellas que, se concluye, son sugerencia del profesor. El argumento que se desplaza en estos textos tanto a nivel diegético,¹³⁹ como metadiegético¹⁴⁰ es la escritura. El trazo de un proyecto cuyo centro sea la representación de la ciudad de México es la *aventura* que transcurre análogamente a la aventura que es la escritura. El proyecto de Javier y Luis Enrique sobre escribir una narración heterogénea acerca de la ciudad conlleva en su elaboración un discernimiento explícito acerca del propio acto de la creación, la lectura y la reescritura.

En la obra, señalé, el relato que tanto Luis como Javier se habían delineado como proyecto es realizado finalmente por Edgardo; al mismo tiempo el lector hace sus propias inferencias y con ello su participación en la construcción del relato se pone de relieve.¹⁴¹ En

¹³⁹ Siguiendo la terminología narratológica de Gérard Genette, quien retoma el término de la teoría del relato cinematográfico, la diégesis se refiere a la historia, es decir, a su significado y contenido narrativo; por tanto, todo acontecimiento contado por un relato supone la diégesis de éste (*Figuras III* 83).

¹⁴⁰ Para explicar la metadiégesis Gérard Genette comenta en *Figuras III*: “El prefijo *meta-* connota, evidentemente, aquí, como en «metalenguaje», el paso al segundo grado: el *metarrelato* es un relato en el relato, la *metadiégesis* es el universo de ese relato segundo, como la *diégesis* designa (según un uso ahora difundido) el universo del relato primero” (317).

¹⁴¹ Si bien me ocuparé del concepto de lector implicado en el texto y en menor medida del lector real y sus operaciones de lectura, ofrezco un ejemplo de éstas para un entendimiento más amplio de la “construcción” que realiza en la obra o a partir de ella. Hay en la novela un serie de informaciones que se presentan en el orden lineal antes de su aparición, el lector debe regresar sobre lo leído una vez que esa información se le descubre. En el apartado seis por ejemplo, Edgardo compara a Javier con el personaje del cuento de Luis Enrique, que se atrevía por fin a salir de su colonia y visitar la ciudad; no obstante, ese cuento a esta altura de la obra, aún no se le ha

tanto metaficcional, el relato razona acerca del acto lector. Edgardo y el profesor figuran en la fabulación un *lector creador* cuyo papel será la culminación de la obra inacabada.

Cabe aclarar que este último concepto queda delimitado en la textualidad y estará condicionado, en primer lugar, por la relación personal entre Edgardo y el autor. Ello modifica, el arte de narrar lo leído. La narración se presenta como núcleo de un contexto personal entre lector y autor. El tema de conversación entre Edgardo y el profesor no sólo es eso, sino una forma de traer de vuelta al amigo perdido. Este modo de volver a contar tiene como basamento el contrapunto de múltiples voces: la de Javier, la de Bautista a través de Javier que además ha leído y reescrito lo producido por éste, la del profesor, la de Edgardo y la del lector. De allí que el nosotros obtenga en Solares una dimensión intersubjetiva, plural, participe de ese ejercicio amoroso que es en definitiva todo intercambio.

El *lector creador* tiene lugar en tanto llena los huecos que deja una historia fragmentada. El material surge de la conjetura acerca de lo que le sucedió e hizo en vida Javier Lezama, lo que reescribió de Bautista y cómo pudo transgredir el tiempo para reunirse con Margarita Vélez. Por todo esto, en *Casas de encantamiento* domina una perspectiva de la narración mediada por la interiorización del acto lector de Edgardo. Su narración es una plétora de ambigüedades e indeterminaciones producto de los vacíos en la escritura de su amigo. La irresolución de la anécdota es resuelta por Edgardo que describe, comenta y sobre todo interroga acerca de las ausencias en lo escrito. Aquí mismo, el profesor, ocupa el lugar del lector, en tanto Edgardo se dirige a éste interrogándolo, cuestionándolo sobre el camino que deben seguir para encontrar respuestas. La distancia textual entre el personaje de Edgardo

presentado al lector (Solares, *Casas* 63). La lectura entonces exige un ordenamiento y regreso a las páginas de la obra.

y el lector queda abolida a través de la segunda persona *usted* que le permite ocupar el mismo espacio que el narratario. No obstante la identificación del lector es doble en tanto Edgardo realiza en el discurso las operaciones de lectura. El lector en su consecución de la obra se hace las mismas preguntas que Edgardo: “¿Qué sucedió con Javier?”, “¿por qué no terminó el reportaje?”, “¿por qué interrumpió su diario?”, “¿por qué se suicidó Luis Enrique Bautista?” La aventura lectora de Edgardo es también la del lector quien trata de hilar esta narración intrincada; esta posición, decía, se ve reforzada mediante la designación del *usted*; las apelaciones al profesor son interpelaciones para el lector, que paralelamente está ejecutando el mismo trabajo organizador en la lectura. El lector es directamente aludido y vinculado a este proceso narrativo, obligado a recorrer cada documento, interpretarlo, cuestionarlo. Finalmente, el *proyecto* es realizado en esta participación en el discurso, en la realización de Edgardo, que logra cumplir con las aspiraciones de ambos escritores.

El *lector creador* se proyecta en Edgardo, quien se pregunta sobre las últimas horas de vida de Javier contenidas en el diario, en estas palabras da inicio el movimiento: “Quizá de veras encontraremos ahí la pista para averiguar qué sucedió después, si es que sucedió algo, claro, y si nosotros somos capaces de descifrarlo” (Solares, *Casas* 10). Edgardo y el profesor, enrolados en una diligencia detectivesca, tratan de penetrar la verdad; desmenuzan los manuscritos de su amigo y los cuestionamientos salen a flote. En una de esas ocasiones en que revisan el diario, Edgardo *relee* lo escrito por Javier: “También anota, que sentía unas enormes ganas de llorar. ¿Por qué? [...] Se confunde y nos confunde. Por eso digo, profesor, que su diario es sólo una pista. La más valiosa, pero sólo una pista” (Solares, *Casas* 45).

La suposición será el mecanismo que Edgardo y el profesor empleen para “llenar los huecos que dejó la historia” de su amigo. En esa exigencia del completar, el *proyecto* de Javier

inscribe su concepción de un lector particular, un *hacedor* que junto al autor crea la obra. Esta imagen —como en aquél cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”— se duplica a su vez en el lector real que está en el ejercicio de recreación de *Casas de encantamiento*. La organización no sólo es resultado de las operaciones de Edgardo y las del profesor, sino de las propias inferencias del lector. Este último se encuentra ante un discurso laberíntico que refrena sus pasos y le impone involuntariamente la condición de regresar sobre lo andado, pues exige una reconstrucción del discurso para comprender el contenido. El confinamiento en el proseguir del lector es una acción positiva en el relato que, en todo caso, abre una posibilidad concreta de creación efectiva para él. La estructuración de la obra entonces, siempre será una suposición también del lector, que con base en sus habilidades y agudeza atribuirá la diversidad de los discursos y los hechos a uno u otro personaje.

La clara intención de organizar y entender es una constante expresada en la obra: “Pero tiene usted razón, mis *desvaríos* nos alejan de nuestra investigación. Por lo pronto atengámonos al diario” (Solares, *Casas* 49 El énfasis es mío). Si bien la selección de lo leído, el orden en éste y la organización son parte de un ejercicio en colaboración con los autores, Javier y Luis Enrique, la verdadera creación del lector deviene de colmar los espacios vacíos de lo que Edgardo llama, *desvaríos* imaginativos. En las páginas 55 y 56 del texto se puede acceder a una amplia disertación al respecto, en la que Edgardo expone claramente su papel como *lector creador*, así como una clara conceptualización de éste.¹⁴² Cito *in extenso* la declaración que comienza cuando Edgardo increpa al profesor sobre cómo convendría efectuar su lectura:

¹⁴² Véase la primera edición de *Casas de encantamiento* (1987) editada por Plaza y Valdés.

“Pero esas digresiones de Javier dan a su historia un tono... ¿Preferiría que narrara linealmente? ¿Qué se limitara a los hechos? Entonces podríamos tomar su diario y colocarlo como él intentó colocar a la ciudad de México en su reportaje: como un microbio en la platina. ¿Lo preferiría usted de veras? ¿Usted y yo leer con objetividad el diario de Javier? Por favor, profesor. Nos sucedería lo que a él. Piénselo: no logró mirar fríamente a la ciudad ni con su dizque sistema de mirarla de reojo desde lo alto de la Torre Latinoamericana, con desparpajo [...] Por favor, profesor. Aun en esos momentos, ¿no le da la impresión de que la abrazara? El lo escribió parafraseando a uno de los escritores que tanto admiraba: la ciudad es un misterio para adentrarse en él más que para descifrarlo, para involucrarse en su oscuridad más que para buscarle la salida. Con lo cual casi convierte su amor por la ciudad en un problema teológico y se descara: ¿quién puede pensar así y ser a la vez objetivo y frío? Y nosotros, parafraseando a nuestra vez a Javier, podríamos decir que su diario es un misterio para adentrarse en él más que para descifrarlo, para involucrarnos usted y yo en su oscuridad más que para encontrarle la salida.

Y eso me lleva a otro punto, profesor: *si queremos ser fieles al espíritu* —otra vez la palabrita, ya sé— *que anima el diario de Javier, tendremos que decir sin ambages lo que pensamos y en el momento en que lo pensamos, sin temor a desvaríos o interrupciones*. Sí profesor, lo digo porque su obsesión por lo lineal me reprime y frustra. Prefiero hacer de nuestro relato un amasijo de ideas e intuiciones a una transparente exposición sin el arrebato, la vehemencia, que nos ha traído aquí, a su biblioteca, a revisar juntos el diario de nuestro amigo. Después de todo, ¿a quién nos dirigimos si no a nosotros mismos? Y también lo digo porque se me ocurre que a pesar del mareo Javier sabía que no iba a desvanecerse ni a propiciar el regreso: estaba allá no sólo para conquistar a Margarita. ¿Para qué? Digámoslo de una vez: para realizar mejor su reportaje sobre la ciudad de México. [...] Lo mismo da. Desbrozar nuestro trabajo, bien señalado, profesor.

Ahora volvamos al diario de Javier y a partir de sus notas —tan escuetas a veces— *tratemos de imaginar el resto* (Solares, *Casas* 55, 56 El énfasis es mío).

El concepto de *lector creador* que la novela propone supone una *lectura* subjetiva y discordante, que se bifurque en sus desvaríos e irrupciones, en suma una actividad ingeniosa e

intuitiva que conduzca al texto más allá de la línea escrita; que resulte de *levantar* la cabeza tal como refiere Barthes en *El susurro del lenguaje*: “¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro,— cuestiona el crítico— que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?” (35)

La lectura entonces significaría la generación de otro texto, un *texto lectura* resultado de estas asociaciones por “leer levantando la cabeza”.¹⁴³ La pauta será la que la obra traza a partir de sus vacíos, de su universo fantástico e insólito, de su complejidad genérica. Parafrasear y en ello reescribir siguiendo el tono arrebatado y vehemente de lo que ya está escrito. La concepción que desplaza el texto y lleva su *praxis* en el personaje de Edgardo, imagen del lector real, es la de un *hacedor* que debe entenderse como un sujeto que está leyendo en tanto reescribe, que lee en tanto colabora, que colma el texto en tanto imagina el misterio y no trata, en cambio, de descifrarlo. Efectuar, propone Edgardo, la *lectura* de una manera digresiva, asociativa y no lineal; glosar la obra creativamente bajo las formas del escritor y no, como expresa el personaje, colocándola como “un microbio bajo la platina”.

Esta intervención de Edgardo conlleva además una declaración sobre la sujeción alegórica de la ciudad al tema de la creación y la lectura. En el conjunto de la obra la ciudad constituirá un síntoma de lo que en términos teóricos se quiere expresar. En este último fragmento, el *lector es creador* en tanto se deja “envolver en el texto” y “penetra su

¹⁴³ “La lectura (ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos) dispersa, disemina; o, al menos, ante una historia [...] vemos perfectamente que una determinada obligación de seguir un camino (el «suspense») lucha sin tregua dentro de nosotros contra la fuerza explosiva del texto, su energía digresiva: con la lógica de la razón (que hace legible la historia) se entremezcla una lógica del símbolo. Esta lógica no es deductiva, sino asociativa: asocia al texto material [...] *otras ideas, otras imágenes, otras significaciones*” (Barthes 37),

oscuridad” sin tratar ya de “buscar la salida”, de la misma manera en que Javier confronta la ciudad.

Siguiendo a Norma Angélica Cuevas, esta circunstancia, la representación alegórica, obedecería también a la forma en que el comentario literario, acerca de la obra misma o de la literatura en general, se presenta al interior de una obra metaficcional. Esta última en el ejercicio de “ensayar varias modalidades de fabular” adoptaría “reflexiones implícitas” que: “suelen reconstruirse a partir de una lectura alegórica; en estos casos, en los que el comentario es implícito, hay mayor dificultad para comprender la reflexión teórica o la propuesta conceptual; a pesar de esto, su eficacia no se pone en duda” (*El espacio* 150, 151).

La representación de la ciudad, la elucidación acerca de ésta, el proyecto de una obra particular y toda la tematización a su alrededor, que además se ha visto, conlleva implicaciones discursivas (genéricas) estaría situado en la modalidad tácita de la obra para incorporar los conceptos. La virtualidad hasta cierto punto de la reflexión y sólo en relación a la ciudad entraña, por tanto, una mayor participación del lector. Además de exigir una *lectura* acuciosa, ingeniosa y aguda supone nuevamente la reescritura de la misma. Si Edgardo y el profesor hacen el ejercicio de parafrasear, ordenar, llenar vacíos en la obra de Javier y con ello la reescriben, el lector real, que los sigue en su ordenamiento, también ejecuta una forma de reescritura y esa es la que nace de su interpretación alegórica sobre la estampa de la ciudad. Al respecto Cuevas señala:

Cuando se ha empleado la técnica de la alegoría como medio para introducir una descripción de la hechura del texto que se está leyendo, el lector se involucra en la reescritura del texto, es como si fuera él mismo, mientras duren determinadas frases o periodos de la narración, el

escritor, el autor de la narración que está leyendo; es decir, la participación del lector pudiera ser equivalente, guardadas las proporciones, a la participación del escritor en la creación de la obra (151).

En suma, la propuesta en *Casas de encantamiento* sugiere que el acercamiento interpretativo de la obra sea bajo las condiciones en que la obra es. En ese espacio la irrupción, el desvarío y la contribución son los mecanismos que delinear un lugar para el lector. Para Solares, este último debe ser un *co-creador* cuya producción resulte en palabras de Edgardo “una amasijo de ideas e intuiciones”, la tarea es “imaginar el resto” hacer de nuestra actividad una lectura asociativa, positivamente dispersa, crear lo que Barthes denomina ese *texto lectura* resultado de las digresiones del lector *versus* una lectura cerrada y lineal. Esta última lectura, conceptualizada a través del profesor, se conformaría como un mal necesario para dar preponderancia a la propuesta de Edgardo. La disparidad de ambas concepciones eleva el valor de una lectura digresiva, incluyente, imaginativa. El siguiente fragmento es una clara afirmación de esto último. Edgardo se cuestiona nuevamente sobre los espacios vacíos:

¿Qué hizo Javier mientras llegaba el día de la cita con Margarita? *Imaginémoslo*, profesor, por favor. No le tema usted tanto a la imaginación, a perder contacto con lo tangible. Hay ocasiones en que sólo *la imaginación suple las deficiencias de la realidad*. De acuerdo: *un trabajo sería atenernos al diario de Javier y a partir de él extraer las conclusiones, y otro muy distinto agregar nosotros lo que suponemos que sucedió*. ¿Pero y si eso que imaginamos, que agregamos, es ya la mejor conclusión a la que podemos llegar? Para el caso es lo mismo. Lo importante es no perderle la pista a nuestro amigo cuando él, ¿por qué razón?, trata de escaparse de su propio diario.

Yo creo, por ejemplo, que Javier estuvo una noche en un hotelucho del centro, el más barato que encontró, y enseguida se puso a buscar trabajo y una casa de huéspedes. ¿Cuánto tiempo iba a prolongarse aquella aventura? Quizás al final tuviera la impresión de que duró lo que un parpadeo, pero mientras estuviera allá necesitaba satisfacer sus necesidades mínimas (Solares, *Casas* 87 El énfasis es mío).

El razonamiento acerca de la noción de lectura como un *texto nuevo* que resulta de *añadir* suposiciones intuitivas y, por tanto, ficticias es un ejercicio no sólo permitido, sino casi obligado por parte del lector. Edgardo no sólo sugiere, sino suple activamente las “deficiencias de la realidad”; después de enunciar la frase “yo creo, por ejemplo” deviene el anexo discursivo resultado de su propia creación imaginativa. Hay que destacar que esta tarea no se limita a una textualidad breve, por el contrario se desplazará en la obra en fragmentos considerablemente extensos.¹⁴⁴

4.4.2 El poder de la escritura

El comentario o la reflexión teórica acerca del objeto literario se expresa en cada uno de los procedimientos que he revisado hasta el momento; por ello, no es posible separar la reflexión, del medio por el cual se expresa, es decir del modo en que opera en la narración. Sin embargo, me centraré en este apartado en la dimensión conceptual de la obra, este ejercicio servirá como medio para unir el discernimiento que he delineado acerca de ciertas “nociones alrededor de las cuales” se ha visto “surgen personajes, narradores, tramas” (Cuevas 146). Específicamente, un *proyecto* heterogéneo en su narratividad y su discursividad; una noción de *lector-creador* y de *texto lectura*; a lo que se agregaría la noción de *escritura* y, por consiguiente, la de *escritor*.

¹⁴⁴ Véase el apartado diez de manera integral, de donde se extrajo este fragmento y se supone es autoría de Edgardo (Solares, *Casas* 87, 90).

A propósito de estas últimas nociones, he postergado hasta este punto el comentario acerca del fragmento en la anécdota ficcional en que Javier Lezama se enclava en los años cuarenta para encontrarse con Margarita Vélez, la mujer de la credencial perdida en el cine Olimpia; lo anterior porque considero que alrededor de este viaje se encuentran los fundamentos sobre la actividad escritural. Si se lee la obra desde este territorio es posible dar otra lectura que diverge de la primera versión que se ha venido siguiendo en el desarrollo de esta tesis, y que se expuso en la descripción argumental al inicio de este capítulo.

En esta segunda interpretación el diario de Javier Lezama supone para el lector, como para Edgardo, el centro de un posible esclarecimiento. En la primera línea expresa el protagonista: “*anotaba, sobre todo, mis sueños. Pero más me gustaba leer y reescribir lo que había leído*” (Solares, *Casas* 10 El énfasis es mío). Esta afirmación descubre la naturaleza de sus memorias como un agregado de ensoñaciones, las de Javier. No obstante, esta marca textual y algunas más que se considerarán ahora, presentes en el *incipit* de la obra, aunque constituyen una explicación sobre las traslaciones de Javier a los años cuarenta, son obviadas en una primera lectura, pues Edgardo (recuérdese que es él quien gobierna la lectura) apunta sus conjeturas hacia otros linderos, de tal manera que la primera versión, ésta que se ha trabajado en los anteriores apartados correspondería a su particular interpretación de los hechos. Pese a esto, las marcas textuales que sostienen otra explicación subyacen en la obra, asimismo las señas que en el discurso de Edgardo se encaminan a desvanecerlas. Ambas indicios son identificables en el fragmento posterior a la línea citada arriba:

Este dato, como usted ya lo habrá calculado, nos será de gran utilidad más adelante... En fin, tiene usted razón: sabemos que para él *la escritura de su diario o de sus reportajes* (curioso

que no haya intentado la ficción) *era sólo un pretexto para crearse ciertos estados de ánimo, invocar a alguien o adentrarse en una atmósfera determinada*. Iba yo a decir *trasladarse*, pero no nos adelantemos. Si algo quiero concluir es a qué grado de veras se trasladaba (Solares, *Casas* 10 El énfasis es mío).

El diario y los reportajes de Javier se revelan como meros pretextos para autocrearse estados de ánimo, invocar personas y atmósferas, en suma, ensueños, tal y como los define él. A lo que agregaría el propio Edgardo: “como si la escritura fuera síntoma de su retorno a la atmósfera que necesitaba para sobrevivir. O mejor, como si se encontrara esa atmósfera dentro de la escritura misma” (26).

Estas aseveraciones advierten sobre el supuesto *traslado* a los años cuarenta, la relación con Margarita Vélez, e incluso ponen en duda la existencia de Luis Enrique, pues el tránsito a estos espacios sólo se admite como un *vuelco imaginario* que concurre y se presume, en una escritura ficcional. Sin embargo, decía, tal conjetura de inmediato es desvanecida por la acotación de Edgardo, donde señala lo “curioso” que resulta el hecho de que Javier “no haya intentado la ficción”; por consiguiente la *voltereta*, término que emplea Renato Prada para referirse a las migraciones de Javier al mundo de Margarita, tiene lugar no en ese giro temporal insólito e inexplicable, sino en el ejercicio de dispersión de la *otra* posibilidad sobre la naturaleza fantástica. Hay que aclarar que este borramiento tiene lugar en el relato como parte de las propias cavilaciones y confusiones de Edgardo; por otra parte, una posible conclusión sobre su lectura y el camino que decidió surcar para sí mismo se descubre en la última línea de este fragmento, aquí Edgardo expresa como la recreación es tan verosímil que

lo hace suponer que Javier “de veras se trasladaba”. Edgardo convence al lector de que la historia es real, pues nunca cuestiona la autenticidad del viaje.

En la segunda lectura, Luis Enrique Baustista encarnaría para Javier un desdoblamiento de sí mismo, específicamente, la parte de él que habitaba en sus sueños, o en sus posibles alucinaciones o estados de enajenación que luego vertía en la escritura. Al igual que su otro yo Javier no fue atropellado, el se arrojó al auto, con la creencia de que luego de su muerte reencarnaría otra vez, no hacia delante, sino en una época anterior donde estaría al lado de Margarita Vélez.¹⁴⁵ Así Luis Enrique es la alteridad, quizá el sueño de Javier, que le anuncia su muerte, que le revela sus deseos más recónditos, esos que se albergan en sus estados de inconciencia. Sobre la posibilidad del desdoblamiento, se encuentra un hallazgo en los primeros años en que Javier arribó a la capital, sobre esto Edgardo le expresa al profesor: “Como usted verá, en ese momento ya es muy clara en él la sensación de desdoblamiento” (Solares, *Casas* 11). Más adelante agrega: “ya aprendería que lo mejor después de salir de sí mismo era resignarse a un retorno paulatino y renunciar a cualquier tipo de trabajo” (Solares, *Casas* 12).

Javier salía de sí mismo, ¿a causa de un estado esquizofrénico quizás? Esta última conjetura sobre el carácter irreal de la figura de Bautista se refuerza cuando, llegado a un punto avanzado en la obra, Edgardo expresa como a Javier y no a Luis Enrique se le ocurrió

¹⁴⁵ En su último encuentro con Margarita, Javier escribe: “tal vez cuando me muera me vaya a una época y cuando tú mueras te vayas a otra, pero nos buscaremos y nos llamaremos. Y nos bastará estar cerca o cruzarnos fugazmente para que nos reconozcamos. [...] Y aunque no regrese a ese lugar, en el siguiente volveremos a coincidir sin remedio. Hasta que nos hartemos de jugar a las reencarnaciones y nos larguemos a la estratófera para convertir nuestro amor en una sola y pura luz” (Solares, *Casas* 158). Esto explicaría por qué Javier se arrojó a la muerte, necesitaba reencontrarse con la Margarita de carne y hueso, con la que habitaba la realidad de esa ciudad indecible que se le planteaba irrealizable en la escritura al igual que el amor de Margarita. El propio Edgardo sugiere esta posibilidad: “¿y si esa maroma final tuviera algún tipo de aterrizaje? [...] Javier habría reencarnado en el pasado o en el futuro, pero en la misma ciudad que amó” (Solares, *Casas* 48).

escribir un libro sobre la ciudad de México (Solares, *Casas* 109). Lo cierto es que sufría la incesante partición de su ser, sea ficcional, sea imaginativa o sea psíquica, la escisión tenía lugar y las memorias de estas fragmentaciones son integradas en el diario. A lo anterior debe agregarse, cómo de manera ostensible y manifiesta esas disidencias creativas sólo se producen después de que el personaje lee. Lo contenido en el diario, por tanto, encarna ese *traslado a través de la escritura* a la ciudad de México de los años cuarenta, y para ser más exacta, un desplazamiento que se realiza en la *reescritura* como práctica extensiva de su lectura:

Leyó y releyó hasta los anuncios del Aviso Oportuno. ¿Y luego? Salió de la hemeroteca y entró en una cantina que estaba en la esquina del Carmen y Venezuela: *La flor de Asturias*. Se sentó en la barra y pidió una cerveza. [...] sacó una pequeña libreta del bolsillo interior del saco para tomar unas notas. En la hemeroteca ni siquiera la había sacado y en cambio en la cantina estuvo tomando notas (Solares, *Casas* 11, 12).

A partir de esta bisagra, entre tantas que abre la textualidad de la obra, se gesta la concepción sobre la escritura, una muy particular que para Javier: “suponía un poder mágico a la escritura: sólo ella penetraba el misterio, mostraba la sombra” (Solares, *Casas* 12), en tanto ocupa para él un estado enajenante similar al estado de la imaginación y de los sueños. Sobre esto Edgardo agrega: “es una pena que después trasladara ese poder a la pura imaginación. Si con imaginar es suficiente, ¿para qué escribirlo? Casi veinte años dejó de escribir por pensar así” (Solares, *Casas* 12, 13).

El nexo de la escritura y también la lectura con ciertos estados de ensueño o fantasía es un principio de la poética del autor, particularmente, lo he trabajado en mi disertación de

maestría y en ella refiero cómo, en su narrativa ambas labores, la escritura y la lectura, son adyacentes a otras formas de creación de universos alternos tales como: “los sueños, las alucinaciones, las evasiones fantasiosas, los sucesos fantásticos; todas experiencias que conducen al ser a una autoexploración sobre sí mismo”, estados que además “se amparan en nuestro lado irracional” (Sánchez 137). De tal manera que hay una indiferenciación entre sueño, ficción, alucinación, imaginación, todos son estados que logran traspasar la frontera de la realidad e instauran al escritor y al lector en un *allá* extensivo.

Precisamente, al igual que su protagonista, Ignacio Solares confiesa en su “Autoentrevista” cómo uno de los motivos por los cuales escribió *Imagen de Julio Cortázar* era la vocación compartida por lo onírico. Aquí relata como el escritor argentino soñó de principio a fin “Casa tomada” y la llevó a la escritura. Finalmente apunta: “De la misma forma algunos textos míos han surgido de sueños. Hay sueños que dan para mucho y son claves en tu vida; todo mundo siempre tiene cuatro o cinco sueños que son altamente significativos y que, seas escritor o no, habría siempre que poner por escrito” (Solares, *Autoentrevista* 125). Para Ignacio Solares el universo de lo onírico es una buena materia para la escritura, también lo es para su protagonista escritor.

En este marco los sueños de Javier y sus desdoblamiento o entrevisiones como las nombrará Edgardo constituyen al lado de la escritura y la sola imaginación estados enajenantes en el escritor, que garantizan la apertura de otra posible realidad donde el “misterio” se deja ver y “muestra su sombra”. En este espacio sea como consecuencia del acto creativo, sea por la mente que fabula: “es la imaginación la que vuelve real a la realidad” (Solares, *Casas* 13). Ese sitio no es mejor o peor que el que ya habitamos, sino que quizá

muestra otro lado del ser. En este sentido Enrique Bautista constituye la alteridad de Javier que anida en su escritura.

La noción de *escritura* en *Casas de encantamiento* es un develamiento en tanto se supone un desdoblamiento del escritor y del lector. Sobre esto Edgardo expresa: “Pero estará usted de acuerdo conmigo, profesor: a partir de que retomó el diario pudo mirarse con cierta distancia, palpar afuera de él la tristeza, escribirla, tal como hizo con Robinson Crusoe” (Solares, *Casas* 22). La escritura literaria se definiría entonces como revelación, alteridad y mediación, pues en tanto entelequia supone una tachadura del escenario real, concreto y corpóreo; en cambio, instaura el suyo propio repleto de conocimiento; en este sentido “la imaginación suple las deficiencias de la realidad” (Solares, *Casas* 87).

Por otro lado, se insiste en una idea de la *actividad escritural* como *reescritura* de las lecturas del creador,¹⁴⁶ en la obra la concepción se expresa tácitamente en palabras de Javier: “pero más me gustaba leer. Y reescribir lo que había leído. Reescribí buena parte de *Robinson Crusoe* para sentirme en su isla” (Solares, *Casas* 10). Esta concepción estará ratificada en la empresa que lleva a cabo Edgardo con el diario, una lectura que luego reescribe y que dicta al profesor. Por su parte Javier no sólo reescribe sus sueños y las obras de sus autores clásicos favoritos, sino lo leído en los periódicos. Con todo, ni la de Javier, ni la de Edgardo y el profesor son una simple paráfrasis, en cambio constituyen unas reescrituras creativas y expansibles.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Esta circunstancia se ratifica en la producción posterior de Ignacio Solares, en donde la intertextualidad no sólo autógrafa, sino referente a la literatura universal se ostenta como un rasgo fundacional en la poética del autor, quien reformula en sus novelas a los autores y a las lecturas que han sido parte de su formación.

¹⁴⁷ “Él lo escribió —expresa Edgardo— parafraseando a uno de los escritores que tanto admiraba la ciudad es un misterio para adentrarse en él más que para descifrarlo, [...] Y nosotros, parafraseando a nuestra vez a Javier” (Solares, *Casas* 56).

En esa reescritura periodística la abertura hacia los años cuarenta se abre para Javier, el escritor y para el propio lector. Aquí el camino se bifurca hacia dos direcciones, la confección de lo ficcional o imaginativo en el ejercicio de la escritura y la fantasía bajo la forma de una entrevisión. Para Edgardo esta última se empezaba a perfilar cuando Javier, en un momento previo a su marcha temporal hacia los años cuarenta, comenzaba a “dejar volar la imaginación” (38) y con ello se “empezaban a borrar en él las fronteras entre imaginar y ver (39). Estos estados le producían más tarde “sus entrevisiones” que según Edgardo “necesitaban el contrapunto del malestar y la debilidad. Con el estómago lleno no creo — expresa— que se pueda percibir nada *allá*” (44). Edgardo atribuye la “maroma en el tiempo” —designación que emplea para referirse a la traslación— a la falta de alimento. No obstante, Javier no salta en el tiempo, Javier, en cambio, escribe ese salto:

Regresa a continuar su lectura. No ha escrito una línea y sin embargo siente las manos agarrotadas; las abre y las cierra como si exprimiera limones. Y la crispación en el estómago. ¿Sería tanto café? La noche anterior no cenó, recuérdelo, profesor. De pronto encuentra lo que busca y su malestar se acentúa. *Copia* algunos párrafos en su libreta:

Vimos a Carmen Amaya con el corazón a saltos.

El suceso de 1945 en el Iris.

Ya lo habíamos visto antes. ¡Pero volvió a conmocionarnos igual! Qué fuego de mujer.

Qué milagro percibir con ojos humanos lo que sólo concierne a lo celestial (42, 43).

A partir de aquí Javier comienza su aventura en la ciudad de México de aquella época. El hecho de que Edgardo atribuya las “maromas en el tiempo” a una especie de alucinación causada por el organismo de su amigo lo coloca en una dimensión de lo real y le atribuye una

explicación concreta, que aparentemente niega el poder mágico que su amigo le atribuía a la escritura; sin embargo, la negación aparente es más una afirmación que otorga a la escritura ficcional su legitimidad; es decir como una realidad tan verdadera y tan valiosa como la que normalmente habitamos. Finalmente, los cuestionamientos que Edgardo se hace a lo largo de la obra nunca se resuelven; él que se ha propuesto desmenuzar el diario de su amigo para revelar el enigma, en su ejercicio hasta cierto punto estéril, expone la inutilidad y la imposibilidad de correrle la cortina a la ficción.

El carácter de lo objetivo, sin embargo, el lector lo atribuye al género que lee: un diario íntimo; como en el caso de la autobiografía es partícipe de un pacto ficcional que toma como supuesto la dimensión verosímil del texto. Sobre esto Edgardo expresa: “Voy del suceso real (porque él lo narra en su diario) a lo que imagino” (78). Esta frase a la vez supondría el carácter de verdad, la verdad ficcional que comporta toda fabulación, que además en esta obra apela a la colaboración imaginativa del lector. Esa verdad es tan real como la de los sueños y la imaginación humana, que aunque estados de inconciencia o evasión son en el mundo y en tanto reales inciden en las emociones de un escritor o un lector. Aquí, la fantasía es la que logra franquear el espacio y el tiempo. Y lo que no se logra en los sueños se inventa en la escritura, sea una construcción ideal de la ciudad, sea el amor de una mujer.

Por otro lado, la reescritura nuevamente se incluye como el pensamiento particular de escritura, pues el éxodo a los años cuarenta es resultado de la reescritura creativa de las notas informativas de la época; esto explica por qué esa otra realidad es tan idéntica hasta sus últimos detalles a lo leído por Javier en los periódicos:

Laberinto, culpa, espiritualidad *versus* sexo, la seguridad de no tener derecho a vivir lo que vive... casi los mismos elementos de las reseñas y los anuncios publicitarios de los espectáculos de la época. ¿Hasta en eso fue fiel Javier a los cuarenta? ¿Hasta ese grado se habrá dejado influir por sus lecturas en la hemeroteca? Recuerde que llama a los periódicos “espejos de Alicia”, y no hay duda de que nuestro pobre amigo se lanzaba por ellos de cabeza. Detrás de cada situación que vive *allá* hay por lo general una lectura particular *aquí* (58).

Sin duda esta última afirmación constituye el germen de todo ejercicio crítico e interpretativo. Detrás de cada fabulación, de cada ensoñación escrita por Javier, el lector dirige sus esfuerzos hacia una lectura particular. La que aquí por ejemplo se quiere ofrecer. Pero retomando el tema de la fidelidad de lo escrito en relación a lo acontecido, no queda duda en esta segunda lectura de que lo que Edgardo atribuía a entrevisiones son las anotaciones de Javier:

Abrió a tirones el cajón de la mesa escritorio para comprobar que estuviera vacío. Hizo jugar los dedos en el aire para darles flexibilidad, tomó la pluma fuente que llevó desde aquí, y, por fin, se dispuso a escribir. [...]

• El hubiera querido escribirlo todo: hasta el último de sus recuerdos. Pero no tenía tiempo y debía concentrarse en lo inmediato. La lucidez lo quemaba. Veía tan claro, dice, que lo asaltó la tentación de *reseñar* incluso *lo que iba a sucederle* en los días siguientes: al buscar trabajo en un periódico, al llegar a la cita con Margarita, al verla después en su casa, al regresar al tiempo y a la ciudad que le correspondían, al comprender que todo sucedió en un abrir y cerrar de ojos. Si empiezo, si dejo correr la pluma, lo logro, dice. ¿Y si de veras lo hizo? ¿Y si aquella noche escribió lo que después se redujo a vivir? *El destino se transformó en palabras*. No es descartable, ¿verdad? Imagine las ventajas: *atenerse a su propio diario como a un mapa. Estudiarlo como un libreto* (90 El énfasis es mío).

Lo que prosigue a este segmento dentro de la textualidad de la obra, es precisamente la petición de Javier al jefe de redacción de *La prensa* para formar parte de sus reporteros, la cita con Margarita en el café y la cita en su casa. La escritura de Javier no es una voz profética, no constituye tampoco un oráculo, es simplemente la realidad de lo que sucedió en su ficción, la que él elaboró en la escritura. Por ello, su amor con Margarita o ella misma constituye un ente perfecto “hecho a su medida” (125).¹⁴⁸ Tal hecho, sólo al final, por fin lo supone Edgardo:

... y escribió a mano, con su letra pausada, que llegaba a casa de Margarita por su pasillo gris y abría la puerta un hombre canoso, el padre de ella. Se quedó dormido y al abrir los ojos ahí, sobre su mesa-escritorio estilo Imperio, continuó con el diario: Abrí los ojos y mi sorpresa fue mayúscula al descubrir dónde estaba. (Insisto, supóngalo, profesor, por favor: estaba en 1945 el sábado por la noche, pero no en casa de Margarita sino solo. Y la deseaba, la llamaba, se moría por tenerla a su lado; quizá ni siquiera la encontró en el cine y no la conocía. Quizás escribía de ella y la soñaba únicamente a partir de la foto. Supóngalo) *Y entonces, después de escribirlo, sólo después de escribirlo y leerlo y releerlo, talló los párpados y abrió los ojos como por primera vez.* Los muebles y los cuadros salieron de la penumbra con lentitud, delineándose como una placa fotográfica al contacto de las sustancias que la revelan (126 El énfasis es mío).

Así, Margarita es la realidad de la ficción, del mismo modo que Luis Enrique constituye para el lector una fabulación del escritor, una en la que trata de construir una especie de *alter ego*. Fue Javier y no Luis Enrique quien ideó una obra sobre la ciudad, o para ser más concreta, fue la parte de Javier, su otro yo manifestado en Luis Enrique que se pregunta: “¿Cómo

¹⁴⁸ “En la penumbra del cine había adivinado sus ojos y ahora igual adivinaba su cuerpo: lo reconocía más que descubrirlo. Como si lo inventara él mismo. (Fíjese, profesor, escribe: como si lo inventara yo mismo) (Solares, *Casas*, 151).

conciliarme con mi sombra? ¿o soy yo la sombra?” (109). El último segmento de la obra ilumina bastante esta cuestión, aquí Edgardo comparte el sueño que supuestamente tuvo Luis Enrique y que fue reescrito por Javier; aquí se disuelven ambas figuras, ya no se alcanza a percibir la fragmentación de su ser, son uno solo, Luis Enrique es Javier y Javier es Luis Enrique y como la última línea de la obra expresa “permanecen unidos en el fondo de un libro que termina” (184).

Esta última línea que señala tácitamente por única ocasión la autoconciencia respecto al hecho de ser texto, coloca a la fabulación como la verdad suprema, por encima de cualquier conjetura. Lo demás es resultado del *poder mágico de la escritura* al cual se refiere Javier, a su *encantamiento*. La conclusión del texto corresponde al sueño final de Luis Enrique y al de Javier donde ambos se arrojan a la muerte en busca del amor, el de María y el de Margarita respectivamente. Morir para reencarnar.

La idea de la muerte del autor, así como su participación ficcional en el relato es un recurso que en estas narraciones a decir de Cuevas desmitifican la idea de su dominio en el texto (142). Propiamente aquí muere un escritor, no necesariamente el autor, sin embargo su figura toma un espacio de la ficción o se remite en ella a partir de una serie de datos de la vida de Javier que coinciden con la del autor real¹⁴⁹. Esta circunstancia se suma a la serie de recursos que esclarecen la significación de la obra, en tanto insisten en sus intenciones y redonda su significación que se dirige a dilucidar acerca de la actividad estética y de las figuras implicadas en ésta.

¹⁴⁹ Sobre la ficcionalización del autor y el *alter ego* de Ignacio Solares configurado en la ficción me ocuparé en el capítulo siguiente.

Por otra parte esta segunda lectura que diverge tanto de la primera, subraya la inconmensurabilidad del hecho artístico y auto-revela en su textualidad ese principio supremo. El *proyecto* de Javier Lezama anota que no existe una lectura plena, sino una inacabada, cambiante, divergente y distinta para cada lector. No se puede esperar mediante una metodología retórica (¿por qué esto?, ¿por qué aquello?) desmenuzar el enigma, el misterio, la sombra que toda obra artística logra capturar de la realidad. Asimismo la lucha del escritor por asir esa presencia-ausencia en su ejercicio literario, lo lleva a proponer la apertura de la obra que permita a la escritura y a su prolongación: la lectura, conducirse colmadamente en el movimiento incesante de la búsqueda. La indecibilidad, esa que remite a las “casas de encantamiento” de Bernal Díaz del Castillo es la garantía que evita la posibilidad de una obra cerrada. Toda obra, sin duda, es abierta, *El Quijote* ha demostrado serlo, en la inconmensurabilidad de sus lecturas. Por su parte *Casas de encantamiento* se suma a las obras de la modernidad, como una *ficción-crítica* que trata de enmarcar el hecho no sólo de su ser artístico, sino su reflexión acerca de él; en este sentido colabora en la construcción del conocimiento y del entendimiento del hecho literario que estaba delegado al espacio de la teoría y la crítica literarias.

CAPÍTULO V. *EL ESPÍA DEL AIRE*: EL ACTO CRÍTICO FABULADO

Un juicio sobre el arte que no sea él mismo una obra de arte no tiene derecho de ciudadanía [...] en el reino del arte.

Manuel Asensi en *Literatura y Filosofía*.

“Sería lo último que escribiría al respecto, el tema no daba para más, estaba acotado por sus propias limitaciones espaciales y temporales, hay que tener el valor de reconocer cuando se nos acaba la cuerda” (Solares, *El espía* 103). Las líneas anteriores organizan el colofón de la novela *El espía del aire*. Si bien forman parte de la ficción, no dejan de ser un indicio que anuncia la conclusión de un tema que después se descubre como la creación literaria; asimismo, la afirmación supone admitir implícitamente el ejercicio previo en *Casas de encantamiento* por ejemplo.

Esta aseveración que he sostenido a lo largo del trabajo sobre la relación de continuidad que guardan estas dos obras, tiene su fundamento en varios elementos claramente patentes: ambas son ficciones con rasgos autobiográficos, sus protagonistas naturalmente escritores persiguen la posibilidad del acto de la escritura y en su indagación ofrecen una reflexión acerca de éste. Si bien uno es periodista y el otro un estudiante universitario, ambos, comparten la misma circunstancia que detona el movimiento de la obra: el enamoramiento de Margarita Vélez y su encuentro con ella propiciado por la escritura. Asimismo, tanto Javier

Lezama, como el ahora protagonista anónimo, experimentan el consecuente viaje hacia los años cuarenta.

La secuencia en *El espía del aire* en relación a la obra precedente *Casas de encantamiento*, no obedece a una extensión de la historia; por el contrario, la nueva obra es otra posibilidad de la anterior. No obstante, la ampliación temática que acompaña al mismo núcleo argumental tiene lugar en tanto inquiera mayormente algunos de los tópicos que en *Casas...* se encuentran solamente esbozados.

Ahora bien, pero qué debe entenderse por continuidad de una obra. En todo caso, en qué radica que *El espía...* no sea sólo una obra autónoma con ciertas referencias intertextuales. Para responder a estos primeros cuestionamientos recurro, en primer lugar, a Gérard Genette que dentro de la hipertextualidad se ocupa ampliamente de definir y describir una serie de modos en que un texto continúa a otro o lo reescribe.¹⁴⁹ *El espía del aire* no sería, en sentido estricto, una prolongación y/o continuación tal como las entiende Genette, en tanto éstas se refieren a la sustancia propiamente diegética: “(dilatación de detalles, descripciones, multiplicación de episodios y de personajes comparsas, dramatización máxima de una aventura en sí misma poco dramática)” (*Palimpsestos* 341). En este sentido *El espía* no agrega descripciones o multiplica episodios, de hecho es una obra sustancialmente distinta a *Casas de encantamiento*; sin embargo, sí prolonga y continúa su metadiscursividad y retoma, se ha dicho, para distender su reflexión el mismo centro de la trama: la aventura ficcional con

¹⁴⁹ La hipertextualidad es uno de los tipos de trascendencia textual, es decir de relación que guarda un texto con otro. Y se definiría como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, *Palimpsestos* 14). Dentro de la hipertextualidad mimética Genette distingue diversas modalidades en que puede extenderse una obra. Entre estas destacan la prolongación autógrafa, la continuación, la escisión, la concisión, la transestilización, la condensación, amplificación. Para un conocimiento más amplio sobre el asunto véanse los capítulos XXVII a LVI (*Palimpsestos* 197, 355).

Margarita Vélez. No obstante, como se vio en el capítulo anterior, la ambigüedad y la apertura de la obra, su falta de conclusión absoluta es parte de su proposición como obra, de su verdad ficcional y artística. Me atrevo a concluir de manera adelantada que ahí estriba la necesidad de crear una obra distinta que no ponga en juego las intenciones tan remarcadas en *Casas de encantamiento* sobre el valor de lo inconcluso.

Pero la prolongación, no obstante, tiene lugar ya no como la describe el teórico francés, donde las motivaciones son explotar una obra exitosa y donde el prolongamiento implica llevar a la obra: “hasta una conclusión prescrita o congruente, vigilando la continuidad de ciertos datos como la disposición de los lugares, el encadenamiento cronológico, la coherencia de caracteres” (Genette, *Palimpsestos* 202); en suma, respetar los elementos originales de la diégesis (véase nota 132). En cambio, en *El espía del aire* concurre un proseguir que se materializa como una acotación, una observación y una añadidura sobre la dimensión argumentativa; así la resonancia no imita la historia anterior, sino insiste y agrega a su asunto. En todo caso, la extensión en lo que al argumento se refiere, es o concurre en tanto propone una nueva versión u otro posible camino del viaje temporal a los cuarenta y el encuentro con Margarita Vélez.

Estas continuaciones ofrecen a decir de Gérard Genette una “unidad de autor” (*Palimpsestos* 221) que encuentran su mayor ejemplo en *La Iliada* y *La Odisea*. Esta última “no es simplemente una copia de la primera” es “una obra totalmente diferente y cuya relación con la anterior es aquí bastante oblicua” (*Palimpsestos* 221) pues “pasa del tema guerrero al tema de la aventura individual”, deja de lado el personaje múltiple y “elige un héroe central” cuya focalización es dominada por éste (*Palimpsestos* 222). “Con todo, [...] su carácter *segundo* está inscrito en su mismo asunto, que es una especie de epílogo parcial de *La Iliada*,

de ahí esas referencias y alusiones constantes que se suponen claramente que el lector de una debe haber leído ya la otra” (*Palimpsestos* 222).

En este sentido, el carácter segundo o de sucesión de algunas obras se sustenta en el asunto que trata. Particularmente, *El espía...* añade a la obra anterior hasta llegar al punto en que, como el protagonista lo señala, ya no se puede decir más al respecto. Las palabras iniciales refuerzan la idea de una breve novela que además funciona como epílogo de *Casas de encantamiento*, pues se puede suponer que la reflexión del escritor producida tras su desenlace lo llevó a considerar una nueva obra que contuviera además el resultado de sus cavilaciones. No obstante, se ha destacado, el núcleo de la trama permanece aunque el autor ha optado por reelaborar la historia y crear un personaje central distinto.

Esta vez se trata de un escritor de veinte años que aspira a escribir bien y que estudia Filosofía y Letras en la UNAM. Influido por Jung practica junto con su amigo Juan Ruelas la escritura automática. Ubicado temporalmente en los años sesenta se encuentra enteramente inmiscuido en el mundo cultural y literario de esa época. Colecciona la *Revista de la Universidad* y la serie del Volador de Joaquín Mortíz. Lee a Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, André Bretón, Ricardo Garibay, Vicente Leñero, Gustavo Sainz, José Agustín y a Fernando del Paso entre otros. Publica su obra literaria en *El Heraldo*, así como algunas entrevistas insólitas y a veces imaginarias con personajes célebres en la revista *Mañana*. Su jefe el Güero Rangel tuvo la idea de una sección especial sobre la ciudad y encarga al escritor un reportaje del cine Olimpia. En su investigación periodística, el ingeniero Miramón, quien dirige la remodelación del lugar, le obsequia una cartera que había quedado atrapada desde los años cuarenta entre las butacas y contenía una credencial que acreditaba a Margarita Vélez como empleada de *Salinas & Rocha*.

A partir de aquí, el escritor se enamora y obsesiona con Margarita. Lo que continúa en la trama desde este punto es sustancialmente lo mismo que en *Casas de encantamiento*: el personaje se traslada a los años cuarenta por medio de la escritura, se encuentra con aquella mujer y en la consumación del acto sexual regresa a la ciudad de México de los años sesenta, esta vez para no volver jamás.

El espía del aire constituye una historia divergente a *Casas de encantamiento*, la prolongación obedece más a la temática y a la reflexión en general sobre la literatura que a la diégesis como tal.¹⁵⁰ No es el caso de esta novela el de una reelaboración de lo ya dicho, sino más bien el de una acotación. Si en *Casas...* se observa y persigue el papel del lector y la lectura como elementos de co-creación con el autor, en *El espía...* el énfasis es en la escritura y en el escritor. De ahí, que la primera obra no constituya sólo una alusión, sino un antecedente y *El espía...* en tanto comentario conforma además un colofón acerca de *Casas de encantamiento* pues es una anotación subsecuente sobre aquello que el autor, se supone, considera hacía falta acentuar, advertir, añadir; asimismo como epílogo no pierde su carácter sintético, pues implícitamente en su ceñida disposición textual subyace todo el contenido de *Casas de encantamiento*.

No obstante, se ha dicho, *El espía...* no es una extensión de *Casas...* en lo que a la historia se refiere, la repetición de su centro dramático no es sólo una reproducción sino muestra al lector una nueva dirección acerca del mismo. La imaginación y la escritura literaria se instituyen como las fuerzas capaces de transformar e intervenir sobre las cosas hechas y

¹⁵⁰ En palabras de Gérard Genette la prolongación conduce a la obra “más allá de lo que inicialmente se consideraba su término” (*Palimpsestos* 253). Si bien, el teórico francés se refiere propiamente al contenido de la trama y no a la metadiscursividad. En este caso, la continuación conduce a la obra antecedente, *Casas de encantamiento*, más allá de lo que se consideraba su término en el espacio reflexivo acerca de la literatura.

aparentemente acabadas. En este sentido esta segunda obra puede verse como un ejercicio de deconstrucción que remueve los cimientos de su antecesora para ofrecer una nueva historia a través de la cual es posible vivificar su sentido y revitalizarlo.

José Manuel Trabado en su obra *La escritura nómada* se ocupa ampliamente de este tipo de ejercicios intertextuales, donde las obras clásicas son reelaboradas en la cuentística del siglo XX. Si bien se avoca al microrelato, Trabado ofrece una vastedad de ejemplos referentes a las relaciones de continuidad y prolongación que guardan unos textos con otros, y donde el mecanismo de la intertextualidad “se afianza como estrategia para comentar y crear a la vez, para proponer nuevas imágenes y seguir haciendo al texto citado fructífero” (Trabado 157). De tal manera que la intertextualidad, en ciertos casos, se ofrece a la vez como un comentario y como una extensión de la obra; a decir de José Manuel Trabado son ensayo y ficción a la vez. Lo más importante, y que atañe a la reelaboración de la trama de *Casas de encantamiento*, el comentario se asienta también como una creación; es decir, se alinea bajo las condiciones de la ficción y de la narratividad.

Con todo lo anterior, *El espía del aire* es resultado de la *concisión*¹⁵¹ de la primera obra, pero a la vez constituye su *amplificación*.¹⁵² Si bien estas prácticas pudieran parecer contradictorias y antitéticas, ambas dan origen a una novela original. Por un lado, la *aventura* permanece inamovible en las dos obras; asimismo el mundo de la ficción, la práctica de la

¹⁵¹ Según Genette la concisión “tiene por regla abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiéndolo en un estilo más conciso y, por tanto, produciendo con nuevos costes un nuevo texto que, en el límite, puede no conservar una palabra del texto original” (*Palimpsestos* 300). Más adelante agrega: “trabaja sobre su hipotexto para imponerle un proceso de reducción que mantiene la trama y el soporte constantes: ni la concisión más emancipada puede producir más que una nueva redacción, o versión, del texto original” (309).

¹⁵² La amplificación debe entenderse según Genette como la extensión temática y la expansión estilística; asimismo como “las dos vías fundamentales de un aumento generalizado, que consiste a menudo en su síntesis y en su cooperación” (*Palimpsestos* 338).

escritura y la lectura integran la fuente de su reflexión literaria. La *conciación* o reducción de *Casas de encantamiento* se entendería tomando como punto de partida el cambio de personajes y disminución de circunstancias que no trastocan ni la temática, ni el centro de la trama: la aventura con Margarita Vélez.

En el capítulo 1 mencioné cómo para Renato Prada la narrativa de Solares se caracteriza por la “revisión” exhaustiva a la que somete sus obras, dando como resultado nuevas versiones producto de la expansión; sin embargo; expresa el crítico, “en esta revisión del texto original, recurre al procedimiento contrario, a una especie de abreviación o reducción narrativa: es el caso de [...] *El espía del aire* (Alfaguara, 2001) y *Casas de encantamiento* (Plaza y Janés, 1987)” (258).

Si la reescritura en *El espía del aire* se materializa como un borrar, tachar y prescindir de gran parte del discurso original, también es cierto que se expande en el sentido de la *amplificación*; considero, que si no se pierde de vista la intención de la obra, *El espía...* es una versión que afina temática y estilísticamente su objeto: el ser literario. La abreviación de hechos narrativos o su modificación condensa la materia fictiva, pero al mismo tiempo abona a su finalidad. En la abreviatura de *El espía...* la reflexión sobre los problemas de la literatura que preocupan al autor encuentra un ensanchamiento. En *La escritura nómada* y al referirse a la práctica de la intertextualidad y sus implicaciones José Manuel Trabado expresa:

No son simples reescrituras [...] se empeñan en transmutarse, en suplantarse y explicar los discursos que los originaron. Nacen a contrapelo de los textos existentes pero al surgir de ellos para separarse ofrecen la posibilidad de una mirada con perspectiva, de una mirada crítica (144).

El espía... contiene a *Casas de encantamiento* no como una simple reescritura, sino como una nueva obra que ofrece una mirada retrospectiva, analítica, crítica sobre ésta. Crítica también en tanto significa una apostilla que se expone bajo los tres modos, en que según Elizondo, puede expresarse la práctica de la autocrítica: como crítica que se realiza al interior del texto *durante* la escritura, como proyección a distancia, y como ejercicio comparativo. Así *El espía del aire* constituye efecto de una relectura en retrospectiva, que permite conservar el núcleo intencional de *Casas de encantamiento*. Cuando se reescribe una obra, expresa Trabado: “el texto resultante no es sólo una relectura sino que se apropia de un supuesto sentido primigenio de la historia que parece haber sido deformado” (150).

La reescritura implica entonces una distancia temporal con el texto que se quiere recrear y, a partir de ello, se identifica el sentido primigenio de la primera novela. El núcleo argumental confiere a la segunda obra la fidelidad indispensable para ser una nueva versión y no ya otro texto sustancialmente distinto. De este modo, *El espía...* será un espacio de reconocimiento y aunque emerge de la fractura discursiva de la primera novela, temática y argumentalmente son la misma. Leer *El espía...* es descubrir la reescritura de *Casas de encantamiento*, surgida de una *relectura* a distancia que *refunde* su sentido original; es reactualizar una historia cuyo universo central es el mismo. Sobre “el olvido” y la distancia que le es necesaria a la práctica de la reescritura José Manuel Trabado expresa:

Una de las posibles explicaciones a esta necesidad temporal para la reescritura de los textos propios viene indicada ya por el propio autor: “el olvido”. El texto recién acabado impone su presencia y su forma. Es la única forma de escribirlo en ese momento. Es necesario

“olvidarlo”, tomar distancia, para volver a él con una nueva perspectiva, con la mirada de quien se sabe diferente al que en su día escribió aquella narración (17).

En esa refundición deviene también el comentario tácitamente implicado en la reescritura. A su manera, desde el artificio literario y la hechura ficcional *El espía...* presenta sus notas y observaciones sobre el ejercicio de la literatura. A pesar de la concisión del discurso el comentario es ascendente, pues el centro de las reflexiones y de las acciones se expande, logrando elevar su sentido.

5.1 La crítica-escritura y el proseguidor de ambigüedades

Glosar sobre un tema, sobre su obra y sus preocupaciones estéticas es algo que el escritor en general, ensaya en una multiplicidad de formas literarias, que finalmente no se instauran de manera total como ficción aunque colinden con ella. Sin embargo, al lado de estas formas la ficción puede constituir, en algunos casos, el comentario de una obra literaria. La diferencia sustancial es que esta escritura ya no es una anotación al margen, que circunda los bordes de la ficción bajo la forma de una autobiografía, una entrevista, un ensayo o un artículo, sino que bajo el mecanismo de la intertextualidad, en el caso que compete, elabora un comentario dentro de la propia ficción. Para Leyla Perrone Moisés esta práctica constituiría lo que ella llama la intertextualidad crítica.

Este ejercicio abre la posibilidad de una nueva crítica que fuerce, a decir de Roland Barthes, “el muro de la enunciación, el muro del origen, el muro de la propiedad” (ctd en Perrone-Moisés 185). En este sentido el camino apunta hacia una crítica que deje de ser metalingüística en tanto habla del discurso de otro y de paso, en cambio, a una crítica como

escritura. Esta última constituye “una fusión completa”, donde las “junturas son invisibles” y donde “el resultado es un discurso único”. Tal como señala Perrone-Moisés la *crítica-escritura* es “una apropiación y un englobamiento” (186); es decir, en el discurso poético hay unificación mientras que la crítica metalingüística no re-escibe, sino superpone su discurso. Finalmente, la teórica brasileña, para referirse a esta crítica-escritura y su textualidad señala:

El nuevo texto tendrá él mismo las características de densidad y pluralidad sémica que distinguen al texto poético. En una crítica-escritura habrá un verdadero diálogo porque la nueva palabra estará en condición de igualdad con respecto a la que le sirve de pre-texto; *el crítico no se colocará ya ante el otro texto como un seguidor, sino como un proseguidor de ambigüedades, es decir, como un escritor* (187 El énfasis es mío).

Bajo este marco, *El espía del aire* se presenta como una prolongación autógrafa de *Casas de encantamiento*, más concretamente, como el diálogo, el comentario, la reflexión acerca de ésta. Bajo la forma de una novela, en el espacio de la ficción y de la crítica-escritura, el escritor reflexiona acerca de su oficio, de la literatura y del mundo alterno que ésta abre. La nueva obra será un sumario de la anterior, sólo en tanto la sustancia diegética y reflexiva concurre de manera implícita mayormente, aunque de manera expresa ofrece también parte de la historia y su discurrir. Asimismo, el comentario acerca del ser literario se amplía en *El espía...* y por ello constituye, paradójicamente, a pesar de su abreviación una extensión de la primera. La brevísima obra es calificada por algunos como una “noveleta” o un “bosquejo”, que obedece a lo que Ítalo Calvino ha denominado “levedad de la narrativa moderna” en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (Molina 32). El concepto es asociado por Calvino con la precisión y la determinación, siendo sus opuestos la vaguedad, el azar y sobre todo la

pesadez. El ejercicio de la levedad para Calvino en sus propios textos, ha consistido en “quitarle peso a la estructura del relato y al lenguaje mismo” (Calvino 16).¹⁵³ Así, en la futilidad estructural de esta pequeña novela estriba precisamente su carácter de conclusión; asimismo su concisión y su tácito modo de constreñir la textualidad de la obra anterior.

5.2 El espía del aire y su escritura enajenante

En el capítulo anterior se vio como *Casas de encantamiento* es una obra cuyo artificio verbal pone énfasis en la colaboración del lector y en el papel de la lectura. Al lado de esta reflexión hacía falta subrayar el lugar del escritor y la escritura. En este sentido considero *El espía del aire* es un paréntesis en la narrativa del autor que le permite completar el juicio acerca de los polos que entran en juego en el hacer de la literatura.

La actividad de la escritura se presenta en esta segunda novela proveída de un carácter iniciático. La escritura es un ejercicio introspectivo, una experiencia interna a través de la cual es posible llegar al conocimiento superior, al descubrimiento de verdades trascendentales sobre el ser. Al lado de la lectura, “el correr de la pluma” es otra forma mediante la cual ascendemos a “lo simbólicamente verdadero” (Solares, *El espía* 19). La literatura se define así como “gnosis, revelación, desdén de una realidad limitante y trivial” (Solares, *El espía* 12) que permite acceder a *otro* estado de las cosas. Entendida la *gnosis* no sólo como conocimiento sino como experiencia mística.

¹⁵³ Italo Calvino se refiere con levedad a la necesidad de distanciarse del mundo sin perderlo nunca de vista. Desea con esa actitud sustraer peso a las figuras humanas, los cuerpos celestes y las ciudades, pero también al lenguaje y a la estructura de la narración. Véase en la bibliografía *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino.

Esta construcción nocional es abonada por el pensamiento que mana alrededor de ciertos escritores; para ser más precisa, de algunos discurrimientos contenidos en sus obras literarias. Destacan, especialmente, Juan José Arreola, Gustav Carl Jung, Aldous Huxley y Julio Cortázar. Como lector Ignacio Solares recurre a sus lecturas, al consecuente ejercicio exegético de las mismas y las conduce a la novela para formular su concepción de escritura. Así esta última, junto a la lectura se coloca como una acción indisoluble, consecuente, correspondiente.

La introducción en la obra del escritor jalisciense tiene lugar cuando el protagonista confiesa cómo, a sus veinte años, Arreola le significó una “revelación” (Solares, *El espía* 20). En aquel tiempo impartía el Taller de Creación Literaria que el personaje cursaba en la Universidad Nacional. De este curso proviene la voz de Arreola que organiza parte del camino para comprender la visión sobre la escritura y el consecuente papel del escritor. En la novela apunta:

Yo vengo a dialogar con ustedes, pero no en plan de maestro, sino de compañero interesado en la creación literaria, en lo que todavía hay de misterio en la ordenación armónica de las palabras, y en el trance espiritual que hace posible lo imposible: transmitir por escrito la experiencia más íntima de que seamos capaces (Solares, *El espía* 20).

Tal como lo refiere el maestro, en la novela la escritura encarna la alineación armónica del lenguaje arrojada por un estado de arrobamiento místico; es ordenación misteriosa que resulta de posibilitar lo aparentemente irrealizable. La palabra es el testimonio de esa experiencia

profunda del ser y de ese escudriñar en lo enigmático de las cosas que surge en medio del *trance espiritual* del escritor. Más adelante Arreola sentencia a sus jóvenes escritores:

Aunque las creaciones del espíritu estén ya hechas, y sean previas a nosotros, no debemos verlas bajo ese aspecto, casi fatal, de las cosas consumadas en que ya no podemos intervenir, sino como criaturas vivas que están *siendo y haciéndose* en nosotros, que buscan nuestra materia para abandonar, siquiera transitoriamente, su mera condición de papel, de piedra, de lienzo. Por eso la verdadera cultura consiste en actualizar el pasado, haciendo de sus elementos vigentes una vivencia personal (Solares, *El espía* 21).

Así, el creador en general es el que reinventa las creaciones del espíritu y les arrebató su condición inerme. A partir de estas ideas nutridas por el taller se despierta en el protagonista una avidez y una necesidad por la escritura y se impone la misión, tal como Arreola lo indujo, de trastocar esas cosas hechas, de *continuar haciéndolas*. A decir del propio personaje: “traducir el lenguaje secreto con que me enamoraban las cosas, ya fueran vistas, leídas o escuchadas” (Solares, *El espía* 22).

En la novela el destino signado para el escritor anónimo consiste en llevar a cabo la transcripción creativa de la realidad. Ello implica entre otras cosas “revalorar el silencio” (Solares, *El espía* 22), pues en la aparente mudez del deambular mental se experimenta la percepción interna y a partir de ella es posible concebir eso que Arreola llama “la experiencia más íntima de la que somos capaces”. En uno de esos ejercicios introspectivos, recién descubierta en el taller su disposición creativa, el escritor es abordado por su amigo Juan Ruelas quien le pregunta “¿en qué piensas?” a lo que éste responde categóricamente: “En nada”. Sin embargo, esta corta respuesta en realidad encubría la verdadera actividad en la que

se encontraba inmerso y que sólo repitió para sus adentros: “poniendo en práctica mi recién descubierta vocación para *espíar el aire*” (Solares, *El espía* 23. El énfasis es mío).

La escritura se propone en la novela como una forma de conocimiento íntimo, personal y de descubrimiento en tanto traduce el lenguaje secreto de las cosas y trastoca eso que creíamos estaba hecho, y lo rehace, lo ensancha. Por otro lado, aquél que ejerce ese poder mágico sobre la palabra, el que hace posible el descubrimiento es el escritor, es él quien es capaz de *espíar el aire*, de mostrar la sombra y lo subrepticio de las cosas.¹⁵⁴ En este sentido, la frase figurativa que da título a la obra no podría ser más atinada en tanto condensa su idea absoluta sobre el escritor y la escritura: *el espía del aire* es el creador, capaz de escudriñar en lo que permanece oculto, en lo que es minúsculo en tanto no seamos capaces de revelar su verdad escondida detrás de su aparente ordinario; asimismo la escritura es el aflorar de esa *espíación*: una *otredad* de las cosas hechas.

Por otra parte, el ejercicio literario se asocia en general en esta obra y en *Casas de encantamiento* con estados letárgicos, oníricos, de contemplación, de meditación, de trance. El sueño, se vio en el capítulo anterior, es la fuente que nutre a la escritura; esta figuración proveída por el inconsciente conforma la realidad alterna de Javier Lezama: Luis Enrique, su *alter ego* nacido primero en sueños que después son reescritos en el diario. Sobre el carácter de estas entelequias y el terreno que ocupan dentro de su narrativa, Ignacio Solares ofrece en su obra de naturaleza ensayística y epistolar, *Cartas a un joven sin Dios*, una disquisición que

¹⁵⁴ Sobre este estado de cosas en la escritura y el escritor Roland Barthes sostiene: «la imaginaria actúa como un médium y me pone en relación con el “eso” de mi cuerpo; suscita en mí una suerte de sueño obtuso [...] heme aquí entonces en un estado de inquietante familiaridad: veo *la fisura del sujeto*» (Roland 5).

resulta bastante esclarecedora.¹⁵⁵ En una de las misivas que envía a su interlocutor anónimo expresa:

Respecto a la escritura —ya que me lo preguntas— me ocurre lo mismo que con ciertos sucesos, cuya intensidad es deslumbrante. Recordemos esos sueños en el momento de despertar, pero una censura bien conocida los borra implacablemente, dejándonos apenas unos pocos hilos enredados en las manos y la angustia de haber tocado de cerca algo esencial que simultáneamente nuestra propia psique aísla de nosotros.

Varios de mis textos —algunas imágenes aquí y allá— nacieron en un territorio onírico (lo cual me hace sentir que no son totalmente míos) y en algunos casos tuve la suerte de que la censura no se mostrase despiadada y me permitiese trasladar el contenido del sueño a las palabras. ¿Podríamos suponer que andaba yo viajando por algunas regiones misteriosas del inconsciente colectivo? Es posible, y nos ha de suceder a todos, por más que no lo traduzcamos a literatura.

Esto me induce a pensar que si bien lo fantástico nos invade a todos en plena luz del día —en ocasiones apenas abrimos el periódico de la mañana— también nos espera en ese territorio onírico en el que tal vez los hombres tenemos más cosas en común que cuando estamos despiertos (Solares, *Cartas* 87).

¹⁵⁵ Bajo la forma de una epístola, *Cartas a un joven sin Dios* es una obra de carácter filosófico y ensayístico que conduce al lector por los cuestionamientos que apremian a un joven anónimo. A la juventud representada en este individuo se dirige el escritor, y le responde ampliamente. Las dudas van hacia los temas metafísicos, el origen, el sentido de la vida, el destino, la trascendencia, Dios. Las respuestas para ser formuladas recorren a los autores que han formado en esta dimensión al escritor: San Agustín, Kierkegaard, Sartre, Marx, Freud, Spinoza, Hegel y Santa Teresa. En medio de esta discusión filosófica tiene cabida la literatura y es abordada en varios momentos de la obra; se define su papel en el mundo y su relación con la trascendencia. Ahora bien, he venido proponiendo en la presente tesis, el desarrollo de una conjetura y análisis a partir de la vinculación de las diversas expresiones escriturales del autor, apostando a que éstas constituyen en su individualidad un fragmento de una unidad de autor, de una poética, de un *libro del yo* (sean todas estas denominaciones direcciones de ubicación para el fenómeno que se ha tratado de analizar). Obedeciendo a este presupuesto me permito poner en diálogo *El espía del aire* con la obra *Cartas a un joven sin Dios*, lo anterior ocupándome de las cuestiones que atañen a la escritura y el escritor. En suma vincular esas líneas significativas, que en otro capítulo he denominado *notas poéticas*, sobre el tema de la literatura que están expresadas en esta obra epistolar y que abonan el camino para comprender las reflexiones del autor sobre el tema.

La ensoñación que puebla el mundo de lo real, a decir del propio autor, es un terreno cultivado ampliamente en su narrativa. El tránsito de una dimensión a otra es posible en sus novelas; en *El árbol del deseo* Cristina, su personaje principal, apunta: “el golpe seco de los pasos llegaban aún del fondo del sueño, [...] otra vez la tela de araña de la pesadilla extendía uno de sus hilos a la realidad, a la penumbra del cuarto” (Solares, *El árbol* 92). Así, eso fantástico que vive en el ensueño se desliza a nuestras existencias habituales; en la lectura de un periódico, por ejemplo. El intersticio que se abre como posibilidad en la literatura, también se manifiesta en ese estado de inconciencia y aún en la realidad cotidiana. Todos estos espacios en el terreno de lo psíquico, lo corpóreo y la escritura se develan como *puertas* que fracturan lo razonable para dar paso a verdades inexplicables.

Al lado de estos estados se sitúa la escritura automática; entendida ésta última como una práctica donde se deja fluir el pensamiento sin coerción de ningún tipo. Su objeto es liberar al inconsciente de toda censura para que se exprese de manera absoluta en la escritura. Este ejercicio pretendía conducirnos, expresa el protagonista en *El espía...* «a alguno de nuestros “yo” más íntimos, casi como en una sesión espiritista» (Solares, *El espía* 26). La escritura automática y toda la actividad onírica van de la mano con la influencia que Carl Jung ejerció en el escritor y en su amigo Juan Ruelas, la idea —apunta el personaje central— era seguir “sus consejos para desentrañar nuestro “yo” más secreto. [...] Que la prosa fuera como una especie de oleaje embravecido” (Solares, *El espía* 26).

Justamente, al lado de los sueños como posibilidad de percibir una *otredad*, se encuentra la escritura. De un diario íntimo, reportajes, cuentos, artículos en *Casas de encantamiento* y de un ejercicio de automatización en *El espía del aire*. Sobre este último ejercicio y el pensamiento del psiquiatra, Ignacio Solares apunta en *Cartas a un joven sin*

Dios: «como dice Jung, aun las personas supuestamente “normales” somos varias personas. Por eso aconsejaba a sus pacientes la escritura automática [...] practicada a solas en la tranquilidad de tu casa: es el medio ideal para descubrir tus voces ocultas» (Solares, *Cartas* 83).

Este modo de hacer literatura significa, para el protagonista, una “experiencia de iniciación” (Solares *El espía* 26) que lo conduce a un acto escritural plagado de revelaciones. La práctica iniciática y el ejercicio de automatización de la escritura literaria se encarnan en un pasaje de la novela que traslada a otros cuestionamientos sobre sus intenciones. Era una noche en que el joven escritor cultivaba el relato a vuelapluma:

Ah, pero qué experiencia de iniciación aquélla en que, con mi cuaderno entre las manos, me asomé a la ventana del cuartucho donde vivía e invoqué a la noche:

— ¡Desciende. Hazte palabra. Pasa a través de mí como la luz por un vitral! (Solares, *El espía* 26).

Las ideas de Jung sobre los sueños y la escritura automática, considerada ésta última como asidero de visiones, conforman en *El espía...* una posición sobre el creador y su actividad creativa que se suma además al pensamiento de Arreola, Huxley y Cortázar. Esta perspectiva entraña una escritura iniciática, con atributos de revelación, de nuevos descubrimientos, hallazgos y respuestas, y a la vez terapéutica en tanto es un fluir sin sujeción de ningún tipo. Sobre este asunto Solares declara en su “Autoentrevista”:

Yo escribo para conocerme, tengo dudas y preguntas y mis convicciones son muy relativas. Como te decía, un escritor tiene sueños que no lo dejan vivir en paz y tiene que escribirlos. Jung calculaba que los *yos* que tenemos implican estados de conciencias diferentes, pero a veces no distinguimos a ninguno y nos enredamos dentro de nosotros mismos. Él decía que la mejor manera de dejarlos manifestarse es a través de la escritura, y los surrealistas insistieron en que la mejor literatura es la que va directamente del inconsciente al papel, pasando lo menos posible por el consciente. Yo creo profundamente en la condición terapéutica de la escritura, y tengo la impresión de que al escribir uno plasma cosas que no podrían surgir de otra forma. (125, 126).

En esta novela confluyen diferentes aristas que conforman una visión múltiple de la escritura. Entre ellas, tiene lugar también esta última como manifestación del inconsciente, donde el escritor parece estar sujeto a fuerzas que no maneja y que, arbitrariamente, orientan la trayectoria de su pluma. Por ahora dejaré aquí un momento la recuperación del concepto de escritura para abonar sobre otra posible conjetura acerca de la novela y que se hace presente a partir del último extracto citado de la novela, donde el escritor invoca a la noche para que se materialice en palabra.

Sin vacilación me atrevo a decir que este pasaje de la obra junto con otros fragmentos raya en lo burlesco y dibujan en el relato una franja casi festiva que aleja por momentos al lector de la solemnidad de la creación sublimada; en cambio, se da paso a una dimensión hilarante y risible del *hacer* literario. Hacer un paréntesis aquí me permite establecer precisamente la posibilidad de leer esta novela desde este punto. Para Carlos Fuentes no hay duda de ello, *El espía del aire* es un “brillante ejemplo de la comedia latinoamericana” (Fuentes 7).

Si el lector se remite a todo el *incipit*, espacio donde se recrea la atmósfera cultural, estudiantil, literaria y artística de la novela, encontrará una descripción plagada de clichés: el protagonista es un idealista de los años sesenta que cree en la revolución; asiste a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; fuma mariguana y vive en un cuarto de pensión, cuyas paredes están rajadas y la ropa pende de clavos sujetos a la pared; asiste a cafés y cineclubes de mala muerte, y gusta del deambular nocturno de la ciudad; no cree en Dios y tiene un amigo de pelo largo con el que practica el *fluir del inconsciente*; lee a Jung, a Huxley y a Jean-Paul Sastre. En suma, es este el escenario evocador de la vida estudiantil de una época, donde los sueños y andares de esta generación se escribían entre las clases de Gaos y Arreola. En medio de esta configuración del entorno del personaje, junto a ciertos pasajes de la novela, como aquella noche de iniciación para ejercitar la escritura automática, hacen del escritor un personaje hipérbolico y sus circunstancias se acercan más a la parodia del estudiante de letras de los años sesenta, que al relato ficcional autobiográfico sobre la formación de un escritor.

Sobre su inclinación por el empleo del humor en su narrativa, Ignacio Solares declara en “Autoentrevista”: “la ironía es otro elemento que me identifica con Cortázar. Yo creo profundamente que una de las claves para escribir novela es no tomarse nada demasiado en serio” (125). Más adelante y refiriéndose a *El espía del aire* agrega: “algo que está presente siempre en esta novela es el humor y sobre todo la ironía. Por suerte la literatura efectivamente tiene el don de relativizar la verdad. Creo más en lo simbólicamente verdadero que en lo históricamente exacto. La realidad así como existe me parece insufrible” (126). De tal manera que el humor, se suma como medio que crea otro anverso de las cosas en la literatura del escritor, al lado por ejemplo de los sueños y de las alucinaciones en tanto también relativiza la verdad, la trastoca para implantar otra nueva.

Es claro que existe una dimensión de lo risible presente en la obra, no obstante, no debe pasarse por alto que el narrador conserva en su tono la candidez de sus años de juventud; si bien, es un ejercicio memorístico la intención del que relata es clara: transportar al lector a aquella época, desde su mirada de joven escritor. Por su parte Carlos Fuentes señala sobre la dimensión cómica de la obra:

Solares demuestra que el humor, por vía de la fantasía, establece situaciones de comedia silente, secreta, interna: no nos oímos reír porque estamos demasiado ocupados en sonreír. Es digamos, el humor maestro de una obra como *Siete hombres* de Max Beerboom. En el caso de Solares, la nostálgica recreación de la Ciudad de México en los años sesenta, cuando el país perdió la fe, conduce a la recreación de la ciudad de los cuarenta, cuando México tenía fe (Fuentes 7).

El humor es silente expone Fuentes, a lo que agregaría es además entrecortado, se hace presente en tanto el lector se siente distanciado de esa atmósfera idealista y esencialmente mozuela. Asimismo, la carcajada se desdibuja en tanto la sonrisa vive de la recreación nostálgica. A decir de Amalia Pulgarín, “toda nostalgia actualiza el pasado” (Pulgarín 146); en este sentido esa recreación trae consigo la actualización de la voz que enuncia el discurso, determinada ésta por la juventud idealista de ese ahora pasado-presente. Por sí sola “la nostalgia cumple un papel mucho más importante que el simple recuerdo. Está cargada de energía y se produce de una forma incontrolada por parte del sujeto” (Pulgarín 146); Esa fuerza juvenil renovada por la nostalgia puebla el tono de la reseña del recuerdo.

A lo anterior y dentro de esta misma cuestión parentética hay que agregar además, la distancia que se establece mediante estos elementos irónicos entre el personaje con respecto de

quien escribe. A decir de José María Pozuelo, este tipo de mecanismos socarrones en novelas de carácter personal y de base autobiográfica, “convierten la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma” (Pozuelo, *Figuraciones* 29). Esta circunstancia, —ya se ha visto en *De cuerpo entero* con sus mecanismos de estirpe picaresca, “donde el autor nos cuenta de cómo fue su vida”—, resulta en un resquebrajamiento entre el personaje y su autor contrario a lo que debiera suponerse en obras de carácter autobiográfico. El autor aprovecha el espacio de la ficción para ser otro y lo asume como “un lugar cuyo tránsito es inevitablemente fantasioso” (Pozuelo, *Figuraciones* 29). En este sentido, si la visión en la novela sobre la escritura literaria sitúa el establecimiento de una *otredad* de las cosas, en tanto relato biográfico, también dispone una alteridad del autor que es esencialmente una ficción.

Finalmente, en relación a este tema destaca la reconstrucción histórica de los años cuarenta y sesenta. Para Fuentes, en el desplazamiento temporal de estas dos épocas radica la dimensión irónica de la novela, pues en una se tenía fe y en la otra no. Por su parte Amalia Pulgarín situándose en lo que ella considera el horizonte de la posmodernidad, que ubica en el siglo XX tras el ocaso de las vanguardias, señala que las obras de la metafiction historiográfica hispánica “son textos contradictorios y especialmente paródicos en su relación intertextual con la tradición y las convecciones que el género implica” (Pulgarín 20). No es que exista una negación de la historia, sino una necesidad de quebrantar su carácter apologético, en suma lo que de ella es relato utópico; en este campo algunas obras como las del español Eduardo Mendoza, emplean el humor y la parodia como elementos de una descentralización de la

historia oficial¹⁵⁶. De esta forma en *El espía del aire* los personajes históricos, como Juan José Arreola y Antonio Caso pueden coexistir con los personajes ficticios sometidos a las reglas de la ficción; asimismo el periodo utópico y a la vez pesimista de los años sesenta es sometido a un proceso de desmitificación gracias a la carga irónica que se le aplica.

Pero retomando la concepción de la escritura en la novela, vamos a encontrar que su definición se encuentra también determinada por las nociones de realidad y ficción. Ambas son para el escritor sustancia indeterminada, subjetiva, inasible y conviven en un mismo espacio indisoluto:

La realidad no aparece nunca ante nuestros ojos de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera intersticial, que se desliza entre dos instantes o dos páginas del periódico que hacemos pasar —suavemente, casi con una caricia porque el tomo está a punto de deshojarse—, en un mecanismo binario típico de nuestra razón, a fin de permitimos vislumbrar una tercera frontera, la *verdadera*, quizá gracias a ese tercer ojo que aparece en ciertos textos budistas, y al que no contaminaría el fino polo que se levanta siempre de las viejas páginas amarillentas (Solares, *El espía* 41)¹⁵⁷.

En primer lugar, la *verdadera realidad* es definida como una existencia que surge en una oscuridad, en un espacio limítrofe; es decir en medio de nuestra visión, subyace una hendidura

¹⁵⁶ Para un conocimiento más amplio sobre la metaficción historiográfica de la contemporaneidad en Hispanoamérica y España y sus mecanismos de descentralización y de-realización de la historia oficial en la obra de Lourdes Ortíz, Abel Posse, Eduardo Mendoza y Gabriel García Márquez véase la obra citada en la bibliografía *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narración posmodernista* de Amalia Pulgarín.

¹⁵⁷ La voz reflexiva de Solares y los discurrecimientos que sitúan su visión poética se reiteran en toda su expresión escritural. Además de que en algunos casos, también se ha señalado se repiten de manera textual. Para ejemplificar esto, transcribo la versión de este fragmento de la novela, en *Cartas a un joven sin Dios* obra publicada posteriormente en 2008. «Para mí la idea de la escritura no significa solamente una ruptura con lo razonable, lo cotidiano y lo lógico, sino que aparece de una forma que podríamos llamar intersticial, a fin de permitimos vislumbrar la posibilidad latente de una “otredad”, de una “tercera frontera” —¿por qué no?— como aparece tan reveladoramente en algunos textos orientales» (Solares, *Cartas* 87).

que permite ver el absoluto. En otro momento de la novela, justo cuando obtiene la credencial de Margarita en sus manos, el joven escritor señala: “sentí, con el desasosiego que me deja siempre, la instantánea demostración de ese *otro* supuesto orden de las cosas” (Solares, *El espía* 37). La idea de otra realidad que se encuentra en un espacio intermedio y que es percibida sólo en ciertos instantes no sólo ayuda a comprender la concepción de escritura en la narrativa del autor, sino incluso la de lo *fantástico*; esta parte de su obra que se ha observado ampliamente y que me atrevo a decir está presente en su narrativa por motivaciones distintas a la de la literatura fantástica; es decir, los saltos y las transgresiones entre la dimensión de lo real, configurada en la ficción hacia hechos fantásticos está ligada muchas veces a la noción de entrevisión muy propagada en su narrativa, incluso a la de reencarnación y transmigración. Precisamente es en medio de este atisbo o vistazo enajenante en que es posible ver la tercera frontera que muestra la *realidad*. Sobre la literatura fantástica y el resquicio que esta abre en su narrativa Ignacio Solares apunta en *Cartas a un joven sin Dios*:

Hay quienes viven satisfechos en una suerte de dimensión binaria y prefieren pensar que la literatura no es más que un juego —un gran juego— con las palabras. Hay escritores que incluso sólo inventan temas fantásticos sin creer en modo alguno en ellos. En lo que a mí se refiere, lo que me ha sido dado inventar en este terreno siempre se ha realizado con una especie de nostalgia, la nostalgia de no ser capaz de abrir esas “puertas de la percepción”. Pero lo cierto es que la literatura ha cumplido y cumple una función catártica muy parecida a la de los sueños, en especial ciertos sueños que se nos adhieren por la mañana —y a veces todo el día— como un trozo de materia pegajosa (Solares, *Casas* 87).

Ahora bien, la ficción ocupa un lugar dentro de esta otra realidad mientras que en ella es posible entrever esa frontera. La literatura hace posible la fisura en nuestro sistema epistemológico acerca del mundo y sitúa este espacio discordante como una verdad próxima y distinta. Para el lector en la lectura y para el creador en la escritura. Sobre esto el protagonista de *El espía...* expresa:

Escribía esperando vagamente que en esa falsa concentración, que era a la vez voluntad de distracción [...] se abriera de nuevo el hueco inicial, por donde se había colado a *esta* realidad la estrella de evasivas puntas de una credencial emparedada en el tiempo. Acaso la constelación brotaría de esa aura todavía presente en el Olimpia, se sedimentará en una zona más allá o más acá del lenguaje, dibujaría sus radios transparentes, la fina huella del rostro fotografiado hacía veinte años. La escritura valía como una de las hebras —la hebra principal, sin lugar a dudas— que hubiera querido atar a las otras hebras mentales para alcanzar por fin una comprensión, algo que acaso pudiera tener imagen y nombre propio (Solares, *El espía* 44).

Si la escritura es una de esas puertas de percepción que permite vislumbrar esa otra realidad, el escritor es quien, en un estado de conciencia mística, puede acceder a ella. Aldous Huxley¹⁵⁸ sin lugar a dudas, también puebla con sus ideas la concepción poética de Ignacio Solares en *El*

¹⁵⁸ La visión de Aldous Huxley expresada principalmente en *Las puertas de la percepción* (1954) es recurrida en otras obras de Ignacio Solares, tales como *El sitio*, *Cartas a un joven sin Dios* e *Imagen de Julio Cortázar*. La idea que tiene mayor peso se refiere al umbral sensible que se abre y permite observar la verdadera realidad, que según Huxley es imposible de percibir conscientemente en su totalidad por el ser humano. Para acceder a un estadio extático que le permita ascender a esta otra verdad Huxley utilizaba la mezcalina, y bajo sus efectos escribió entre otras obras *Las puertas de la percepción*. Cabe destacar que el título de este ensayo está inspirado en una cita que Huxley extrae de *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790-1793) de William Blake. Una vez atravesado este portal el espacio y el tiempo se vuelven irrelevantes y la percepción es mayor, sobrecogedora y a veces hasta ofensiva porque el individuo es incapaz de hacer frente a la enorme cantidad de impresiones que recibe y que normalmente, en un estado consciente se encuentran filtradas.

espía del aire. En palabras del joven escritor: “había una disposición permanente y cotidiana a abrir las (llamadas por Huxley) puertas de la percepción” (Solares, *El espía* 12). La transfiguración de lo habitual, de lo real, de lo cotidiano, que muestra una verdad más profunda se origina ya no por el efecto de la mezcalina, sino por la escritura. Los estados de embriaguez, suspensión y éxtasis no son ya generados por la droga, sino en la escritura automática, en el ensueño o en la lucidez del ayuno, por ejemplo, en el personaje de *Casas de encantamiento*. Lo cierto es que *El espía del aire* sustenta claramente su noción de escritura como una existencia alterna, diferente, expansiva y la vía para vislumbrarla sólo es posible cuando el escritor entra en un estado particular que él llama *enajenante*.

La enajenación, junto a los estados letárgicos con que la escritura suele asociarse en la narrativa del escritor ya se han discutido en el capítulo sobre *Casas de encantamiento*; sin embargo, en esta novela vuelven a retomarse. Esta vez se introduce en la obra mediante una alusión expresa que el protagonista hace sobre un cuento de Julio Cortázar. El joven escritor reseña minuciosamente lo transcurrido en “El perseguidor” y se cuestiona cómo es que Jhonny Parker logra revivir, en un estado de semisueño, el recuerdo de horas enteras en sólo dos minutos, tiempo que duraba el transcurso del tren de una estación a otra. Todo ello lo atribuye a un desliz enajenante:

Recordé que durante un viaje en metro el protagonista de “El perseguidor” de Cortázar entra en ese estado que llamamos de enajenación, hacia el cual tiende a deslizarse con suma facilidad la llamada literatura fantástica, a la que, por lo pronto, habría que agradecerle la función de sacarnos de nuestras casillas y mostrarnos que quizá las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales suponen (Solares, *El espía* 85).

Para Ignacio Solares la grieta que separa la existencia cotidiana de la *otra realidad* surge de estados delirantes, entendidos éstos como momentos donde la razón es tambaleante y oscila hacia el inconsciente. Tanto Johnny Parker como el protagonista de *El espía del aire* son capaces de experimentar como creadores, uno músico y el otro escritor, esta abertura enajenante. Particularmente, el escritor, experimenta el valor de ese estadio, mientras viajaba en el transporte público, ya instalado en los años cuarenta y no en su temporalidad cotidiana de los años sesenta; la ventaja —expresa— “era que, durante el trayecto en el tranvía, entré en ese estado de enajenación, pero ya *allá*, o sea que valía por una doble enajenación” (Solares, *El espía* 86).

En “El perseguidor” es *el tiempo fuera del tiempo* el principio que permite ingresar en la *otredad*, la *trascendencia* y abrir *las puertas* hacia otras formas de ser en el mundo. Johnny Parker, su personaje central, vive persiguiendo ese otro espacio de expansión temporal; la enajenación para llegar a él se propicia a través de la música unas veces, y otras, en sus estados de entrevisión. Sólo bajo estas formas es posible, expresa el personaje, “vivir cientos de años [...] vivir mil veces más de lo que estamos viviendo hoy por culpa de los relojes, de esa manía de los minutos y pasado mañana...” (Cortázar *El perseguidor* 80).

Para Cortázar habría que descubrir *cómo* deslizarse a ese estado de desubicación temporal, por su parte Ignacio Solares logra franquear en la escritura esa distancia temporal y condensar en ella ese tiempo fuera del tiempo. Los protagonistas de sus novelas queden liberados de las ataduras temporales, en tanto es posible que el héroe, dentro del devenir del perenne retorno, pueda vivir de nuevo el enamoramiento de Margarita Vélez; esta vez como un joven escritor de los años sesenta, y ya no como Javier Lezama el periodista. En este

sentido, la novela constituye también un comentario acerca de la reflexión de Cortázar en “El perseguidor”; asimismo una praxis de ésta que se constata en las líneas inaugurales de la obra: “Como si el simple acto de escribir pudiera hacer girar al revés las agujas del tiempo” (Solares, *El espía* 11). El comentario acerca de “El perseguidor” testimonia en esta novela que es posible hacer una indistinción entre el discurso crítico y el discurso poético. La obra analizada, el análisis mismo, la nota y el ejercicio exegético sobre ésta ocupan el mismo espacio, el de la creación. La anotación del escritor acerca de sus lecturas ya no se escribe en el margen sino en sus entresijos ficcionales.

La duplicación en *El espía del aire* de situaciones ya vividas configura un presente eterno. La escritura permitirá al creador vivir esa *otredad* que el personaje de Cortázar persigue. Asimismo se hace posible asir tal como refiere Arreola lo que parecía irrealizable: burlar la supremacía del tiempo. La creación literaria logra rebasar dicha hegemonía y hace posible una realidad distinta como resultado de este desfasamiento.¹⁵⁹ “Vivir mil veces” expresa Johnny Parker, y es precisamente lo que Solares ha hecho con sus personajes a lo largo de su narrativa, escribirles más de una vida.¹⁶⁰ Aquí nuestro personaje central ya no es Javier Lezama, es un escritor anónimo que vivió en los años sesenta, pero que en una vida y en un tiempo alterno también se enamoró de Margarita Vélez.

¹⁵⁹ La alteridad se manifiesta también en *Casas de encantamiento* en tanto Luis Enrique constituye un desdoblamiento de Javier Lezama. Particularmente uno que posiblemente nace de sus sueños reescritos en el diario.

¹⁶⁰ La reaparición de personajes anteriores y conocidos en las novelas del autor es un rasgo que caracteriza su narrativa. Asimismo personajes que comparten parte de su historia, con otros que les anteceden en la escritura ficcional del autor sustentan una de las ideas fundamentales en la poética del autor: la trasmigración de las almas y la posible reencarnación. La literatura, la de Ignacio Solares, hace posible que un personaje pueda experimentar una diversidad de existencias. Particularmente, su novela *El sitio* persigue a gran escala la prolongación de historias y personajes.

La idea cortazariana sobre la reconquista del tiempo perdido se suma a las ideas de Jung, Aldous Huxley y Juan José Arreola. En estos pensamientos en conjunto, y en la interiorización que de ellos ha hecho el autor, subyace la noción de escritura en *El espía del aire*. En *Cartas a un joven sin Dios* una vez más Ignacio Solares afianza su identificación con este pensamiento y además conduce la reflexión acerca del destino del arte, y de la escritura con mayor ahínco hacia su dimensión mística y espiritual. A partir de una cita de Cortázar que transcribo ahora retoma la idea del tiempo:

Cada vez que yo, inclinándome sobre el antepecho del teatro, he mirado a un pianista a un director de orquesta en el acto mismo de recrear la música, he sentido como si algo de lo sagrado se transmitiera de ellos a mí. Dios no está sólo en las iglesias; y yo me atrevo a afirmar que Él prefiere por ministros a los grandes creadores de la belleza (ctd en Solares, *Cartas* 76).

Luego de esta cita Solares expresa como Julio Cortázar, “influido por la filosofía hindú, relacionaba directamente ese acceso a lo sagrado con el problema del tiempo” (Solares, *Cartas* 76) y cómo en “El perseguidor” su protagonista, Johnny Parker es capaz de transponer las llamadas por Blake “puertas de la percepción”, y entrar en un estado de desubicación temporal que lo acerca «a ese “otro” mundo, en el cual se diluyen las palabras y las etiquetas: Dios, trascendencia, iluminación, pero en el que, a la vez, “todo” adquiere sentido» (Solares, *Cartas* 76). Así, el creador, sea músico, sea escritor, sea pintor se convierte a decir del propio Cortázar en ministro capaz de traslucir en su creación algo de lo divino. Finalmente, en relación a esto Solares apunta:

Cortázar fue ante todo un poeta, y el poeta, que no acepta el lenguaje en su intención puramente racional, descubre pasadizos secretos entre todos los opuestos, entre razón y locura, Cielo e Infierno, fe e incredulidad, e incluso prefiere eliminarlos en el proceso mismo de la escritura para aprehender directamente eso que es —o que puede llegar a ser— él mismo en su relación con lo sagrado (Solares, *Cartas* 77).

La idea del artista en general como un emisario de la divinidad, es una idea de Cortázar que marca profundamente la narrativa de Ignacio Solares. *El espía del aire* es precisamente el creador tratando de establecer su relación con lo sagrado y generar en su creación un eco de este contacto divino. Al referirse a esto último y a la figura del poeta Solares apunta: «a su visión —permeable como la de un místico o un visionario— [...] le es conferida la “gracia” que le permite franquear las diferencias, “rondar las cosas por otro lado”, como dice el propio Cortázar» (Solares, *Cartas* 77). Al lado de los profetas y los místicos, se sitúa el poeta, visionario también y capaz de vislumbrar ese algo *más allá*. Su revelación, solitaria primero, se hace expansiva hacia los otros expresados en el lector. La literatura se muestra como una posibilidad de cercanía con la divinidad indecible que subyace en el mundo. En suma, la alteridad de las cosas, y de los sujetos, se convierte en un atributo de lo divino, en tanto se definen como regiones inaccesibles la mayor parte del tiempo y sólo se vislumbran intersticialmente. Por ello, son zonas siderales que adquieren el prestigio de lo celestial y trascendente, pero también de lo inasible y lo desconocido.

¿No te sucede en general con la literatura? —expresa Solares— Aunque sean obras de la pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista,

aunque no apunten directamente a esa participación, sólo ellas contienen, de alguna indecible manera, ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía (Solares, *Cartas* 107, 108).

La divinidad concebida como otredad, como la sombra de todo lo existente, la parte otra y la posibilidad de vislumbrar el curso secreto de las cosas, se descubre también en la escritura. «Ese “otro —o eso “otro”— que se crea a partir del encuentro del autor y el lector, balbucea, se agarra con uñas invisibles desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total. ¿No es ésta, desde ya una experiencia de lo sagrado?» (Solares, *Cartas* 167). Así, la dimensión de lo místico en la narrativa de Ignacio Solares tiene lugar en tanto lo divino se entiende como una alteridad de las cosas hechas, un develamiento surgido de la creación literaria y una búsqueda del ser. Finalmente expresa el autor: “cada gran obra de arte es una exploración más hecha en ese territorio de lo humano eterno, poco a poco surcado por caminos que [...] anhelan todos el mismo imposible: dar con la realidad entera de la vida” (Solares, *Cartas* 188).

5.3 La novela del yo

En la escritura de la modernidad es palpable la imposibilidad de continuar con discursividades totalizantes.¹⁶¹ Las traslaciones de lo artístico a lo crítico y a la inversa hacen posible unificar,

¹⁶¹ En su obra titulada *Posmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana* Santiago Juan-Navarro señala como la propensión de la narrativa contemporánea de desvelar su propia condición de artificio verbal responde a una tendencia generalizada que atañe al discurso contemporáneo en general, el investigador apunta: “Las ciencias humanas (la historia, la sociología, la psicología, la lingüística y la antropología) así como las tradicionales disciplinas humanísticas (la filosofía, la retórica y la estética), han devenido progresivamente subjetivas y figurativas, haciendo explícitos y cuestionando los presupuestos sobre lo que se asientan sus métodos. [...] Consiguientemente, la distinción entre los discursos se difumina también la frontera entre arte y teoría, entre ficción y realidad” (34).

guardando las proporciones, escrituras que parecían paralelas. Existe una “forma de pensamiento nómada que huye de buscar un centro regulador” y, en cambio, conforma “una escritura fragmentada” (Trabado 174). No obstante, dentro del carácter asistemático, fugaz y fraccionado de estas anotaciones se configura virtualmente el yo poético, el yo autobiográfico; este último entendido no solamente en relación a su dimensión vivencial sino como relato de pensamiento, como relato biográfico estético y crítico. El foco es ese “libro del yo” (Trabado, 173) que se implanta, potencialmente, en la heterogeneidad del ejercicio literario de un autor.

El espía del aire supone una arista más en la construcción de esa virtualidad, y se instituye como uno más de esos ejercicios discursivos donde el yo acaba ocupando el lugar central. El carácter autobiográfico de la novela permite vigorizar y consolidar el camino hacia esta construcción autorreferencial del escritor en toda la extensión que ésta significa. Esta vez bajo la forma de la ficción corre nuevamente hacia el terreno de la crítica, y sobre todo de la autopoética. La referencialidad autobiográfica aproxima al autor con la dimensión reflexiva contenida en la obra, el vínculo que el lector establece entre las vivencias del personaje central y las del escritor real, origina naturalmente una sujeción del metadiscurso de la novela al autor como emisor de éste.

Al lado de las reseñas, los ensayos, las notas y las entrevistas, en la ficción autobiográfica el autor también se autorrepresenta. En ella da cuenta de su juventud, pero también de sus lecturas, de sus afecciones de naciente escritor, de sus concepciones de la literatura. Particularmente, *El espía del aire* y *Casas de encantamiento* sobresalen en el resto de la obra del autor en lo que a su componente biográfico se refiere, este tipo de ficción parece ser el espacio ideal para implantar ese yo poético vital que permea toda la producción literaria del autor.

Ingresar a una novela como *El espía del aire* no debe conducir a ratificar los datos o verificar la narración sobre la vida del autor; se trata más bien, a decir de Isabel de Castro al referirse a la ficción autobiográfica en general, “de extraer su significación íntima, personal, considerándola como el símbolo, la parábola, de una conciencia en busca de la verdad personal, propia” (De Castro 153). A lo que acotaría aquí esta verdad, en los casos que competen, es además ante todo literaria.

Isabel de Castro considera que un segmento de la novela española e hispanoamericana a partir de los años setenta se inscribe en un espacio autobiográfico, no como una autobiografía novelada sino como una *novela del yo* donde “los elementos autobiográficos afloran de manera discontinua, intermitente, imbricados con los fabulados, y están presentes, tanto en los sucesos de la trama como en la trama misma; en la idiosincrasia del personaje, en su ideología y en sus reflexiones” (De Castro 153).

Los rasgos de esta tendencia se manifestarían en cuanto a la temática, en “la indagación de lo personal”; en segundo lugar en cuanto a los personajes: en “protagonistas escritores”; y finalmente, en cuanto a la forma, “la narración se presenta en primera persona” y además incluye “discursos propios de la escritura autobiográfica, memorias, cartas y diarios íntimos” (Castro, 153, 154). La novela, mediante los mecanismos propios del género introduce de manera imbricada una conciencia particular. Lo cual me lleva a considerar que en esta obra interesa sobre todo franquear la dimensión referencial, para aprehender los puntos de vista del autor; es decir, el *yo discursivo* que sobrepasa las experiencias vivenciales. Esta voz discurrante, ahora también narrativa es la que he tratado de seguir a lo largo de la investigación.

Sobre la discursividad pensante que acompaña a cierta clase de narraciones José María Pozuelo, se ocupa ampliamente en su texto *Figuraciones del yo*, especialmente de la narrativa de Javier Marías y E. Vila-Matas. Por su parte, en su obra de reciente publicación Pozuelo Yvancos destaca la novela personal, no sólo como aquella que necesariamente posee un referente autobiográfico, sino aquella que está escrita en general en primera persona. Esta *novela del yo* señala, en ciertos casos posee una *voz reflexiva* que es la misma que aparece en los ensayos y, en la ficción, realiza una *figuración personal* del autor, “pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos (de los autores) en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores” (Pozuelo, *Figuraciones* 30). De esta forma la figuración del yo se ofrece por un lado como narrativa y por otro, como discursiva.

La identificación que Pozuelo hace del yo narrativo con el propiamente reflexivo del ensayo me lleva a considerar, el vínculo entre el *yo lírico* de la poesía con el *yo personal* del relato en primera persona. Tanto la poesía como la narrativa son géneros que en tanto literatura resultan ser ficcionales. No obstante, el carácter de referencialidad es distinto en cada uno. El hablante lírico y la actitud lírica en general de la poesía no tienen su equivalente en la narrativa, en la actitud personal del relato en primera persona, por ejemplo. A decir de Pozuelo, al referirse a esta voz dubitativa: “es curioso que cuando se trata de la narración en primera persona la crítica eluda sistemáticamente la indagación en ese tipo de voz que siendo personal, no es autobiográfica y que me parece a mí está constituyendo una de las vías más poderosas de renovación de la narrativa contemporánea” (*Figuraciones* 30). Tenga o no un referente biográfico, el relato en primera persona no deja de ser personal y contener en ese sentido una actitud similar a la de la poesía, un *yo figurado en la escritura* que es resultado de

un arrojito íntimo del escritor. Así la voz narrativa no se deslinda de su voz discursiva, la historia narrada conduce también al pensamiento inserto a propósito de ella.

Tanto *Casas de encantamiento* como *El espía del aire* poseen personajes escritores que tratan de inquirir en su intimidad, de proceder siempre hacia su autodescubrimiento. En *Casas* aparecen los diarios y las cartas, en *El espía...* es la escritura automática sobre la que el protagonista vuelca su yo más íntimo. En ambas, es la reconstrucción de ese voz a través de la remembranza del pasado y, lo más importante, esa evocación es a través de la escritura. A lo anterior se aúna el anonimato de los dos personajes que invita al lector a ligar los datos biográficos de las novelas con el escritor real, pero al mismo tiempo difumina esa relación, permitiéndole quedarse con un yo fabulado del autor, fantasioso y por tanto alejado de la realidad.

Con todo, ambas obras refieren parte de la vida del escritor, pero el dato biográfico resulta ser ante todo una brújula que direcciona hacia este carácter personal discursivo. Es el vehículo que destaca y anuncia una voz que se aproxima; es decir, para explicar su concepción de la escritura y del escritor, el autor ha de hablar de su vida como centro que origina esa visión. La voz que considero está por venir, es entendida por José María Pozuelo como:

Una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como *voz figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante* (Pozuelo, *Figuraciones* 30).

De tal manera, que ciertas obras narrativas, por ejemplo las novelas de mi interés en este trabajo, despliegan al lado de un yo narrante, un yo pensante, este último vinculado a la cavilación y a los procederes del género ensayístico, donde lo que afecta es la perspectiva del que habla y su muy particular modo de ejecutar sus argumentaciones. Asimismo, el carácter autobiográfico permite identificar más claramente el carácter personal de la obra. En tal caso debe la crítica poner mayor atención en el yo figurado, personal y discursivo que subyace en la *novela del yo* y aún en la autobiográfica, e ir más allá de las vivencias contenidas, ahondar en cambio en el enfoque pensativo sobre la literatura.

5.4 Del *alter ego* y la memoria

Precisamente la crítica que se ha ocupado de la novela desde su publicación afirma la condición autobiográfica de la obra; abundan en los trabajos aseveraciones tales como: “el protagonista es el *alter ego* innominado de Ignacio Solares” (Gil, párr. 3); “nos apoltramos para seguir en lo que parece un agradable libro de recuerdos” (Vega 12); “Solares, protagonista de la historia, rememora su época de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM” (Munguía 82); “es indudable que Solares recurrió aquí a sus propias memorias” (Patán 13) o “Ignacio Solares hace un recuento de lo que probablemente fueron los inicios de su vida literaria” (Sicilia, *Misticismo* 54).

Sin duda hay una fuerte inclinación a asumir la obra como un relato autobiográfico; en relación a esto no debe olvidarse lo que en capítulos anteriores se ha señalado: la narrativa de Ignacio Solares tiende a internarse en los mundos fantásticos remarcando la endeble separación de la realidad con la ficción; por otro lado, el personaje central innominado de ambas novelas acrecienta la ambigüedad del discurso como relato autobiográfico y juega con

esa posible ficcionalidad o verdad de su contenido. Ambas obras se desarrollan como un posible desdoblamiento del autor, o un *alter ego* como llaman algunos en medio de ficción y realidad; pero la verdad y lo real, a decir del propio personaje, se desvanecen continuamente: “el olvido y la memoria —expresa— son glándulas tan endocrinas como la hipófisis y la tiroides, reguladoras libidinales que decretan vastas zonas crepusculares *sujetas al carácter personal y a las emociones del momento*” (Solares, *El espía* 19. El énfasis es mío). Mientras sea la escritura literaria la que intervenga en la conformación de la verdad, la subjetividad lo puebla todo.

Ahora bien, en lo que a la veracidad del relato se refiere si se remite a *De cuerpo entero*. I.S. se pueden constatar sin duda algunos datos. Por ejemplo: las referencias literarias aludidas en la novela que son un indicativo sobre la formación lectora del escritor. En la autobiografía afirma por ejemplo: “Aldous Huxley —un escritor que me metió la cabeza en la literatura y al que leo y releo—” (Solares, *De cuerpo* 11). Junto al escritor inglés resuenan los nombres de Allan Kardec, Jean Cocteau, Mauriac, Greene, Bernanos, Chesterton, Heinrich Boll, Julio Cortázar, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, entre otros. Estas referencias y otras más serán aludidas como parte de la formación lectora del protagonista en la novela y en la autobiografía.

Por otro lado, en *De cuerpo entero*. I.S. se corre también el velo sobre la intriga central que mueve los hilos de la trama tanto en *Casas de encantamiento* como en *El espía del aire*: el descubrimiento de la credencial de aquella mujer enigmática de los años cuarenta. Aquí la musa que inspira a los protagonistas de las novelas y los hace romper el silencio creativo, se revela terrenal y tangible. La divinidad inspiradora está ausente para dar paso a un relato anecdótico: “A principios de 1968, hice un reportaje de la remodelación del cine Olimpia”

(Solares, *De cuerpo* 51), “la credencial apareció enterrada dentro de toda una historia teatral y cinematográfica” (Solares, *De cuerpo* 52). En la autobiografía Solares relata como el ingeniero Burle, encargado de remozar el edificio, le obsequia la credencial de Margarita Vélez, asimismo cómo este hecho lo inspiró quince años más tarde a escribir *Casas de encantamiento*.

Siguiendo con lo veraz, lo histórico y lo autobiográfico en las novelas, se encuentra que a lo anterior se suman las referencias culturales y artísticas, es decir, el cine que el escritor veía, las obras teatrales que presenciaba, los espectáculos musicales y lo relativo a su trabajo periodístico en *El Heraldo* y la revista *Mañana* entre otras publicaciones. Por sobre cualquier dato el centro sin duda sigue siendo Margarita Vélez, es ella la que hace romper el silencio, la que induce a la escritura de un reportaje, de una historia de amor, de una novela titulada *Casas de encantamiento* y de una reinvención en *El espía del aire*. La insistencia en el núcleo dramático, el amor de Margarita y en la anécdota que lo origina es relatada y reinventada nuevamente en la “Autoentrevista”. Aquí Ignacio Solares, refiriéndose a la novela *El espía del aire*, declara:

La verdad es que cuando publiqué la novela y me invitaron a presentarla en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sentí una especie de mareo porque me dije: ¿No será que estoy viviendo mi propio libro? ¿No será que llevar ahí la presentación es, de alguna manera, parte de la ficción? Hice un reportaje para la revista *Mañana* cuando estaban reconstruyendo el cine Olimpia en 1965, le pusieron una pantalla de cinemascope y apareció emparedada entre las butacas una cartera vieja. Obviamente, lo que traía ahí no era la foto de una mujer, pero siempre me quedó la idea sobre qué hubiera pasado si esa cartera vieja de mujer trajera una foto: sencillamente me hubiera enamorado de ella. Encontrarte una vieja cartera con una foto es el mejor motivo para el amor (126).

Si bien, el origen del relato se descubre real, en esta reciente declaración el autor descubre que Margarita Vélez ha sido siempre ficcional y pertenece al mundo de las cosas maravillosas, fantásticas, ideadas por el escritor.

Los datos biográficos refuerzan el tratamiento metadiscursivo en tanto el lector vincula el contenido de la novela con la voz del escritor real, interesan más en cuanto conforman este espacio de la intimidad para el protagonista. Particularmente, el personaje anónimo de *El espía...* trata de ahondar en sí mismo a través del ejercicio de la memoria que materializa en la escritura. La indagación es evocatoria y el escritor se redescubre en un pasado de mediados de los sesenta. Aunque este pasado histórico no aparece en la novela ya como una reinterpretación crítica por ejemplo a la manera de la historia contrafactual,¹⁶² sino como un contexto que enmarca la indagación interior del personaje central y muestra además su manera personal de entender aquella época.

Tal como señala Amalia Pulgarín en *Metaficción historiográfica*, no se trata de una renuncia o negación de la historia, sino que estas obras “representan una renuncia a las simplificaciones del arte ideológico y conciben la historia como una presencia en blanco a la que hay que devolverle rasgos humanos” (Pulgarín 14). Así, el espacio histórico tanto en *Casas de encantamiento* como en *El espía del aire* pasa a situarse como parte de esta narrativa, entendida por Pulgarín como posmoderna, y donde entra en crisis la referencialidad

¹⁶² A decir de Humberto Beck al referirse a la historia contrafactual y su función explica que “los ejercicios de historia imaginaria ocurren en el cruce de la crítica y la fantasía, una fantasía que supone la crítica: el imaginarnos otros o disueltos en la nada implica suspendernos, mirarnos desde fuera con ojos descreídos. Las ficciones históricas son fantasías críticas que demuestran la inestabilidad del presente, la historia, la realidad” (15). Así la novela histórica contrafactual cultivada también por el autor, en su obra *Ficciones de la revolución mexicana* (2009) no es a decir de Amalia Pulgarín: “una mera reconstrucción de la historia, ni un simple revisionismo histórico, sino que introduce el deseo de completarla o corregirla” (Pulgarín 16). Particularmente tanto *El espía del aire* como *Casas de encantamiento* no constituyen ejercicios propiamente contrafactuales, sino más bien funcionan, decía, como escenarios simbióticos que definen el ser de los personajes centrales.

de la novela y la textualidad oficial inamovible del pasado para dar espacio a la historia privada e individual y, asimismo, a la artificialidad de la imaginación y a su poder de intervención mediante ésta. De tal manera, trazar en la novela un pasado desde la perspectiva política, social y cultural permite al personaje por un lado, dimensionar, desde su presente reminiscente, el proceso que lo ha llevado a ser escritor y, por otro, liberar ese pasado “de su jerarquía distanciadora, desmitificarla, desarmarla, esclarecerla, y constituir un nuevo punto de partida” (Pulgarín 106). La evocación de la época abre un espacio de comprensión para el personaje: “Creíamos que el mundo tenía remedio (todavía podía creerse que el mundo tenía remedio) y había que actuar en él decididamente porque *todo* importaba: leer un libro o hacer la revolución” (Solares, *El espía* 12).

La forma de narración memorística otorga un tono íntimo al relato y sobre todo refuerza la identificación del personaje con la voz del autor: “Aunque esto que cuento sucedió hace rato, quedan pedazos y momentos tan recortados y vivos en el recuerdo que basta dejar correr la pluma lo más libre posible para serle fiel (quiero suponer) a eso que Borges llamó lo simbólicamente verdadero” (Solares, *El espía* 18, 19). Estamos ante un relato autobiográfico de ficción afirma Cecilio Díaz González “no sólo por el mundo real que nos presenta, sino también por estar basada fundamentalmente en la facultad de la memoria” (Díaz 171).

Por otro parte, la reconstrucción de aquella época y de la dimensión histórica en general, funciona como un escenario asociante, es la simbiosis que habla acerca del ser del escritor: “La libertad era inseparable de la magia. Fulgor llegado de *otra parte*, que se insinuaba en una instancia de poesía, en un golpe de pincel, en un loco intento de santidad o en una entrega incondicional a la lucha social” (Solares, *El espía* 12), a lo que más adelante agrega, refiriéndose también a la remembranza de aquellos años: “no creíamos en Dios pero

nuestra capacidad de asombro no tenía límites (que es la mejor manera de creer en Dios)” (Solares, *El espía* 17). El contexto cultural, estudiantil y artístico que la novela recrea es parte sustancial de la autorepresentación del escritor, y expresa además su particular entendimiento sobre el México de los años sesenta y aún los cuarenta.

Existe en la reconstrucción histórica de la narrativa de los siglos XX y XXI una “re-evaluación de lo personal frente a lo público” que además rompe la diferencia y privilegia “otro tipo de discursos; biografías, autobiografías, cartas, confesiones” (Pulgarín 154). Asimismo añade Amalia Pugarín se “hace posible que lo personal se convierta en histórico y se cuestionen los límites entre ficción e historia personal, biografía y autobiografía, lo político y lo personal” (Pulgarín 154).

5.5 Una acotación: La Musa Margarita Vélez

La persecución de la musa, de la inabarcable, obsesión recurrente en todo autor que enfrente la página en blanco, el lienzo de la angustia y el temor ante la infertilidad.

Eve Gil “Reseña sobre *El espía del aire*”.

Tanto en *Casas de encantamiento* como en *El espía del aire* el personaje central se encuentra imposibilitado para escribir; el hallazgo de la credencial hará que ambos tracen por fin la página en blanco. El rostro de aquella mujer que vivió en los años cuarenta y su presencia contenida en este trozo de papel detona la creación en ambos escritores.

Tradicionalmente la Musa nutría al poeta que, como auténtico orador, no era más que la voz portadora de aquello que ésta quería expresar. “El poeta oye la palabra de la Musa y la

expresa valiéndose del canto o, en lenguaje alegórico, es la Musa quien habla a través del poeta” (Bauzá 56). La noción sin duda ha evolucionado a lo largo de los siglos y esta figura ha pasado de ser amada y destinataria a fuente de inspiración y creación; de principio del conocimiento al alumbramiento para que éste se propicie. Estos deslizamientos son identificados en distintos grados en la obra que el escritor anónimo ha elaborado en *El espía del aire*; es decir, en esta novela la Musa es la voz, la luz y el sujeto amado.

En un inicio se proyecta como un encantamiento capaz de descender y hacerse palabra, recordemos ese pasaje de iniciación del personaje, donde increpa a la inspiración y le ordena materializarse en la escritura. Por otra parte, la credencial en sí misma y, para ser más exacta, la presencia de Margarita que subyace en ella es una fuente de claridad que rompe al final el silencio. Pero aquélla mujer es además la amada del escritor, el objeto de su deseo y de su amor, con una presencia concreta y definida en el año de 1944. En este sentido la figura de la Musa se fragua de distintas maneras, y no se reduce a la mera condición de alumbramiento y sugestión. La Musa Margarita es además la trama, el amor, el deseo, la existencia del protagonista en una época alterna.

Asimismo la Musa es la voz poética del escritor. Así, Margarita Vélez en ambas novelas representa la persecución del creador que va en pos de su propio decir literario. La repetición del núcleo argumental tendría su explicación en esta última conjetura: el poeta, el músico siempre va detrás de su verdad artística. El viaje a la ciudad de México de los años cuarenta es un pequeño triunfo para el escritor que logra alcanzar en la creación fictiva ese yo personal. Margarita es el sujeto de su amor en tanto materializa el intersticio que hace posible la creación. Existe en su personaje una actualización de la tradición histórica de la Musa pues es a la vez inspiración, voz, sujeto amado y objeto de deseo.

Por otra parte, la Musa es proyectada hacia afuera del sujeto como algo exterior que se justifica en el hallazgo de la credencial, como un elemento anterior al escritor y una causa concreta que provoca efectos en él; no obstante, al mismo tiempo se produce un movimiento hacia el interior, pues Margarita, su idealización y todo lo que ella es fuera de ese trozo de plástico, se origina en el interior del personaje; es decir, se construye y no es previo, de tal manera que el escritor y Margarita devienen la misma sustancia. Si en *Casas de encantamiento* Javier Lezama posee su alteridad en Luis Enrique, en *El espía del aire* la alteridad dentro de la ficción la constituye la propia Margarita, es ella la palabra más profunda del protagonista. A decir de Paola Cúneo “La(s) Musa(s) se ubica(n) dentro del sujeto mismo de enunciación, en un interior reducido y paradójicamente infinito; la voz de la Musa es la propia y es todas las voces a la vez” (Cúneo 54).

En suma, la escritura de la novela puede leerse como un diálogo consigo mismo que propicia el escritor. En todo caso el mismo ha expresado su apego por las prácticas de Jung, donde la escritura automática constituye una indagación interna del sujeto. Así Margarita es resultado de esa indagación, es un yo y un tú al mismo tiempo. El propio Jung cuando ejerció esta práctica se encontró con una mujer. Su otro yo era una fémina que le hablaba desde lo más profundo. Así, Margarita Vélez representa la persecución por parte del escritor de su propia voz.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

“Dice Roland Barthes que la historia de un escritor es la historia de un tema y sus variaciones, ¿cuál es el tema de Solares y cuáles sus variaciones?” (Solares *Autoentrevista* 119) Esta es la premisa y el cuestionamiento con los que Ignacio Solares principia su autoentrevista. Como el lector de este trabajo recordará, Fuentes Trejo solicita este texto al autor con la consigna de que éste dispusiera ahí lo que considerara hacía falta acentuar, añadir o, en cambio, excluir de todas aquellas entrevistas de las cuales había sido objeto a lo largo de los años. Con tal petición Solares opta por insistir y enfatizar en sus preocupaciones. Para ello, no hay mejor comienzo que el que instaura el pensamiento del crítico francés; por un lado, la alusión a la premisa barthesiana conlleva admitir que el escritor mexicano comulga con ella; por otra parte, la reincidente aparición de la cita en varios de sus textos colma de su significado al pensamiento poético del autor, y en esta autoentrevista ratifica su pretensión de subrayar sus concepciones literarias.

La consideración de Barthes es bastante clara y sostiene la fundación de la poética de un escritor en la elección de una temática, y en la serie de transformaciones de las que va siendo objeto. Dicho de un modo menos literal, la historia de un creador resulta de la toma de un camino y de la experimentación por cada una de sus bifurcaciones. De tal manera que Ignacio Solares encuentra en el tema de *la otredad* las variaciones que nutren su narrativa (el prójimo, la alteridad, el doble, la otra realidad, la indecibilidad, la fuerza suprema). En la autoentrevista y en relación a este tema, afirma el escritor: “esta idea la tengo muy viva y he intentado traducirla a la literatura” (Solares, *Autoentrevista* 121). Así, la indagación de una otredad que permanece oculta se rastrea en sus textos bajo la variabilidad de la fe, la religión,

el más allá, la espiritualidad, el espiritismo, el ocultismo, el psicoanálisis, los sueños, las alucinaciones, la historia contrafactual, el mundo de lo literario e imaginativo (la lectura y la escritura). Bifurcaciones que en la novelística, el drama, los ensayos, los artículos, las reseñas, la autobiografía, las notas, la autoentrevista, y los cuentos de Ignacio Solares indagan en esa *otredad* que permanece vedada y que se revela en la literatura del escritor mexicano como una realidad distinta, reveladora y trascendente.

Ahora bien, al inicio y en el trayecto de esta investigación se ha sostenido, que la actividad escritural del autor, no sólo conforma una poética, en cambio al asumir esta actitud pensadora, contemplativa sobre el hecho literario llamada poscrítica, concurre en su producción escrita un discurrir específico sobre la literatura, que se coloca en el terreno de la reflexión teórica. Aquí las nociones de creador, lectura, escritura, el poder de la misma, integran una formulación crítica que corre paralela a la anécdota ficcional. Se trata de una voz que medita acerca del arte de narrar y sobre la escritura como ejercicio. Esta voz y su discusión permanece suspendida a la espera de un lector avisado que sea capaz de introducirse además de en su poética, en la proposición teórica que sobre la literatura y el ejercicio de la escritura sostiene el autor. Se estaría hablando entonces de la implicación en un mismo terreno del acto crítico y del acto creativo. Es importante puntualizar que no es la intención de estas obras, ser complejos sistemas de interpretación literaria o reflexión filosófica en torno al acontecimiento literario, sino elucubrar en la creación y en todo caso ser al mismo tiempo fábulación y reflexión.

En este sentido, se ha podido constatar que el escritor también puede emitir una postura crítica frente a lo que escribe y los juicios que antes estaban reservados para el crítico, ahora son terreno de la escritura literaria, el autor de novelas, cuentos y obras dramáticas también es

un actor crítico que ofrece un pensamiento de manera dispersa en su producción literaria y de una riqueza teórica que se enfatiza en obras que hacen uso de la retórica de la modernidad: la intertextualidad, la metaficción, la especularidad y las temáticas centradas en el universo del hacer literario.

La poscrítica, la autocrítica, las notas poéticas, las ficciones y las escrituras críticas son expresiones de este espacio híbrido de las escrituras literarias; procesos que describen esa meditación concatenada, este gran proyecto sobre el hecho literario en un fragmento de la literatura moderna hispanoamericana que conforma una imagen discursiva en *continuum*, una meditación, una teoría de la literatura.

Se encuentra entonces que en este segmento de la literatura se desplaza una discusión estética y un pensamiento literario que se vierte en la diversidad de las expresiones literarias de un autor. Al lado de la teoría y la crítica tradicional convive otro modo de comentar y de teorizar sobre el texto literario, de observar sobre él. Esta nueva práctica recién nombrada como *poscrítica*, término que nace en latitudes hispanoamericanas, se manifiesta, por una lado como una *nota poética* y una *autocrítica* fuera del texto ficticio y, por el otro, en el espacio del fabular como una *ficción crítica* y una *crítica escritura*. Esta forma de conformar el comentario sobre los problemas literarios es la que produce el acercamiento y la necesidad de una inclusión de otros discursos al espacio de la crítica y de la teoría de la literatura.

Sobre esto último me permito hacer un paréntesis, para destacar que la reflexión sobre estas condiciones de la literatura moderna hispana y su construcción como objeto de estudio, ha sido posible a la luz de las valiosas aportaciones teóricas de las académicas citadas en este trabajo. La intención ha sido subrayar aquí una defensa del pensamiento femenino a partir de visibilizar el aporte de todas estas mujeres que, dentro de la academia, contribuyen a

conformar el pensamiento hispanoamericano y español. He querido que esta investigación construya su marco teórico apuntando sus coordenadas teóricas y conceptuales fundamentales en las reflexiones de estas autoras. Hacer aquí una reflexión de nuestra literatura, no sólo desde sus líneas de teoría literaria, sino desde aquellas que son trazadas por el pensamiento femenino.

De gran importancia ha sido definir la *poscrítica* desde sus perspectivas en tanto éstas soportan de manera tácita sus posiciones epistemológicas. El objetivo, subrayar la contribución de las mujeres al pensamiento hispánico y reconocer en esta colaboración la afinidad de su pensamiento en importantes reflexiones teóricas que son el centro de la discusión actual dentro de los estudios literarios. Asimismo reconocer que a la luz de sus ideas se ha llegado a una comprensión más amplia de las condiciones de la poscrítica.

Volviendo precisamente al conjunto de escrituras que abren la posibilidad de construir, en ciertos autores, un libro del yo discurrante, ensayístico y colmado de reflexiones literarias, se puede decir que fundan una conciencia autoral como se ha descrito en este trabajo. La conciencia autoral en la narrativa, por ejemplo está conformada de un yo discursivo que acompaña al yo narrativo; es decir provee a la obra de dos dimensiones, la ficcional y la discurrante; esta última alberga comentarios acerca de sí misma, de otras obras, del ser de la literatura. Esa conciencia autoral y su doble dimensionalidad está presente en otros géneros literarios como la autobiografía moderna de creadores, que tiene como rasgo fundamental su condición liminar.

De igual manera, las escrituras del yo, al lado de los géneros periodísticos, los discursos memorísticos y personales y, por supuesto, la narrativa contienen, en algunos autores, un yo ensayístico, reflexivo, que convive con el discurso constitutivo de género. Es

decir, la transfiguración a la que se refiere Norma Angélica Cuevas propia de la narrativa, se expresa también en otras discursividades. Esta capacidad de algunos de los textos de ficción de los siglos XX y XXI, de cambiar los elementos propios de su género y transformar su modalidad narrativa para dar paso a la reflexión. La hibridación se manifiesta entonces en otras manifestaciones literarias de la modernidad y permite la inmersión de otro discurso especulativo y ensayístico que convive con la modalidad genérica que trastoca. Al igual que en la narrativa, algunos de los elementos constitutivos de un género determinado son transfigurados para generar el espacio de este otro discurso ensayístico, crítico, teórico. La heterogeneidad de la expresión discursiva de un autor, le permitirá ir trazando un bagaje nocional acerca de los problemas de la literatura.

De tal manera que para conformar el mapa escritural de un autor y desentrañar con ello sus concepciones y su teoría literaria se puede recurrir, por un lado, a la obra ficcional y por otro, a expresiones ligadas al acto creativo como son el trabajo crítico: artículos, ensayos, reseñas, prólogos; a otras expresiones de carácter personal y memorístico como son: cartas, diarios íntimos, autobiografías; y finalmente, a las declaraciones expresas sobre su poética como son las aclaraciones, las notas y los manifiestos.

En la narrativa de Ignacio Solares la literatura se propone como un conocimiento, una búsqueda del nombre verdadero, esa otredad que he señalado en las primeras líneas, se persigue en la lectura y en la escritura y que, como el propio Solares afirma, “todo escritor busca”. Sobre este aspecto, la alteridad que se descubre en la literatura, el autor agrega en su “Autoentrevista”: “sigo creyendo en la parte espiritual de la literatura. Esto, que puede sonar *light*, se explica así: pienso que escribir nos da acceso a “otra cosa”. (127) Esa *otra cosa*, se ha dividido en las novelas, se revela como conocimiento de sí mismo, como una verdad alterna

que sólo se descubre en la intimidad, en lo más profundo. Sobre esto el autor recuerda el pensamiento de Jung y expresa: “por eso él hablaba mucho de la meditación, de meterse al fondo de uno mismo y conocerse, reconocerse” (Solares, *Autoentrevista* 128). El reconocimiento se fragua en una trama literaria que ofrece una posibilidad distinta en cada novela. La propuesta es vivir mil veces en la literatura para reconocernos. La lectura para el lector y la escritura para el escritor hacen posible el conocimiento de esa alteridad en la experiencia de morir a través de la literatura, de vivir vidas pasadas, de hablar con los muertos, de la introspección, de las experiencias oníricas, de las alucinaciones.

Lo anterior me lleva a considerar que los procedimientos retóricos de la literatura moderna revisados en esta tesis y que, sostengo, generan el espacio de la formulación teórica, tienen motivaciones específicas en ciertos autores, como Juan José Arreola, Julio Cortázar y el propio Ignacio Solares. Los artificios literarios de la intertextualidad, la metaficción o la especularidad no tienen como primer objetivo subrayar la autorreferencialidad de la obra, ni la autonomía del arte como en un inicio por ejemplo lo establecieron las vanguardias; sino se inscriben en una nueva dimensión de lo metafísico por ejemplo.¹⁶³ La hechura textual de vanguardia no se emplea en esta obra de manera imitativa, sino su uso dirige la escritura literaria a la exploración de verdades trascendentales acerca de la existencia y a la conceptualización de las mismas. Es decir, al lado de la dimensión autorreferencial, entra aquí una dimensión nocional, que sitúa concepciones específicas sobre el papel de la literatura.

¹⁶³ Inscribiendo a Ignacio Solares en una generación o grupo de escritores que rescaten esta dimensión espiritual de la literatura, que no necesariamente hacen uso de los procedimientos retóricos que he revisado aquí, podría mencionarse sin duda dentro de la literatura mexicana a Javier Sicilia, Francisco Prieto, Hugo Hiriart, José Ramón Enríquez, Vicente Leñero y Gabriel Zaid.

Asimismo en estas obras la revaloración del pasado en tanto cosas aparentemente hechas y acabadas es primordial para el redescubrimiento de estas verdades, leer, redescubrir y reescribir a los autores que se han leído. Esto hace que el ejercicio caviloso sea una práctica compartida entre lector y escritor. Ambas funcionan de manera sistemática en estas novelas como categorías implícitas en el acto mismo de la creación poética. Escritura, lectura, corren paralelas en este naciente discurrir acerca de la alteridad de las cosas. Así el autor sostiene:

Las cosas no son como las vivimos sino como las leemos. [...] Para quienes la literatura merece considerarse como una conquista verbal de la realidad, no hay mejor posesión de la cosa misma que su lectura: el conocimiento de su nombre verdadero (ese nombre oculto que aun sin proponérselo, todo escritor busca) (Solares, *Autoentrevista* 126).

El espía del aire culmina esta particular búsqueda del autor acerca de lo oculto en la literatura y del poder mágico de la palabra literaria que ya se venía siguiendo en *Casas de encantamiento*: la otredad manifiesta como realidad alterna que se conforma en la escritura ficcional. En la lectura de ambas novelas se es testigo de la transición de este tema, es decir, de la metamorfosis que todo asunto sufre bajo la pluma de un escritor. Así, *El espía...* se expresa como una variante más, una posibilidad distinta para escudriñar el reverso de las cosas dentro de la ficción.

Precisamente *El espía del aire* en tanto comentario sobre *Casas de encantamiento* se conforma como una variación, pues la primera historia y su discusión se reelaboran en esta segunda novela. En tanto acotación y glosa *El espía del aire* abre la discusión acerca de una

dimensión contemplativa y divina de la literatura, entendida ésta como una apertura hacia una nueva realidad de las cosas en apariencia acabadas.

En cuanto a la dimensión nocional que ofrecen ambas novelas se expresa, por un lado, en *Casas de encantamiento* el concepto de *lector creador* entendido como un hacedor de la obra, un proseguidor de ambigüedades, el polo que colma al texto de significados, una figura que da culminación a lo inacabado, que lo organiza y que hace posible el origen de un *texto lectura*. El *texto lectura* será la obra propuesta por el lector resultado de sus evocaciones, conjeturas y de su imaginación expansiva. Las condiciones que debe reunir esta *lectura creativa* son ampliamente definidas y desenvueltas en la práctica dentro de la novela: los desvaríos, las irrupciones, el amasijo de intuiciones, la disposición a imaginar las ausencias del texto. Asimismo, este concepto de lectura digresiva que el autor quiere fundar en su escritura se pone en relevancia mediante la oposición a una lectura coartada, autocensurada, lineal proyectada en el profesor.

En cuanto a la noción de escritura en *Casas de encantamiento* se concibe una *escritura enajenante* como un estado que posibilita el allanamiento de otros espacios vedados, anversos de la realidad; asimismo implica la invocación de ciertos estados de ánimo en el escritor, su inmersión en determinadas atmósferas. En suma es una *actividad-estado* que permite separarse de la realidad cotidiana en ingresar en un nuevo espacio vivencial; en este sentido se le confiere en la novela un poder mágico a la escritura, pues sólo ella “penetra el misterio y muestra la sombra”.

En *Casas de encantamiento* se sostiene como premisa la existencia de una *sustancia indecible* a la que se enfrenta todo escritor, un escenario inenarrable vedado en el espacio de la creación y que en esta novela se encuentra representado por la ciudad. En esta nueva

atmósfera refractaria a nuestra circunstancia habitual hay diversas posibilidades de existencia. Ya se ha visto en la trama del escritor que persigue a su Musa Margarita, primero como periodista en *Casas de encantamiento* y luego como un estudiante de Letras en *El espía del aire*. Margarita Vélez será la búsqueda, el camino hacia, el intersticio que abre nuevos espacios de realidad. La escritura ficcional vista así se conceptúa como una *alteridad*. Sobre estos asuntos la “Autoentrevista” del escritor ofrece un parecer bastante claro:

Pienso que la literatura es enajenante en el sentido de que yo quiero que me saque de mí mismo. Es la mejor de las fugas. El gran drama del ser humano es tener capacidad para vivir mil vidas y estar condenado a una sola. Es por ello que el escritor cumple la tarea de sacar del inconsciente esa serie de sueños y de obsesiones que luego comparte (122).

La literatura es propuesta por el autor como *otra* posibilidad que conmuta al ser humano la condena de una sola vida; aquí es posible vivir mil vidas. Finalmente en lo que a *Casas de encantamiento* se refiere, la escritura se concibe como una práctica extensiva de la lectura, como una *reescritura de las lecturas* de un creador, en suma una *escritura en colaboración*. Colabora el que lee para la culminación de la obra y el que escribe en tanto que también ha sido lector, y como tal trae a colación sus lecturas. Se expresa aquí la visión humanista que Arreola inculcó al escritor sobre la actualización del pasado, y que se expone en *El espía del aire* como la revitalización de la tradición. Ignacio Solares trata en esta novela de actualizar las nociones de los escritores y lecturas que lo formaron y ofrecernos el resultado de sus cavilaciones.

Finalmente la proposición que cobra mayor fuerza en ambas novelas es la que reside en *Casas de encantamiento* sobre la concepción de novela, o mejor dicho de obra. Se propone aquí en cambio un *proyecto* que obedece a la necesidad de asir lo indecible, de narrar lo que en apariencia es inenarrable y que en aras de esta incursión es capaz de trasgredir las limitaciones genéricas de la novela, de correr sus márgenes, y de ingresar a su espacio la multidiscursividad de los espacios literarios. Una obra fragmentaria, inconclusa que de cabida a la colaboración de un lector, un comentador, un proseguidor. Este *proyecto* encuentra como marco la reflexión central de este caudal de la literatura moderna al que me he venido refiriendo, una literatura donde la variedad de sus discursos (periodísticos, narrativos, memorísticos, las escritura del yo) sea capaz de convivir y formular una misma reflexión. Lo más importante, dónde esta última ya no se instaure solamente en el lenguaje congénito de la crítica y la teoría, el que de nacimiento les pertenece, sino que dé cabida en la cavilación a otras escrituras, a otros géneros. El espacio poético de lo literario se concibe a sí mismo como un proyecto híbrido que está más cercano a describir y a colmar la actividad literaria de un conocimiento profundo sobre el ser literario.

Por otro parte, en *El espía del aire* la observación nocional se centra en la figura del escritor a quien se le delega la tarea de conformar esa *otra* posibilidad. Este último será concebido como un *iluminado*, capaz de penetrar en lo profundo de las cosas, de espiar el aire. No obstante, existe para él, al igual que en *Casas de encantamiento*, una sustancia a la que tampoco es capaz de acceder. Sin embargo, será la materia inenarrable el motor que mueva al escritor a la incursión más lejana, más arbitraria, más inverosímil. Tal aspiración en *Casas de encantamiento* condujo al escritor en su búsqueda a aventurarse en la diversidad discursiva y originó la construcción de una obra multigenérica.

El escritor favorecido con una gracia superior es capaz de crear una ordenación misteriosa de las cosas, posibilitar lo irrealizable, es capaz de escudriñar en lo enigmático de las cosas, de trastocarlas y de continuar haciéndolas. De tal manera, la escritura se concibe como *una puerta* que permite acceder a ese conocimiento, a ese hallazgo. El pensamiento contenido en esta segunda novela, ofrece nociones semejantes a las contenidas en *Casas de encantamiento*, de tal manera que *El espía del aire* se constituye como una apostilla de ésta. En tanto glosa se propone como una *crítica-escritura*, es decir un tipo de comentario que reúne las condiciones del pre-texto que comenta, es ella misma texto poético. Ya no se trata como en la crítica tradicional de superponer un discurso sobre otro, sino de recrearlo, de ser obra también. Así, la acotación, la observación, la nota de la obra literaria se establece en una circunstancia de igualdad y ofrece una mirada retrospectiva, una proyección a distancia que consolida un comentario analítico, crítico y enriquecedor. Este comentario sobre *Casas de encantamiento* expresa una noción de escritura que además conlleva un carácter iniciático, un ejercicio íntimo e introspectivo. Se subraya aquí la escritura como *actividad-estado*, esta vez como *escritura iniciática* al lado de la noción *enajenante*, que junto a otros estados letárgicos, oníricos, de contemplación, de trance, de automatismo permiten traspasar las puertas de la percepción y experimentar lo simbólicamente verdadero al lado de la realidad trivial y limitante.

Por otra parte la escritura se concibe en *El espía del aire* una vez más como *reescritura*. Primero en tanto reelaboración de la trama que precede y, en segundo lugar, en tanto escritura de las lecturas que formaron al autor. La literatura es concebida como el

resultado de la tradición y en ese sentido se ofrece como una escritura extensiva, recreativa, inacabada y abierta para su continuidad, en el comentario por ejemplo de la crítica-escritura. La reescritura es una forma de establecer el diálogo con la tradición literaria que Juan José Arreola, traductor y recreador de historias clásicas de la literatura occidental, le enseñó a Ignacio Solares, este último a través del ejercicio de la intertextualidad. Ambos son escritores que miran a sus predecesores, que se subscriben en una tradición de manera explícita y que invitan al lector a continuar junto con ellos la reformulación del pasado.

En una aseveración concluyente las nociones centrales de *lectura* y *escritura* se conciben en la obra de Ignacio Solares como procesos que hacen posibles otras realidades, instrumentos que en el espacio de la recreación y el mundo artístico conquistan otras verdades del ser, aquellas que se encubren, se reservan, se esconden a la mirada cotidiana.

Habiendo establecido esta serie de conjeturas en torno a las obras objeto de esta tesis, se puede establecer por un lado, que un segmento de la narrativa hispanoamérica moderna posee un semblante crítico y elucubrante que no es privativo de la ficción, sino que de transfiere a otras discursividades circundantes. Esta actitud pensante y todo el bagaje contemplativo que de esta deriva constituyen parte fundamental para organizar un pensamiento teórico propio en las latitudes de habla hispana. Asimismo, la serie de estudios, acercamientos y reflexiones de numerosos académicos en este territorio, erigen los pilares de una teoría literaria propia. En este sentido, la presente tesis pretende sumar a un esfuerzo conjunto que ya es visible en el campo de la investigación y los estudios literarios, para la conformación de presupuestos teóricos propios. Sin duda, como expresé en un inicio no se puede hablar de una teoría consolidada hispanoamericana, no obstante, este trabajo ha querido contribuir a señalar la serie de entrecruzamientos que existen en nuestro pensamiento literario,

pues parece dirigirse a un mismo rumbo. Recurrir en su mayoría a la obra de investigadores de Hispanoamérica, ha tenido la intención de ser al tiempo acercamiento y organización de estos cruces, coincidencias y reiteraciones en la reflexión literaria general en este territorio geográfico. Sin duda no está aquí contenido todo el conjunto de ideas que constituyen nuestro pensamiento sobre la literatura moderna, sino sólo una arista de la misma, la que en primera instancia interesó a este proyecto. Queda el reto de seguir explorando en el trabajo que en las academias y las universidades se produce cada año y dejar ya de depender de las nociones eurocentristas; asimismo afinar el acercamiento a la organización y conformación de las propias. La literatura moderna se ha visto será el punto de partida por excelencia, es su semblante el que permite aseverar que desde ahí puede ser trazado un bagaje nocional propio en torno al hecho literario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

I. OBRA EN GENERAL DEL AUTOR

Solares, Ignacio. *El hombre habitado*. México: Editorial Samo, 1975.

_____. *Puerta del cielo*. México: Grijalbo, 1976.

_____. *Anónimo*. México: SEP, 1979.

_____. *Delirium Tremens*. México: Cía. General de Ediciones, 1979.

_____. *Serafín*. México: Diana, 1985.

_____. *Casas de encantamiento*. México: Plaza & Janés, 1987.

_____. *De cuerpo entero*. I.S. México: Cofunda/UNAM, 1990.

_____. *Nen, la inútil*. México: Alfaguara, 1994.

_____. "Serafín". *Los mártires y otras historias*. México: FCE, 1997.

_____. "El árbol del deseo". *Los mártires y otras historias*. México: FCE, 1997.

_____. *El sitio*. México: Alfaguara, 1998.

_____. *El espía del aire*. México: Alfaguara, 2001.

_____. *Imagen de Julio Cortázar*. México: UNAM/UDG/FCE, 2002.

_____. *La invasión*. México: Alfaguara, 2005.

_____. *Anoche en la oscuridad*. México, Manuscrito, 2006.

_____. "Autoentrevista. Ignacio Solares". *Autoentrevistas de escritores mexicanos*. México: CONACULTA, 2007. 119-129.

_____. *Cadena de lectores Alfaguara: Ignacio Solares*. Alfaguara, 2007. Video.

_____. *Cartas a un joven sin Dios*. México: Alfaguara, 2008.

_____. *Ficciones de la revolución mexicana*. México: Alfaguara, 2009.

_____. *Palabras reencontradas*. México: CONACULTA, 2010.

II. ARTÍCULOS Y RESEÑAS CRÍTICAS DEL AUTOR

Ignacio Solares. "Cortázar y el mal". *Revista de la Universidad de México*. Mar. 2004: 65-69.

_____. "El paraíso posible de Mario Vargas Llosa". *Revista de la Universidad de México*. May. 2004: 21-29.

_____. "Mauricio Achar y la pasión por los libros". *Revista de la Universidad de México*. Dic. 2004: 96-97.

_____. "Del bisturí a los pinceles: Entrevista a Octavio Rivero Serrano". *Revista de la Universidad de México*. Mar. 2005: 87-89.

_____. "Luis Cernuda y la suprarrealidad del deseo". *Revista de la Universidad de México*. Oct. 2005: 46-58.

_____. "Julio Scherer: entrevistas para la Historia". *Revista de la Universidad de México*. Jul. 2005: 56-62.

_____. "Sánchez Vázquez: siempre poeta". *Revista de la Universidad de México*. Nov. 2005: 85-88.

_____. "Ecos actuales de una guerra". *Revista de la Universidad de México*. Dic. 2005: 98-99.

_____. "Regresar a donde no estuvimos de César Antonio Molina". *Revista de la Universidad de México*. Mar. 2006: 101-102.

_____. "Victor Hugo espiritista". *Revista de la Universidad de México*. Abr. 2006: 45-53.

_____. "Los nuevos relojes de la psiquiatría en México". *Revista de la Universidad de México*. May. 2006: 38-41.

_____. "Todas las familias felices de Carlos Fuentes". *Revista de la Universidad de México*. Sep. 2006: 94-96.

_____. "Emmanuel Carballo (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006)". *Revista de la Universidad de México*. Oct. 2006: 90-91.

- _____. “V́ctor Hugo Rascón Banda *Diario de un condenado*”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Nov. 2006: 98-99.
- _____. “Freud y la parapsicología”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Dic. 2006: 33-35.
- _____. “Enrique Serna. Una agridulce perversidad”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Feb. 2007: 92-94.
- _____. “Relecturas. *Las batallas en el desierto*”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Mar. 2007: 30-32.
- _____. “La (tan devaluada) vida eterna”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Jun. 2007: 50-53.
- _____. “*La terca memoria* de Julio Scherer: Tiempo de recordar”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Jul. 2007: 40-42.
- _____. “Huxley: ironía y más allá”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Sep. 2007: 40-45.
- _____. “La fuerza del anonimato”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Nov. 2007: 17-18.
- _____. “Julieta Campos: mujer y escritora múltiple”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Dic. 2007: 81-82.
- _____. “Alejandro Estivill. *En la mirada del avestruz y otros cuentos*”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Feb. 2008: 91-92.
- _____. “Kierkegaard: Dios aquí y ahora, no allá y entonces”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Mar. 2008: 60-64.
- _____. “*Besos pintados de carmín* de Sealtiel Alatríste”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Abr. 2008: 96.
- _____. “La pasión por la corrección”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. May. 2008: 35-36.

_____. “*Península, Península* de Hernán Lara Zavala. El novelista involucrado”. *Revista de la Universidad de México*. Jun. 2008: 97-98.

_____. “Los laberintos (literarios) de la fe”. *Revista de la Universidad de México*. Jul. 2008: 92-94.

_____. “Los intersticios de las cosas”. *Revista de la Universidad de México*. Ago. 2008: 94-95.

_____. “Dos imágenes de Víctor Hugo”. *Revista de la Universidad de México*. Sep. 2008: 12-13.

_____. “El arte de dialogar consigo mismo”. *Revista de la Universidad de México*. Dic. 2008: 58-60.

_____. “*La confesión* de Javier Sicilia. Asumir la desdicha”. *Revista de la Universidad de México*. Feb. 2009: 95-96.

_____. “Lázaro al resucitar pidió una cerveza”. *Revista de la Universidad de México*. Mar. 2009: 81-83.

_____. “Tres libros tres de Enrique Maza”. *Revista de la Universidad de México*. Abr. 2009: 93-94.

_____. “Alguna de las formas del fuego”. *Revista de la Universidad de México*. Jun. 2009: 45-47.

_____. “Pino Suárez y la política”. *Revista de la Universidad de México*. Jul. 2009: 47-50.

_____. “70 años de Beatriz Espejo”. *Revista de la Universidad de México*. Oct. 2009: 94-95.

III. OBRA CRÍTICA SOBRE EL AUTOR

Bruswood, John. "De cuento a novela en la narrativa de Ignacio Solares". *Essays on the 25th Anniversary of Seymour Menton's: El cuento Hispanoamericano*. California: Universidad de California, 1989. 27-35.

_____. "Realidad y fantasía en las novelas de Ignacio Solares". *El Búho*. 11 Feb. 1990: 6-7.

Carballo, Edgar. "Imagen de Julio Cortázar". *Vértigo*. 19 Ene. 2003: 21.

Farfán, Rosa María. "El pensamiento de Carl Gustav Jung en algunas obras de Ignacio Solares". *Revista de la literatura mexicana contemporánea*. Abr. 2003: 99-104.

Fuentes, Carlos. "Solares, Ramírez y la comedia narrativa". *La Jornada Semanal*. 20 Ene. 2002: 6-7.

Gil, Eve. "El espía del aire". *Letras*. 2 Oct. 2001. Web. 7 Ene. 2010. <<http://www.elfoco.com.mx/letras/eve-gil/espia.html>>.

González, Alfonso. "La parasicología y la historia política". *Voces de la posmodernidad: Seis narradores mexicanos contemporáneos*. México: Textos de Difusión Cultural/ UNAM, 1998. 105-132.

González, Daniel. "Carta sobre el compartido mundo cortazariano". *La Cultura en México*. 7 Dic. 2003: 68-69.

Molina, Mauricio. "El acto mágico de la escritura". *El Ángel* 23 Dic. 2001: 32.

Munguía, Jorge. "El poder evocador de la literatura". *Proceso*. 14 Oct. 2001: 82.

Paredes, Alberto. "La otredad de Julio Cortázar". *Proceso*. 31 Ago. 2003: 85.

Patán, Federico. "De idas y vueltas en el tiempo". *Sábado*. 8 Nov. 2001: 13.

Prada Oropeza, Renato. *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México: Ediciones Eón/ BUAP, 2003.

Rodríguez, Ana Mónica y Fabiola Palapa Quijas. "Cortázar es la mejor puerta para los jóvenes, a 25 años de partir". *La Jornada*. 12 Feb. 2009. Web. 26 Oct. 2011. <<http://www.jornada.unam.mx/2009/02/12/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>>.

Sánchez, Alejandra. "El sitio de Ignacio Solares: una poética de la trascendencia textual". Tesis. Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, 2009.

Sicilia, Javier. "Ignacio Solares y el itinerario espiritual de Julio Cortázar". *La Jornada Semanal*. 23 Feb. 2003: 12.

_____. "Misticismo surrealista". *Hoja por Hoja*. 3 Nov. 2001: 23.

Torres, Vicente Francisco. "Una bisagra con la Onda. Ignacio Solares: Conocer al diablo para creer en Dios". *Esta narrativa mexicana: Ensayos y entrevistas*. México: Leega Literaria, 1991: 25-45.

_____. "Imagen de Julio Cortázar". *La Cultura en México*. 20 Feb. 2003: 79.

Trejo, Ignacio. "Los fantasmas sitiados de Ignacio Solares". *El Semanario*. 15 Nov. 1998: 5.

Vega, Guillermo. "Las agujas del tiempo". *La Jornada Semanal*. 23 Sep. 2003: 12-13.

IV. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

Alberca, Manuel. "En las fronteras de la autobiografía". *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Ed. Manuela Ledesma Pedraz. Jaén: Universidad de Jaén, 1999. 53-75.

_____. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" *Cuadernos de CILHA: Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Nov. 2005-2006: 5-7.

Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

Beck, Humberto. "Presentación: sobre la historia contrafactual". *Letras Libres*. May. 2008: 14-15.

Block de Behar, Lisa. "La avidez crítica". *Una retórica del silencio: Funciones del lector y estrategias de la lectura literaria*. México: Siglo XXI. 1984. 145-149.

Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite*. México: UNAM, 1988.

Caballero Bonald, José Manuel. "Autobiografía y ficción". *Copias del natural*. Madrid: Alfaguara, 1999. 358-366.

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

Camarero, Jesús. "Las estructuras formales de la metaliteratura". *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos I*. Coord. María Jesús Salinero e Ignacio Iñarrea. Logroño: Universidad de La Rioja, 2003. 457-472.

_____. *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos, 2004.

Correbo, María Noel *et al.* "La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica". Ponencia. VI Jornada Nacional de Arte en Argentina. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. La Plata, 2007. Web. 15 dic. 2009. <http://www.fba.unlp.edu.ar/iha/.../6.../Ponencia_Correbo_y_equipo.pdf>.

Cuevas, Norma Angélica. *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. México: Casa Juan Pablos/ UAM Iztapalapa, 2006.

_____. Coord. "La transfiguración narrativa como apertura de la teoría en la literatura". *Ejes y figuras: Estudios sobre problemas de teoría literaria*. Xalapa: BUAP/UV. 2010. 133-171.

Dällembach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Carlos Piera. Madrid: Visor, 1991.

Dällembach, Lucien. "Intertexto y autotexto". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y Trad. Desiderio Navarro. Cuba: CRITERIOS/UNEAC/CASA DE LAS AMÉRICAS, 1997. 87-103.

De Castro, Isabel. "Novela actual y ficción autobiográfica". *Escritura autobiográfica*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 1993.

Del Prado Biezma, Javier. *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2000.

Díaz González, Cecilio. "Presencia autobiográfica de Carlos Barral en *Penúltimos castigos*". *Escritura autobiográfica*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 1993.

Elizondo, Salvador. "Autocrítica literaria". *Obras III*. México: El Colegio Nacional, 1994. 375-383.

Escalante, Evodio. *Las metáforas de la crítica*. México: Joaquín Mortiz, 1998.

Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.

Fuentes Trejo, Ignacio y Ixchel Cordero Cavarría. *Autoentrevistas de escritores mexicanos*. México: CONACULTA, 2007.

Gadamer, Hans-Georg. "A la sombra del nihilismo". *Poema y diálogo*. Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona: Gedisa, 1999. 80-99.

_____. "La Ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico". *Verdad y Método II*. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, 1994. 143-223.

Gaspar, Catalina. *Escritura y metaficción*. Caracas: La Casa Bello, 1995.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

_____. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX: Métodos y orientaciones*. Madrid: EDAT, 1996.

Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración*. Madrid: Iberoamericana, 2003.

Hernández, Peñaloza Amor. "Ficción y crítica. Sobre el ensayo y la crítica en *Nuevas tesis sobre el cuento* de Ricardo Piglia". *Literatura: teoría, historia, crítica*. Dic. 2007: 175-193.

Jitrik, Noé. *Vertiginosas textualidades*. México: UNAM, 1999.

Jitrik, Noé. "Conversaciones con Noé Jitrik". Entr. Matías Moscardi. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Jul. 2004. Web. 24 oct. 2011. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/njitrik.html>>.

Juan-Navarro, Santiago. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.

Júdice, Nuno. "Crítica y creación". *Literatura: teoría, historia, crítica*. Nov. 2007: 381-387.

Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y Trad. Desiderio Navarro. Cuba: CRITERIOS/UNEAC/CASA DE LAS AMÉRICAS, 1997. 1-24.

Lara Coronado, Sergio. "Pedro Henríquez Ureña y el origen de la teoría y la crítica literaria latinoamericana". *Homenaje y diálogo: Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibarguengoitia*. Comps. Norma Angélica Cuevas, Elba Sánchez e Ismael Rodríguez. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2005. 317-327.

Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Antrophos*. Dic. 1991: 47-62.

Martínez-Zalce, Graciela. "Las escrituras del yo en la obra de Margaret Atwood". *Debate feminista: Crítica y censura*. Mar. 1994:199-211.

Navarro, Desiderio, Selección y Trad. "Intertextualité: treinta años después". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Cuba: CRITERIOS/UNEAC/CASA DE LAS AMÉRICAS, 1997. v-xiv.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Pérez-Hernández, Reinier. "Indisciplina crítica (puertorriqueña)". *Arteamérica: Revista Electrónica de la Casa de las Américas*. 2008. Web. 14 Feb. 2011. <<http://www.arteamerica.cu/15/dossier/indisciplina.htm>>.

Perrone-Moisés, Leyla. "La intertextualidad crítica". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selec. y Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC/ CASA DE LAS AMÉRICAS/EMBAJADA DE FRANCIA EN CUBA, 1997: 182-196.

Pfister, Manfred. "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?". *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. Ed. Alberto Vital. México: UNAM, 2001. 195-218.

Piglia Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: FCE, 2001.

Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

_____. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid/ Cátedra Miguel Delibes, 2010.

Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1995.

Pulido Tirado, Genara. "Introducción a la crítica literaria periodística". *La reflexión metacrítica y teórico literaria en el siglo XX: Aproximaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999. 99-109.

Rangel, Asunción. "Dos síntomas de 'lo moderno' con mirada 'posmoderna': *desobra* y *grado cero de la escritura*. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Ene. 2005: 85-104.

Reboul, Anne-Marie. "Autobiografía y crítica del arte". *Escritura autobiográfica*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Visor Libros, 1993. 343-350.

Regard, Maurice. "La critique des créateurs". *Études françaises*. Oct. 1965: 67-83.

Rodríguez, Francisco. "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Jul. 2000: 9-24.

Rubio Montaner, Pilar. "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la literatura". *Castilla: Estudios de literatura*. Oct. 1990: 183-197.

Todorov, Tzvetan,. "Los críticos-escritores". *Crítica de la crítica*. Trad. José Sánchez Lecuna. Barcelona: Paidós, 1991. 49-70.

Tornero, Angélica. "La tentación en la narrativa contemporánea". *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Ed. Esther Cohen. México: Ediciones Especiales/ UNAM, 1995. 303-334.

Trabado, José Manuel. *La escritura nómada: Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. León: Universidad de León, 2005.

Trejo Fuentes, Ignacio e Ixchel Cordero Chavarría. *Autoentrevistas de escritores mexicanos*. México: CONACULTA, 2007.

V. OTRAS OBRAS CITADAS

Azar, Héctor. *De cuerpo entero. H.A.* México: Corunda/UNAM, 1991.

Batarce Barrios, Graciela. "La vuelta al día en ochenta mundo: La teoría del camaleón". *Acta Literaria* 27. Chile: Universidad de Concepción, 2002: 145-155.

Bauzá, Hugo Francisco. "Las Musas y el arte de la memoria". *Voces y visiones: poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos, 1997. 49-67.

Blake, William. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Cátedra, 2007.

Bravo, Roberto. *De cuerpo entero. R.B.: Uno de tantos*. México: Corunda/UNAM, 1991.

Campbell, Federico. *De cuerpo entero. F.C.* México: Corunda/UNAM, 1990.

_____. *La clave morse*. México: Santillana/Punto de lectura, 2003.

Cortázar, Julio. "El perseguidor". *El perseguidor y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2005. 69-87.

_____. "Encuentro con el mal". *La vuelta al día en ochenta mundos II*. México: Siglo XXI Editores, 2004. 86-96.

Cúneo, Paola. *La musa*. Buenos aires: UBA, 2006.

Curiel, Fernando. *De cuerpo entero*. México: Corunda/UNAM, 1991.

Díaz del Castillo, Bernal. *La Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Grupo Editorial Tomo, 2006.

Domínguez, Christopher. "Jorge Cuesta (1903-1942) *El príncipe de los críticos*". *Letras Libres*. Sep. 2003: 74-80.

Espejo, Beatriz. *De cuerpo entero. B. E. Viejas fotografías*. Corunda/UNAM. 1991.

González, Armando. "Diccionario alfonsino. Anáhuac". *Letras Libres* (España). Ene. 2010: 24.

Guzmán, Humberto. *De cuerpo entero. H.G. Confesiones de una sombra (o de una generación)*. México: Corunda/ UNAM, 1990.

Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*. Trad. Luis Rutiaga. México: Grupo Editorial Tomo, 2010.

Krauze, Ethel. *De cuerpo entero. E.K. Entre la cruz y la estrella*. México: Corunda/ UNAM, 1990.

Mendoza, María Luisa. *De cuerpo entero. M.L.M. Menguas y contrafuertes*. México: Corunda/ UNAM, 1991.

Muñiz Huberman, Angelina. *De cuerpo entero. A.M.H. El juego de escribir*. México: Corunda/UNAM, 1991.

Panabièrre, Louis. *Itinerario de una disidencia: Jorge Cuesta (1903-1942)*. Trad. Adolfo Castañón. México: FCE, 1983.

Reyes, Alfonso. "Visión de Anáhuac (1519)". *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México: FCE, 2004.

Ruiz, Bernardo. *De cuerpo entero. B.R. Las caras de las monedas (Opereta para una noche de verano)*. México: Corunda/ UNAM. 1990.

Ruy Sánchez, Alberto. *De cuerpo entero. A.R.S. Crónica de viaje*. México: Corunda/ UNAM. 1992.

Taibo, Paco Ignacio II. *De cuerpo entero. P.I.T.II*. México: Corunda/UNAM, 1992.