



Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

ISSN: 1870-6630

connotas@unison.mx

Universidad de Sonora  
México

ALVARADO RUIZ, RAMÓN

Las novelas del Crack, multiplicidad y superposición de mundos

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 13, 2013, pp. 145-172

Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671034008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Las novelas del Crack, multiplicidad y superposición de mundos

RAMÓN ALVARADO RUIZ\*

### *Resumen:*

En el presente artículo se ofrece una mirada distinta de las cinco novelas iniciales de los escritores del Crack (*El temperamento melancólico*, *Memoria de los días*, *Si volviesen sus majestades*, *La conspiración idiota* y *Las rémoras*). La multiplicidad es un camino que permite ver cómo las novelas se hacen “exigentes” y ofrecen no una, sino varias lecturas, siendo ésta una característica que podemos, incluso, ver patente en varios ejemplos de escritores actuales. El Crack recupera un estilo de narrar en sus obras al recurrir a un elemento que para Calvino era fundamental en la narrativa que se avecinaba en aquel ocaso del siglo XX. Sin lugar a dudas, desde ahí podemos afirmar cómo las obras permiten al lector transitar por un camino no lineal sino dinámico al momento de la lectura.

### *Palabras clave:*

Crack, multiplicidad, transtextualidad, Calvino.

### 1. El Crack, *Manifiesto* y novelas

En la literatura mexicana la más reciente pugna por explorar nuevas estrategias narrativas o recuperarlas, se da en 1996 cuando un grupo

\* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

de jóvenes intelectuales, al más puro estilo de las vanguardias, publicó un manifiesto que se leyó en el Centro Cultural San Ángel el 7 de agosto de 1996 a la par que se presentaban los cinco libros como las novelas del Crack: *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi; *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda y *Las rémoras* de Eloy Urroz. Esta manifestación abrupta fue tomada como un desafío y pleno acto de pedantería; el círculo hermético de críticos desechó toda posibilidad de lectura.

La actitud provocadora de estos jóvenes lo era en el sentido de recuperar, en palabras de Brushwood, “la novela profunda.” Término ambiguo, descontextualizado y que implica más que el sentido denotativo. Las críticas han equivocado el blanco, no es a ellos como escritores a quienes se debe analizar y en quienes profundizar. Claro lo han dejado en el *Manifiesto*, hay que dejar hablar a las novelas: “En las novelas del Crack ustedes encontrarán, pues, los alcances del proyecto pero también sus límites; las conquistas pero también sus desvíos. Nada se soslaya, nada se modera” (Chávez *et al.* 222).

Nuestra pretensión en este trabajo es abordar y corroborar uno de esos aspectos, que ellos aducen como cualitativo de la profundidad. Las novelas del Crack se apoyan en lo dicho por Calvino, “la multiplicidad”, y pretenden de esa manera ser “novelas exigentes” para “un lector exigente”, al que los escritores le han dado “gato por liebre”. Tal como lo entiende el autor itálico, buscan que la novela sea una enmarañada red de historias y significados, de manera análoga a la vida del ser humano que, dadas las circunstancias actuales, se ve obligado constantemente a *multiplicarse*. Así, los textos pierden su simplicidad y manifiestan niveles diversos de lectura, acorde a la identificación de dichos elementos así como de las relaciones intertextuales. Partiremos de dichos presupuestos para hacer denotar cómo las novelas del Crack son múltiples novelas, es decir, en su interior nos ofrecen varias narrativas, y su composición consta de varias historias, rompiendo de esa manera con los esquemas establecidos con anterioridad.

## 2. Multiplicidad narrativa

La novela del siglo XX es clara heredera de la novela decimonónica; es en dicho siglo donde la narrativa sienta sus presupuestos y ante todo con el Realismo fija los esquemas para su arquitectura. Fiel a la realidad concibe el serlo también a la cronología: es decir, los hechos registrados deben respetar la sucesión temporal acorde a lo narrado. Parafraseando a Proust, se busca “recuperar el tiempo perdido” y por ende importa mucho llevar una sucesión. Será hasta mediados del siglo XX cuando los escritores buscan, considero por cierto influjo vanguardista y otros modelos narrativos como el de Faulkner, romper la temporalidad y darle un papel constructivo al lector quien debe ir armando el relato. Los narradores se percatan que la realidad es relatada por un sujeto que arbitrariamente selecciona el material que pretende contar.

Las novelas del Crack aducen desde el “Manifiesto” que la suya es una narrativa exigente y que las novelas encierran dentro de una misma historia múltiples relatos y por tanto una complejidad en su estructura. De ahí que nos centraremos en desentrañar la estructura de la novelas y sus relaciones, en palabras de Genette, transtextuales. Es decir, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette 10). Y cabe añadir, estos pueden ser al interior mismo. Precisemos primero los conceptos. En su libro *Palimpsestos*, Genette (1989) refiere cinco tipos de “transtextualidad”: “intertextualidad”, “paratextualidad”, “metatextualidad”, “hipertextualidad” y “architextualidad”. Esta división es dependiendo del grado de presencia de algún elemento discursivo. De esa manera el crítico reconoce que la literatura deja no sólo de ser lineal, sino que debe entenderse en un nivel más amplio.

Otro teórico, Chris McGee, define la metatextualidad de la siguiente manera:

This is a quality of certain types of literature [...] that seem to have two levels of dialogue going on at once. [...] At the same time, however, there is a second level of commentary in which the text knowingly comments on what it is doing. (pár. 1)

No muy alejado de Genette, ya que justamente el refiere el palimpsesto como “literatura en segundo grado”. Añade otros elementos más concretos que nos permiten referir cuándo estamos frente a elementos transtextuales, a saber:

1. “By being self-referential”.
2. “By breaking the fourth wall”.
3. “By blurring the lines between the fictional world and the real world”.
4. “The narrator does too much (or too little) of what he or she is supposed to”.
5. “The text reminds you of the material fact that it is a book, or movie” (McGee pár. 4)

Bajo estos parámetros nos acercaremos a cada una de las novelas, buscando justamente identificar estos elementos y entender la estructura imbricada de las mismas.

### 3. Las novelas del Crack: superposición de mundos

#### 3.1 *Memoria de los días*

Para adentrarnos en la transtextualidad de la novela de Palou, hay que revisar primero su estructura. Está dividida en cuatro partes: “El castillo de la pregunta”, “El duro deseo de durar”, “Incendio de amor” y “La media noche de la luna”.<sup>1</sup> A su vez en cada capítulo hay subcapítulos correspondiendo estos con las cartas de los arcanos mayores del Tarot de Marsella, siguiendo el orden del mazo. Los tres primeros simétricos, excepto el primero que incluye la carta 0 de *El loco*. El último sólo contiene tres y una nota final. Además cada subcapítulo está precedido por la imagen de la carta correspondiente.

<sup>1</sup> En la edición de la novela que utilicé para este trabajo, probablemente por un error de imprenta, este último capítulo está al interior como “La media noche de la noche”, difiriendo del índice.

Lo que tenemos en primera instancia es una referencia intertextual entre las cartas del Tarot y la novela. Cada carta soporta la narración en turno; de esa manera, lo relatado tiene como trasfondo un significado adicional si agregamos el de la carta. Veamos un par de ejemplos. El primer subcapítulo es “El loco”, signado con el número cero: “El loco es el hombre profano, separado del árbol de la vida, que vaga sin destino, desorientado, cargando con el pesado fardo de la muerte y acosado por la bestia que lo ataca en su parte más vulnerable” (Anónimo, “El Tarot de Marsella”). Al no tener numeración bien puede ir al inicio o al final, o representar en su defecto lo cíclico.

Una vez que sabemos este significado viene la asociación con el capítulo en turno. Es el previo de la historia, la presentación y justificación de los hechos. El Loco es Amado Nervo, la figura del Tarot evoca a este personaje, sobreviviente de la hecatombe de la que posteriormente tendremos conocimiento. Por otro lado, está presente lo cíclico, con él inicia la historia y en parte con él cierra: “Cuando llegué a Tepic, preguntando por Amado Nervo [...] recordaron a un loco que había llegado medio año antes –por octubre– me dijeron [...]” (Palou 273). Curioso ver cómo coincide con el epíteto que otorga de manera indirecta al inicio de la carta que le corresponde. Su discurso, además, está impregnado de un lenguaje apocalíptico, cifrado inclusive en la contradicción: “En la muerte florecemos, todo ha cambiado: una terrible belleza ha nacido” (Palou 19). Antítesis sí, pero también principio y fin. Él inicia escribiendo y su libro, una vez que él se inmola, será recuperado por Dionisio para ser publicado y conocer la historia que tenemos.

Otro ejemplo, “El colgado”: “Ésta es una época de ensayo o de meditación, entrega, sacrificio y profecía. [...] Esta carta puede también implicar una época de descanso y reflexión antes de moverse al siguiente punto. Las cosas continuarán en algún momento, pero por ahora flotan en el tiempo” (“El colgado” pár. 2). En esta parte de la historia el grupo ha emprendido su peregrinar y se detienen primero en Atotonilco y luego en Xaliquehuác: “Comparado con eso, el tiempo en Xaliquehuác fue grato: lleno de trabajo pero hermoso. Los habitantes del pueblo nos trataban de maravilla, nos llevaban de comer todos los días” (Palou 174). A partir del texto, el

grupo tiene un remanso, más solaz que el pasado en Atotonilco, pero por parte de Martín Ixcoatl, está el presagio también y el adelanto de la historia, dado que deja entrever que efectivamente ese tiempo fue de tranquilidad y no funesto como el desenlace del que ya no quiere tener recuerdo.

Resulta, pues, interesante cómo la novela tiene un constructo cimentado en las cartas del Tarot, que nos da una segunda lectura o nos prepara a ella. Las imágenes son importantes, por un lado se conservan las originales del Tarot, que distan del contenido en cuanto a temporalidad ya que éstas fueron diseñadas en la época medieval y aquí tenemos un relato presente.

Ahora bien, es un metatexto de la novela de Italo Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*, escrito en 1969. Palou está ligado a él, abre el Manifiesto parodiando sus “Seis propuestas”. Nuestro autor, al final introduce una nota final: “Este libro habla, como todos, de muchos otros libros sin los que no existiría; la tentación del palimpsesto, quizá. Pero en especial la necesidad del diálogo [...]” (Palou 278), y pasa a referir una serie de autores y libros a quienes debe gratitud en la composición de la novela. Curioso notar que aunque no hace referencia a la novela de Calvino, ambas comparten el hecho de hacer uso de las cartas. En el caso de este último, la novela está dividida en dos partes, “El castillo de los destinos cruzados” y “La taberna de los destinos cruzados”. La primera parte está soportada sobre el Tarot de Visconti y el segundo en el de Marsella:

El narrador que nos refiere la escena fantástica será quien dé cohesión a los sucesivos relatos que quedarán enmarcados consiguientemente. Se siguen pues técnicas de seriación... El castellano lanza sobre la mesa un mazo de tarots, y este será el elemento material a través del cual el narrador nos interpreta las historias que cada uno de los asistentes va organizando con los naipes. Y así los frisos medievales y renacentistas en los que se narran: la “Historia del ingrato castigado” (el Caballero de Copas) o la “del alquimista que vendió su alma”, la “Historia de la novia condenada” o la de “Orlando loco de amor”, [...] (Lupiañez pár. 9)

En el caso de Palou transforma lo escrito por Calvino, aun cuando los visos de similitud están presentes, utilizando sólo el mazo de Marsella y de manera concreta los arcanos mayores. Hay una referencia paratextual, ya que la primera parte de su novela es “El castillo de la pregunta”, que bien podríamos asociar al “El castillo de los destinos cruzados”. Además la de Palou, es una historia continua, coherente en el sentido de organización, aunque cuando la fragmentación dada por cada carta no pudiera manifestar lo contrario. Las cartas guardan el orden del Tarot, y nuestro autor opta por ubicar la carta del Loco al inicio, como ya apuntábamos, para dar con ello una sensación de ciclicidad de la historia al cerrar con él.

Ahora bien, al interior de la obra, ésta guarda elementos paratextuales como la referencia al proceso de su construcción. Esta tarea le corresponde a Amado Nervo, que, en su retiro, organiza todos los materiales que compondrán su obra. Al respecto, ubicado ya en el presente, escribe Martín Ixcoatl:

Recibí una carta hace un mes. Es de Amado Nervo. En ella me pide que le cuente todas las cosas que vivimos, que le narre nuestro viaje —aunque él lo haya vivido— para recopilar un volumen enorme de las vivencias de todos los testigos. Su propuesta de escribir o de compilar una *Memoria de los días* me parece buena, porque han dicho muchas cosas falsas que han cambiado la historia nuestra historia. (Palou 173)

Valga esto aún más para reforzar lo dicho en el nivel narrativo. La historia empieza por el final, con un Amado Nervo que, teniendo ya todos los datos recabados, se decide a componer la obra, que al final y ya terminada será recuperada por Dionisio: “Adentro, protegido por el follaje seco de la isla, se encontraba este libro [...] Por el libro pude enterarme de muchas cosas” (Palou 273). Véase una vez más la limitante de la perspectiva de los personajes aun siendo testigos, fruto esto también del testimonio múltiple recopilado al final por Amado.

¿Tenemos una novela? Al final, sí, al inicio una serie de fragmentos que no tienen sentido. Mejor dicho, acudimos al proceso de construcción de una novela, de una historia. Es el resultado, hemos dicho



de muchas voces, pero también de muchos libros: “El libro de la Paz”; el de Magdalena Chimalpopoca, quien a su vez se apoya en el de los Principales (dictado por Benito Juárez) y en el de sus hongos; el “*Liber Miraculorum*”, escrito por el padre Truquitos; los volantes de Fray Estruendo que sirven para la precisión temporal; los discursos del Doctor Carmona que son la visión científica del final de los tiempos, explicado por el choque inminente del cometa Halley; y el mismo de “Memoria de los días”.

Los guiños están dados al interior, la exigencia es ir deslindando cada uno de ellos en la composición final de lo acaecido a la secta milenaria de la Iglesia del Señor de la Paz. Los personajes son suplantados por el papel que han de representar y eso, en cierta medida, los engrandece. La distancia con el lector es mínima, se le trata como un cercano, y se pierde la distancia que debería de haber. Se le hace partícipe de este juego y se le cuestiona por no creer las múltiples versiones apócrifas que han ido desatando lo hechos y el final apocalíptico de la secta, así como corridos, fotonovelas, etcétera. Inclusive se llega a parodiar que este texto en un futuro servirá para tesis y exámenes de grado: “¿Por qué no se les ocurrió hacer su tesis sobre otra maldita cosa? por moda, porque lo de hoy es hablar de Dionisio Estupiñan, difamarlo, ¿no? ¿algún día lo dejarán en paz, carajo?” (Palou 205).

### 3.2 *Si volviesen sus majestades*

La estructura de la novela de Palou está dada de la siguiente manera:

- a) “Séptimo borrador. Pestilentia in regnum invadit”. Compuesto a su vez por seis capítulos.
- b) “Libro primero. Pestilentia in regnum invadit”. Comienza por un prólogo al que le suceden diez capítulos.
- c) “Libro segundo. In illo tempore”. Igual que el anterior inicia con un prólogo, y luego tendremos seis capítulos.
- d) “Diario del Senescal. Pestilencia in orbem invadit”. Aquí tendremos de la tercera a la quinta y luego última entrada.

La novela de entrada nos ofrece una construcción que en sí misma podría devenir en un intertexto, ya que primero tenemos un bo-

rrador, mismo que será reelaborado bajo ciertas normas de estilo que el bufón dictará al Senescal. Nótese inclusive el mismo título para el borrador y el primer capítulo, lo que da cuenta de que dicho borrador es modificado. Así, por un lado tenemos la historia del Senescal, en su construcción final, que es la historia que nosotros leemos, y por otro, en un concepto metatextual, cómo el Senescal va elaborando su diario.

Aludiendo a la segunda parte, en el prólogo del primer borrador es donde encontraremos “las librescas sinrazones” que el bufón se encarga de dar al Senescal para que éste haga de su borrador un texto digno de leerse: “Sucedió, pues, querido diario, que habiendo terminado la otra noche un escrito intitulado *Pestilentia in regnum invadit*—el cual me había costado muchos desvelos, y a mi parecer era muy digno de ser leído— [...]” (Padilla 43). Nuestro autor, recurre con humor al uso del diario al adjetivarlo como *querido*, muy al estilo de los diarios de las jovencitas adolescentes. Alude a su borrador y lo presenta al bufón quien lo desestima por no guardar características estilísticas que lo hagan estimar. Ya aludimos líneas arriba las principales características apegadas al canon: llevar un orden cronológico y apegarse a la verosimilitud. Más adelante el bufón troca y dice que las historias tienen que ser “mentiras verosímiles”.

Por otro lado, si recurrimos a la primera parte, el intertexto que guarda el relato es con los hechos sucedidos durante el 68 en México, las alusiones son sutiles pero elementales:

¿Véisme viendo que diez luces de bengala se levantan por los cielos y que luego va un disparo de tanqueta a romperse, con mucha sangre y humo en el pecho del gritador mancebo? ¿Véisme ver y no creer que ha salido del castillo, en toda gloria y guante blanco, la guardia olímpica del barón Van Köberitz, y trabada en cruel pendencia con la turba estudianteca?. (Padilla 20)

No es difícil, pues adivinarlo, véanse los elementos destacados, clara alusión a los referentes que conforman la memoria histórica del suceso estudiantil en el México del 68. Uniendo lo dicho por el bu-

fón en el prólogo del primer libro, “Y este escrito está lleno de cosas pasadas que a nadie conviene saber” (Padilla 45), vemos cómo se establece una línea distinta de interpretación. De ahí el giro que toma la novela, al dejar esos asuntos y pasar a las alusiones de carácter biográfico, comenzando el relato por el principio, es decir, hacernos saber quién es el Senescal y cómo es que ha llegado ahí.

La novela está llena de intertextos alusivos a películas, canciones, novelas, autores, ciertos nombres deconstruidos y otros completamente alusivos como el caso del Doctor Da Volpi. Padilla introduce como personaje a su mismo compañero caricaturizándolo y haciendo de él alguien muy peculiar. El guiño a un miembro del Crack nos habla de la complicidad entre ellos y lo importante que es la parodia. Por otro lado, para Palou, es muy importante en humor; su texto es un juego literario bien construido a partir de todos estos elementos extratextuales que nos hacen ahondar en la historia y hacer que ésta tome significados distintos.

### 3.3 *La parte estática de la historia: La conspiración idiota*

Esta novela hace un uso importante del lenguaje, desde la construcción de espacios hasta la forma de llevar a cabo la narración. ¿Qué hay en la novela de Chávez Castañeda que nos permita hablar de una novela múltiple? En la novela el narrador trae a colación lo siguiente: “Supongo que el primer Picatrix y el apodo de Paliuca habrían quedado al margen si el episodio de la escalinata no hubiera resultado tan dependiente de tía Daniela” (Chávez, *La conspiración...* 13). El Picatrix es un cuaderno que tiene nuestro narrador, donde se apuntan “sólo pecados”: “No todos hablan de Paliuca [...] son inocentes como una primera cicatriz: copiar en los exámenes, que un tal Cole y un tal Martínez se robaron otra vez las tortas o que a Polo lo sorprendieron con la pornografía” (Chávez, *La conspiración...* 16).

Lo importante de dicho cuaderno es que es el único que guarda orden de “los pecados de Paliuca”, es decir, al interno del texto, en medio de la fragmentación es el único referente cronológico. Pero antes de continuar vayamos al significado del nombre. En la novela no hay mayor referencia que el hecho de decirnos que el nombre es

dado por un amigo del papá del narrador, pero en realidad deviene de un libro de magia traducido por Alfonso el Sabio:

El Picatrix se presenta como un manual de magia simpática y astral. Escrito en árabe sin duda en el siglo XII, guarda el secreto de los talismanes tal y como lo practicaban los Árabes de Harran. Debemos la traducción latina de la obra a Alfonso el Sabio. Se beneficia de un gran resplandor en el Renacimiento [...] (“Los secretos de Ghâyat Al-Hakim.” pár. 1 y 2)

¿Qué relación guarda con nuestro texto?, o ¿sólo se trata de una referencia alusiva? A primera vista pareciera que no, no hay elementos que hablen de magia o esoterismo... Pero el Picatrix no sólo es eso, se trata de cómo crear amuletos que ayuden en diversas situaciones de la vida.

Creo ahí sí hay cierta vinculación, no directa ni explícita, pero si vamos recorriendo la novela, hay un momento que deja de ser simplemente relatoría de “los pecados” en general que nos permitan rastrear qué hay de cierto sobre la memoria de Paliuca, para pasar a una serie de aforismos que cobran sentido. Véanse las páginas 190-191 y el capítulo XL, por ejemplo: “No puede existir El Otro Lugar si la decepción siempre es el desenlace de la inocencia” (Chávez, *La conspiración...* 191). El Picatrix, a final de cuentas, termina por convertirse en un amuleto que rescata del olvido situaciones que para nuestros personajes se pierden. Si entresacáramos cada una de las referencias al Picatrix, tendríamos una línea de lectura no paralela, sino en espiral, que se va desarrollando con el resto de la historia.

Por otro lado, vamos a tener, dentro de la novela, un suceso peculiar que tiene que ver con el inserto de un relato, “el relato de los residentes”, y que curiosamente está en el Picatrix:

No fue gratuito que Paliuca hablara sobre condenas, sobre la estúpida bondad humana y sus modelos. Fue una parábola, según tía. Según yo, importa poco cómo se llame. Una historia larga que yo habría sabido mantener en el olvido si Jair y Basilea no hubieran recordado. La historia está en el Picatrix,

incompleta. La transcribí apresuradamente y con desgano por que representaba otro indicio de declive que Paliuca usara la cobardía de los símbolos cuando siempre prefirió el camino más corto de llamar a las cosas por su nombre. (Chávez, *La conspiración...* 159)

Es una historia con una estructura propia, de la siguiente manera: a) El final; b) El principio; y c) La trampa, y para entender esta última encontramos como añadido los siguientes apartados: el intachable, la epidemia, la inocencia y la verdad. ¿A qué viene esta historia? Es una historia de Paliuca, como dirá más adelante el narrador, su manera de comunicar lo que él siente.

*Grosso modo*, la historia es compleja en cuanto a simbolismo se refiere y fundamental, ya que a partir de aquí ocurre en correlación con este relato. “El final”, habla de los Residentes y de sus cualidades así como del lugar donde viven que es la Ciudad Vieja: ellos o bien están “Adentro o Afuera”; los límites entre estos dos territorios no es la puerta, sino la piel y lo que uno no es corresponde al afuera. Luego viene “El Principio”: se nombra al “Intachable”, quien forma parte de una familia pero manifiesta gestos distintos. Él rompe los límites del adentro y del afuera, que aquí adquieren otra nominación: el adentro es el *Nosotros* y el afuera el *Ellos*. Es un trasgresor que no mide consecuencias al franquear el *Nosotros* para ir al *Ellos* y dejarles acceder. Chávez juega aquí con las posibilidades del relato, ya que ante un mismo hecho se plantean dos opciones.

Ahora bien, “Cuando Paliuca encontró el vínculo entre los dos relatos dijo que eran fragmentos y los llamó La parte estática de la historia. Parecía que a Paliuca le era fácil, idiota de mí. No supe adivinar” (Chávez, *La conspiración...* 163). ¿Qué? No nos lo dice el narrador, nos deja el interrogante y añade más datos, ya que entre “principio y fin se da el movimiento” y de ahí deviene “La Trampa” con sus errores. Pasa acto seguido a desglosar los componentes de la historia: el Intachable que es ante todo un trasgresor entre el *Nosotros* y *Ellos* y de ahí deviene el desorden que da paso a la Epidemia; esta última, deriva de la ruptura de los límites y el caos que ello provoca; la Inocencia, que es ante todo dominio de la infancia, “surge

en la coincidencia entre la Nosostración y una memoria nueva” (Chávez, *La conspiración*... 171); la Verdad, “Se llama No hay quien se salve. Toda la memoria de los hombres habla de lo mismo; lo qué sé de él es suficiente para condenarlo [...] no era bueno” (Chávez, *La conspiración*... 172).

¿Cuál es el significado de esta historia?, ¿es Paliuca el Intachable?, ¿son ellos, el Nosotros, confusos testigos intentando recuperar su memoria, o queriéndola conservar en el límite de la verdad?, ¿”todos-menos-alguien” quién es? Las interrogantes planteadas son muchas como lector, pareciera ser la fábula del mismo Paliuca que ha cruzado los límites de la cordura para manifestar su bondad, parecen ser ellos “[...] *los imbéciles [que] creen que pueden meterle zancadilla a una historia tan repetida. Necios. La conspiración idiota*” (Chávez, *La conspiración*... 175), y todo por tratar de salvar al Intachable. “La pérdida de la inocencia no cicatriza. Apenas puede aliviarse evadiendo lo verdaderamente terrible” (Chávez, *La conspiración*... 194). Parece encerrarse en ello, el contenido del relato que tenemos, que al igual que la historia narrada pudo empezar por el final, con Paliuca todos perdieron algo o él más bien les mantenía con cordura: “Yo no fui al mar donde morimos”. Inició desgarrador, no Paliuca, Nosotros, ante la interrogante sin respuesta precisa “¿Qué pasó en *el mar*?” Lo que realmente exige como expresa el narrador al final es “La parte estática” de la historia.

He ahí *La conspiración idiota*, un relato que exige de nosotros la comprensión de la intertextualidad interna como referencia misma que nos proporciona las claves de la lectura. He ahí el Picatrix, el amuleto frente a las cicatrices del pasado, lo que no se pudo hacer y el olvido. No es conclusivo, es un relato que nos deja, al final, con más preguntas que respuestas, con una sensación de mar picado ante los personajes que se pierden en la orilla.

### 3.4 *El temperamento melancólico*

La novela de Jorge Volpi conjuga de entrada dos disciplinas que desde antaño han mantenido una estrecha vinculación, apoyándose mutuamente y compartiendo elementos tanto de composición como de

denominación. Hablamos del cine y la literatura. Es sabido la cantidad de obras literarias que han sido plasmadas en la pantalla grande, pero indistintamente de ello, tanto literatura como cine son dos artes de posibilidades, de mundos vastos donde tienen cabida la evasión de la realidad o el compartir roles.

De eso trata la novela, la selección de personajes que conformarán el elenco para la última película del cineasta Carl Gustav Gruber. Lo primero que se observa es la intertextualidad al interior con todas las referencias al séptimo arte y su entorno. Se nota una labor concienzuda al respecto, donde se deja ver un trabajo incluso enciclopédico al respecto, que sirve para envolver a su personaje y darle no sólo sustancia sino credibilidad. Algunos tienen fundamento y son reales, otros ficticios como el guiño a su compañero de Crack Eloy Urroz: “Por cierto, ¿tú hiciste el papel de Sandra en *Las Rémoras* de Héctor Rivera, verdad? Estuviste espléndida...” (Volpi 102).

Gruber es definido desde las páginas de la *Nueva enciclopedia del cine alemán* (1987): “GRUBER, Carl Gustavo (Leipzig 1932). Considerado uno de los más grandes cineastas alemanes del siglo y pilar del llamado Nuevo Cine Alemán [...] como Fassbinder, Straub, Syberberg, Schöndorff, Herzog o Wenders [...]” (Volpi 45-46). El nombre es ficticio, no así la intertextualidad del Nuevo Cine Alemán:

Written and signed by two dozen German filmmakers pledging themselves to “the new German feature film,” the 1962 Oberhausen Manifesto boldly announced the arrival of New German Cinema, with young, innovative, and politically radical directors taking up arms against the propriety of West German society and its failing film industry. In the late sixties and early seventies, filmmakers such as Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Werner Herzog, Alexander Kluge, and Hans-Jürgen Syberberg set out to create smaller, more independent and artistically challenging films to investigate the state of contemporary Germany. (“New German Cinema” pár. 1)

La otra referencia importante al respecto es la de Claude Chabrol, quien entrevista a Gruber y cuya conversación aparece en *Cahiers du cinéma* (Enero, 1984). ¿Quién es Chabrol?:

Along with François Truffaut and Jean-Luc Godard, Claude Chabrol's name is famously associated with the path-breaking criticism of Cahiers du Cinéma and the rise of the French New Wave. But whilst Truffaut and Godard saw themselves as auteur and innovator, to survey Chabrol's long career is to see a craftsman productively immersed in the conventions and compromises of mainstream filmmaking. (Armstrong pár. 1)

Como vemos, Volpi juega con los roles y pone en diálogo a dos grandes del cine, uno ficticio y el otro real, conjuntando de esa manera dos estéticas que tienen que ver ante todo con la innovación y la experimentación de formas nuevas en cuanto a producción cinematográfica se refiere. En este caso la *Nouvelle Vague*,

[...] rechazaban las estructuras generales del cine de la época, que juzgaban excesivamente académicas. En cambio, defendían la espontaneidad y el rodaje en exteriores, y también expresar en la pantalla su cultura cinematográfica, incluso su talento de autodidactas, recurriendo a veces a la improvisación y, siempre, a actores nuevos [...] (“La Nouvelle Vague 1960” pár. 1)

El intertexto funciona; efectivamente, el proyecto de Gruber consiste en filmar en un escenario fuera del montaje artificioso y, lo más importante, con actores espontáneos que no tienen que hacer otra cosa que ser ellos mismos; su ser natural se tornará en actuar y el cine remedará a cabalidad la realidad. Por otro lado, más atrevido si se quiere, ¿no es un guiño de este grupo de escritores del Crack, pretender ser, en un intertexto, una *nouvelle romance*, donde buscan experimentar con estas novelas un nuevo territorio textual?

Dejando de lado la intertextualidad al exterior, vayamos al interior del texto que posee una serie de relatos enmarcados. Nuestra historia versa sobre diez actores que, una vez realizada una entrevista, son considerados para conformar el elenco de una película:



Éramos las víctimas de su delirio artístico, la familia artificial, desgraciada y terrible que estaba a punto de inventar con nosotros; los personajes de su última película, su obra maestra, su testamento y su condena: los seres aberrantes e infelices de *El juicio*. Nosotros mismo. (Volpi 66)

Renata, la voz narrativa, nos relata lo acaecido a cada uno de ellos una vez que deciden integrar este proyecto y como se va desenvolviendo la historia de la filmación de la película, de la actuación de la realidad. Lo que busca Gruber es “llevar a los límites la experiencia creadora”, es decir, un película cuya fuerza de actuación reside simplemente en desenvolverse de manera natural, ya que para él no deben separarse actuación y vida.

Ahora, ¿de qué trata la película?:

La película trata de una familia –nosotros– que se reúne en una vieja propiedad para pasar unas vacaciones en la que parientes y amigos que no se han visto en mucho tiempo tienen la oportunidad de volver a relacionarse. Zacarías es el jefe de la familia, un pintor retirado; Ruth, su esposa, y Arturo y Javier y yo [Renata], sus tres hijos. Los papeles de los demás aún no los conozco. Es una especie de saga familiar o algo así. (Volpi 158)

Completando los demás personajes: Ana será la esposa de Arturo, Gamaliel el amante de Ana, Luisa la novia de Javier, Sibila la amante de Zacarías y Gonzalo un crítico de arte amigo de Gonzalo. Como se puede apreciar, ahora nuestros personajes, sin dejar su realidad, convierten ésta en su actuar: es ese el propósito de Gruber desvanecer las fronteras entre actuación y realidad, “certeza y fabulación”. Como podemos apreciar en un primer instante, la fantasía se enmarca dentro de la realidad, imitándola. Los personajes no tienen otra alternativa que hacer que ser ellos mismos, y es curioso cómo ellos mismos diluyen ese linde entre ser y ser personaje.

Hasta aquí, se manifiesta un doblarse la historia y pareciera no haber mayor problemática. Pero hay un tercer relato que entra en

juego, y es el de la temática de la película: “*Una película con solo dos temas: El juicio y la Melancolía*” (Volpi 162), teniendo esta última como base la pintura de Andrea Mantegna. Así, Zacarías (en la película) busca reunir a su familia para que modelen para su pintura, su última pintura: “Por eso he decidido, tras largas y dolorosas ausencias, a reunir en mi finca de Los Colorines a mi familia; [...] Deseo reconstruir la *Malancolía* perdida de Andrea Mantegna” (Volpi 176-177). Vemos manifiesto cómo ahora la película se desdobra en la historia, Zacarías es el doble de Gruber, asume el papel no de hacer una película, pero sí de plasmar una pintura. Véase, inclusive la alteración, mínima si se quiere, de la palabra *Melancolía*, que se expresa como *Malancolía*, esto para sutilmente decirnos que no es lo mismo, aun cuando lo aparente. Expresa Gonzalo:

Amablemente, Gruber me ha pedido, *entre-nous*, que lo asesore sobre algunos aspectos de su película. Mi papel será doble e idéntico: en el filme soy amigo de Zacarías y lo asesoro para llevar a cabo su proyecto pictórico, mientras en la vida real soy amigo de Gruber y lo asesoro para llevar a cabo su proyecto cinematográfico, que es justamente el de ser amigo de Zacarías y asesorarlo, etcétera. Muy borgiano, *n'est p?* La historia dentro de la historia. (Volpi 187)

El mismo personaje lo dice, la historia dentro de la historia, la pintura como reflejo de la película dentro de ésta, y todo esto dentro de nuestra historia.

Finalmente todo este entramado será puesto en escena. Pero antes, de manera textual, tendremos el libro sexto intitolado “Fragmentos de una historia que no llegó a filmarse” y que no es otra que la relación fugaz y amorosa que mantiene Renata con Gruber. Un previo, y diríamos una historia menos dentro de la historia, pero que al menos por el entredicho paso por la mente del cineasta llevarla a cabo. El libro séptimo, “El Juicio”, será la filmación de la película. Aquí se lleva a cabo el rodaje, de manera tipográfica tenemos la inserción de lo que será el guión cinematográfico. Mas no es del todo así, ya que en las escenas se irá mezclando la representación de la

película con los hechos reales en un juego paratextual, donde efectivamente se cruza la línea fronteriza de lo real con lo representado.

Finalmente, un último inserto. Tanto la realidad como la película, son a final de cuentas encuadradas bajo un marco apocalíptico. Cada una de las escenas hace una referencia bíblica, misma que simbólicamente habla de lo que está sucediendo. Esto nos obliga a un significado más donde acudimos al declive de todos los fundamentos de la concepción de la realidad, donde el arte representa a la muerte y el proyecto del director es un camino inevitable a la destrucción. Este marco referencial y paratextual dota a la novela de una fuerza expresiva, donde los límites de lo que llamamos realidad constantemente se ven difuminados. Es una novela de marcos y referentes, de juegos borgianos, como expresa Gonzalo, donde a fin de cuentas, nos lleva al límite de la cordura.

### 3.5 *Las Rémoras*

Eloy Urroz nos ofrece una novela en distintos niveles narrativos y con una estructura donde van insertos varios relatos que de entrada rompen el esquema al que estamos habituados de novela. Hay un capítulo cero, mismo que consiste tan solo en lo que parece ser una hoja que nos remite a una portada y dice: “novela *Las Rémoras* por Ricardo Urrutia”. Primer juego del autor que nos confronta ya que pone en entredicho de manera lúdica su autoría. Posteriormente encontramos un relato inserto, “*Las plegarias del cuerpo*”, dividido en cuatro jornadas. Y finalmente con tres capítulos, los únicos con un título, también dispersos: “*La falsa muerte de Inés*”, “*Crónica de un converso*” y “*La abominable historia de amor de Solón y de Zolaida*”. Se nos presentan así una novela que, si bien lleva un orden, se ofrece dividida y al menos nos alerta sobre distintos relatos que, conforme avance la lectura, nos daremos cuenta de su interrelación.

La trama de la novela como dicen sus protagonistas, parece simple: “Trata de dos vidas que se cruzan, dos personas que se encuentran [...]” (Urroz 347). Por un lado Ricardo en la Ciudad de México y por otro Elías en el pueblo de las Rémoras en Baja California. Pero la complejidad deviene cuando nos enteramos que cada uno de ellos

está construyendo simultáneamente el relato del otro: Ricardo escribe “Las Rémoras” donde narra lo acaecido a Elías, y Elías escribe “El más largo viaje” para contarnos la historia de Ricardo que huye de la ciudad de México para emprender sus pasos al lugar que creo. A nivel estructura podemos identificar cómo van correspondiendo los capítulos noes a la historia sobre Ricardo y los pares dedicados a Elías.

Al inicio no nos percatamos de esto. Ya apuntábamos al hablar del narrador, cómo inclusive a ese nivel de manera primera los relatos mantiene distinta voz narrativa. En el caso de Ricardo nos enteramos por él que tiene un cuaderno con los apuntes de Las Rémoras, cuya idea deviene de una novela (“Las plegarias del cuerpo”) que a él le regalaron y que transcurre en La Paz. Elías, por otro lado, desde entrada es identificado como alguien apegado a los libros y en el pueblo le conocen como *el escribidor*.

Lo que parecen dos historias paralelas, cada una por su lado, pronto empezará a darnos elementos claves que nos permiten interrelacionarlas. De entrada la historia guarda un símil entre los personajes y sus vivencias: ambos adolescentes; enamorados, Ricardo de Laila y Elías de Roberta, pero con un amor tortuoso; en ambas hay una mujer con el mismo nombre Inés, en el primero es una criada y en el segundo es una matrona de prostíbulo y ambas son muertas por impedir esa relación, aun cuando se trata de una “falsa muerte”. Este último es el detonante para que Ricardo dejara la Ciudad de México y emprenda su viaje a las Rémoras, el lugar que él crea y que termina por materializarse. Más lo que parece ser un acto de voluntad propia, no es sino lo que determina Elías:

Es urgente que Ricardo salga de esa casa. Ya no tiene nada que hacer allí encerrado, metido en esa jaula [...] Ricardo saldrá esa madrugada, sin hacer un solo ruido [...]

Elías, sentado –cabizbajo en esa piedra– [...] escribía monótona, frenéticamente, sin volverse un segundo a los lados, sin ver que lo veían [...] (Urroz 101)

Y de la misma manera Ricardo hace lo propio: “En la última página escrita de *Las Rémoras*, dejada muchos días atrás, apoyó la plu-

ma y escribió los sucesos recientemente acaecidos en la aldea junto al mar” (Urroz 131). De notar inclusive en esta cita el recurso tipográfico de los puntos, con ellos cierra el capítulo para dar paso al otro y manifestar así continuidad, o también con ello darnos a entender que lo que vamos a leer lo escribió, en este caso, Ricardo.

Hay varios capítulos que nos muestran continuidad, ahí donde culminan comienza el otro, por ejemplo:

[Fin capítulo 26] Elías se sintió desfallecer; los pies o el mismo suelo en donde los apoyaba pareció cimbrarse justo cuando escuchó la voz terrible de la sirvienta. Sí, Raimundo Rosales había muerto, y eso no era una novela.

[Inicio del 27] Murió de amor, no hay otras palabras, se dijo Ricardo justo al bajar del ferry en Pichilingue, el gigantesco muelle de la Paz. Murió de amor. (Urroz 167)

Por eso decíamos, historias que parecen ir de manera paralela, se imbrican para darnos un relato en continuidad. Ricardo no está allá, pero lo sabe porque él lo escribe y así lo afirma, inclusive nótese cómo duplica la frase, como convencido de que así tenía que suceder. Por otro lado, valga la observación, metatextualiza con la frase, “eso no era una novela”, es decir, está ocurriendo en realidad y cabe manifestar que ocurre en la antelación de la ruptura con la barrera de ficción establecida por los relatos, ya que en el capítulo 27 Ricardo conoce a Roberta, la ensoñación de Elías, y también *eso no es novela*.

Ahí donde por vez primera en la novela se topan creador y criatura: “El rostro de Roberta pedía una tregua, quizás esculpaba en su memoria, intentaba reconstruirlo a él, Ricardo. Era increíblemente parecido a otro; sin embargo, a éste nunca lo había mirado” (Urroz 168). En este encuentro, Ricardo se percata de que su historia rebasa la ficción y que es realidad: de boca de Roberta se nos desdice sobre la muerte de Inés a quién creíamos la había matado Elías, pero no, fue la misma Roberta y ella lo relata, reconstruyendo los sucesos, como testigo que de ellos es. Importante aquí el papel del personaje, ¿cómo desdecir su relato, si ella lo vivió?, y esto pese a que Ricardo como autor conoce su historia y maneja a sus personajes. No es así, una vez más se transgrede la barrera ficción-realidad y de qué manera.

El encuentro inminente entre los dos creadores se va a dar:

Por fin, como si se tratará de una visión venida del más allá, Solón descendió primero por la puerta trasera y Ricardo lo hizo después por la de adelante. No había la menor duda; al mirarse los dos novelistas, lo comprobaron: ése debía ser Elías, sentado allí, inmóvil, taciturno, bajo la sombrilla y ése debía de ser Ricardo, de pie sobre la acera, seis o siete años más joven [...] con incredulidad también, feliz, sin embargo, por haberlo encontrado. (Urroz 308)

Antes de pasar a esa parte final, donde ambos conversan sobre los procedimientos de su escritura y el contenido de sus obras, salen a colación los otros relatos insertos en la novela y que al inicio también parecen ajenos. Por un lado, “Las plegarias del cuerpo”, libro escrito por Federico Ross, novio de la mamá de Laila y es esta última quien se lo regala a Ricardo. Efectivamente es un relato inserto en cuatro partes, con tintes autobiográficos, escrito en primera persona y que de manera caótica y simbólica narra, primero cómo Federico pierde la virginidad siendo llevado por sus primos a un prostíbulo; a partir de ahí el personaje se ve escindido y envuelto en una serie de experiencias sexuales fruto de la herida de aquella primera ocasión. Posteriormente, ordena los hechos y nos narra la experiencia de enamoramiento de Laila y cómo este amor le es arrebatado por Octavio. En el último día, nos encontramos que escribe en el futuro, concretamente el 23 de febrero de 2006. De llamar la atención la referencia temporal, ya que hay aquí una proyección cuando lo común es que se parta de un presente y se narren los hechos pasados. Se ejerce aquí una autorreferencia al acto de escritura, ya que el narrador-personaje busca constatar que efectivamente se está cumpliendo con lo escrito a pesar de que ya es un hecho pasado:

Busqué con desesperación el capítulo cuarto, “Último día” y empecé a leer: “Escribo en el futuro. Comienzo a escribir en el futuro, *ahora* lo hago: 23 de febrero de 2006. Cierro los ojos y compruebo que es absolutamente cierto. Estoy allí, escribiendo en estos preciosos segundos. Entonces, ese 23 de febrero de

2006, los cierro y estoy de nuevo aquí, escribiendo, y es absolutamente cierto también, es real. Ambas cosas son verdaderas, basta que lo desee. (Urroz 182)

Véase, el suyo es un relato escrito a los veintiún años, es decir en 1975 como lo constata una referencia hemerográfica, y en ese entonces ya proyecta al futuro, pero eso proyectado ahora es realidad, como una premonición que ha sido cumplida pero que a la vez está siendo realizada.

Es un relato que por sí solo vale la pena analizar, complejo por ese ambiente onírico en que está envuelto así como por los hechos que pueden desdoblarse en el tiempo; pleno de referencias intertextuales, de libros, obras de teatro, película, inclusive se nombra a Jorge Volpi escritor italiano, quien es amigo de él, y también la novela misma de *Las Rémoras*. Es una historia que guarda consistencia, que tiene su estructura y estilo y que el mismo Ricardo, al leerla de manera metatextual, trata de comprender los elementos constitutivos:

La simultaneidad de planos de la historia de Federico, el erotismo abigarrado (el fetichismo y voyerismo del protagonista), la confusión de personas en el espejo, los tiempos convergentes, su forma concéntrica, los saltos cronológicos, yuxtapuestos, en una palabra todo... lo había dejado atónito y enfebrecido. (Urroz 130)

Mismo ejercicio que harán con Elías una vez que se encuentren. Así, al interior de la obra se juega al papel de la crítica y el personaje mismo posee los conceptos técnicos que le permiten saber con qué se enfrenta.

“Las plegarias” es un relato que se desdobra, sus personajes dejan el papel de ficción para convertirse en realidad, tal es el caso de Solón y Cecilio, y se comparten elementos como el Ford azul en que llegan a las Rémoras. De la misma manera Octavio, el papá de Laila, es el Octavio que arrebató a Laila madre en el relato. Confuso, sí, el entramado se vuelve intrincado en una serie de relaciones de parentesco muy complejas, donde al final resulta que Ricardo y Elías son

hermanos, hijos de Augusto Roldán, el cura, y de Jenny “la gringa”, dueña del prostíbulo del pueblo; Zolaida, de quien está enamorado Solón, es hija de Zoraida, quien conoce a Federico Ross, quien además es primo de ellos, cuando presenta su novela (misma que ya nombramos y que a Solón le parece una porquería).

No hay límites entre ficción y realidad, de un relato pasamos a otro, de lo ficticio a lo real, del creado a la criatura y viceversa. Al inicio las historias se presentan cada una con sus personajes, sus espacios, sus hechos. Paulatinamente las ficticias líneas paralelas, rompiendo con la lógica de prolongarse no al infinito sino hacia el final, empiezan a cruzarse. Los hechos novelados saltan de ese marco ficticio para formarse realidad; los personajes sin quererlo juegan el rol de otros. Pensemos por ejemplo, el enamoramiento tormentoso de Elías con Roberta es similar al de Roldán por Jenny y, por qué no, al de Solón y Zolaida; Laila le dice a Ricardo que cuando lea la novela de Federico se dará cuenta de la similitud que ella observa... Ruptura total con los parámetros temporales, espaciales, de los personajes.

Finalmente llegamos al proceso de composición de la novela, ya una vez que ambos escritores se encuentran, deviene primero un diálogo metatextual al compartir cómo fue dándose su proceso de creación, aclarando dudas, jugando con las posibilidades, haciendo crítica literaria, disertan sobre la novela de “Las plegarias del cuerpo”, confesando Elías que fue la base de la suya, que lleva por título “El más largo Viaje”. Ricardo anota que “así se llama una novela de Forster”, y efectivamente si confrontamos la realidad sí hay un novelista con ese apellido y esa obra, pero para Elías es éste quien se la ha usurpado. A estas alturas, ¿quién imita a quién?, ¿quién es el autor y quién el seguidor? Y decimos esto dado los juegos y reveses que toman los distintos relatos llegando a la conclusión de una incierta realidad embozada en lo onírico: “—¿Qué vamos a hacer con los cuadernos? —¿Con nuestras dos historias?” (Urroz 345).

Es una pregunta final, y en mutuo acuerdo primero, deciden intercalarlas, un capítulo de cada uno y conservando el título de Ricardo, dado que Forster ha usurpado ya el título de Elías. El final sería común, juntos reconstruirán el encuentro y las últimas impresiones, además acuerdan crear un *falso autor* cuyo nombre Eloy Urroz,



derivase de Elías para Eloy y Urroz por Urrutia. El juego es redondo llevándonos inclusive a este proceso lúdico donde ni siquiera la novela que tenemos a mano y hemos ya leído es original y su autor, una invención.

Por último, debemos mencionar cómo la novela acusa también un amplio bagaje de lecturas, autores, textos diversos, que aún más nos ofrecen caminos a transitar. Aquí de manera particular Eloy Urroz, guiña con sus compañeros del Crack: Jorge Volpi, es un personaje de la novela “Las plegarias”, sus personajes Gruber y Renata son mencionados en la larga lista de quienes ya forman una tradición literaria. Inclusive al final, Elías pregunta por los libros que este llevará en el viaje que comienzan y la respuesta es:

Ricardo le enseñó algunos autores del *Crack*. Primero, una pequeña novela que se titulaba *Si volviesen sus majestades*, de un tal Ignacio Padilla.

—Una novela extraña... Algo desquiciante y prolija en el lenguaje, pero interesante [...] Pero, ¿y aquél?

—*Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou.

—Una de esas novelas totalizadoras, medio apocalípticas... Te va a gustar aunque, eso sí, a veces resulta intrincada. ¿Y ésta?

—*El temperamento melancólico* —dijo Ricardo—. Me llamó la atención, pues parece que es del mismo señor que Federico cita al final de *Las plegarias del cuerpo*, ¿recuerdas? Un amigo suyo... En París.

—Sí, el italiano que busca traducir sus novelas al francés. Volpi se apellida, ¿no es cierto?

—Sí ese —confirmó el chico—, pero ¿y qué tal?

—A mí me gusta. Es muy borgiano, muy intelectual... con todo lo que escribe ese hombre, pero... (Urroz 342-343)

Una posibilidad de continuidad del diálogo, en un ejercicio meramente literario:

—¿Y qué me dices de nuestro falso autor?, añadió Ricardo.

—Se me ocurrió el nombre, ya que Federico dice que la idea la tomó de una novelita que aquel escribió en 1994, pero no estaba seguro.

—Tengo que confesarlo, si escribió *Las Rémoras*, otra no está, ¿te acuerdas?, Federico la tenía junto a otras desparramadas en la mesa...

—Ya empiezo a recordar, y ¿qué tal?

—No mejor que la nuestra, me recuerda a *La casa Verde*, y algo de condimento de *Sobre héroes y tumbas*... Pero guarda sus distancias y dialoga, mira que hablar de nosotros y nosotros de él... Los tiempos, las historias, el desdoblamiento de los personajes, ah, y los poemas que omitimos él los retoma...

—Vaya, vaya, toda *Una conspiración idiota*... No me hagas caso lo leí por ahí...

#### 4. Novela, multiplicidad y superposición de mundos

En un mundo múltiple, también la literatura multiplica sus estructuras tornándose en un sistema de sistemas. La abundancia de detalles se compagina con la exploración semántica de las palabras creando mundos literarios complejos. La literatura hoy día exige lectores que se dejen envolver en la intrincada red de relaciones y que sepan además entender la multiplicidad tanto de los códigos como de los niveles. La narrativa debe ser capaz de representar el enmarañado vivir del ser inmerso en una brevedad vital, la expresión e invención concentradas en las líneas del relato cobran sentido en la potencialidad infinita de su expresión. El peor mal de la narrativa hoy día es la vaguedad, y frente a ella hay que responder con la multiplicidad de la novela como una gran red.

La novela durante el siglo veinte ha sufrido modificaciones sustanciales, entre ellas la ruptura de la linealidad, el ejercicio reflexivo al interno de la novela sobre el hecho de escribir, la intertextualidad constante donde la novela se vincula con otros textos. No es novedad, desde Shakespeare, por ejemplo, se presenta esta duplicidad donde la muerte del rey es escenificada para ver las reacciones y de-

teectar a los culpables; se hace pues, una representación teatral dentro de la obra misma. Los escritores pretenden dar sentido en su literatura a este sinsentido del ser humano, mostrando también una literatura fragmentada conformada, no sólo por múltiples voces, sino también por múltiples estructuras. Véase lo que hace Onetti en *El pozo*, nos presenta a Eladio Linacero, quién en la antesala de su cumpleaños decide escribir “sus memorias”. El resultado es un personaje que al interno de la novela reflexiona sobre cómo escribir sus memorias y qué escribir en ellas, intercalándose de esa manera la historia que nos irá contado y los avatares para plasmar sus memorias. No es de extrañarnos pues, que —para efectos de ruptura con la linealidad, que a final de cuentas representa la filiación con la novela cronológica tradicional—, se escojan estrategias nuevas respecto de la escritura, inclusive su negación, mismas que utilizan las ya citadas cinco novelas del Crack, ahí dispuestas no sólo para su lectura sino también para la complicidad de adentrarnos en mundos múltiples.

## Bibliografía

### a) *Novelas del Crack*

Chávez Castañeda, Ricardo. *La conspiración idiota*. México: Alfaguara, 2003.

Padilla, Ignacio. *Si volviesen sus majestades*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2006.

Palou, Pedro Ángel. *Memoria de los días*. México: Planeta, 2003.

Urroz, Eloy. *Las Rémoras*. México: Editorial Patria, 1996.

Volpi, Jorge. *El temperamento melancólico*. México: Seix Barral, 2004.

### b) *General*

Anónimo. “El Tarot de Marsella. Su significado”. Editorial Centro Gráfico, biblioteca virtual. Consultado el 15 de julio de 2011. <<http://www.centrografico.cl/biblioteca%20virtual/Tarot%20de%20marsella.pdf>>.

- Armstrong Richard. "Claude Chabrol". Senses of cinema, Great Directors issue 22, 2010. Consultado el 5 de Julio de 2011: <<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/chabrol/>>.
- Brushwood, John S. *México en su novela: Una nación en busca de su identidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.
- . "O Castelo dos destinos cruzados". Tr. Ivo Barroso. Consultado el 8 de marzo de 2009. <<http://filetram.com/download/esnips/books/344660594/italo-calvino-o-castelo-dos-destinos-cruzados-rev-pdf>>.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores*. México: Nueva Imagen, 2000.
- Chávez Castañeda et al. *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Madrid; Cátedra, 2000.
- Domínguez, Michael Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- "El colgado". En Tarot Kassandra. Consultado el 15 de julio de 2011: <<http://www.tarotkassandra.com/elcolgado.html>>.
- Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- "La Nouvelle Vague 1960." Consultado 14 de junio de 2011: <<http://mgar.net/cine/nouvelle.htm>>.
- "La perspectiva cortazariana del lector activo dentro de la discusión hermenéutica del siglo XX". Plano sur. Consultado 10 de enero de 2011: <[http://plano-sur.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=529:la-perspectica-cortazariana-del-lector-activo-dentro-de-la-discusion-hermeneutica-del-siglo-xx&catid=46:arte-y-cultura&Itemid=72](http://plano-sur.org/index.php?option=com_content&view=article&id=529:la-perspectica-cortazariana-del-lector-activo-dentro-de-la-discusion-hermeneutica-del-siglo-xx&catid=46:arte-y-cultura&Itemid=72)>.
- "Los secretos de Ghâyat Al-Hakim". Consultado 13 de agosto de 2011: <<http://www.demagia.net/sp/pica.html>>.
- Lupiáñez, José. "El castillo de los destinos cruzados". El periódico del Guadalete, suplemento AZUL, nº 64. Jerez de la Frontera, 10

- febrero 1990. Consultado 10 de julio de 2011: <<http://www.joselupianez.com/an1.htm>>.
- McGee, Chris. "Metafictional (or Metatextual)". Longwood University. <<http://www.longwood.edu/staff/mcgeecw/NotesonMetafictional.htm>>.
- "New German Cinema". The Criterion collection 2011. Consultado 14 de Julio de 2011: <<http://www.criterion.com/explore/11-new-german-cinema>>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores, 2002.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI Editores, 2004.