



HAL
open science

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en El complot de los Románticos de Carmen Boullosa

Marie-Caroline Leroux

► To cite this version:

Marie-Caroline Leroux. ¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en El complot de los Románticos de Carmen Boullosa. Paola Bellomi; Claudio Castro Filho; Elisa Sartor. Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas, 1, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.175 - 198, 2018, 978-989-26-1549-3. 10.14195/978-989-26-1550-9_10 . hal-03546726

HAL Id: hal-03546726

<https://hal.science/hal-03546726>

Submitted on 9 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOURCE :

Marie-Caroline LEROUX, « ¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa », in Paola Bellomi, Claudio Castro Filho, Elisa Sartor (éds.), *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*, Coimbra : Annablume Editora/ Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pp.175-195, 252p.

**¿CÓMO NEUTRALIZAR AL AUTOR SIN MATARLO EN EL INTENTO?: UNA MIRADA
A LA RELACIÓN CON EL AUTOR Y EL CANON LITERARIO EN *EL COMLOT DE LOS
ROMÁNTICOS DE CARMEN BOULLOSA***

MARIE-CAROLINE LEROUX (marie-caroline.leroux@unilim.fr)
Université de Limoges

«Ayer me vino con la historia de alguien que se perdió en Sevilla, viajó al norte de Suiza y vio tumbas verticales en la nieve y acabó buscando, a través del enigma de la poesía, la verdad de la calle única de su vida. La historia de alguien al que la belleza del mundo le conducía a la desolación, la historia de alguien que ahora se va, pero se queda, pero se va. Pero vuelve.»

Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*

En *El complot de los Románticos* (Boullosa 2009), el Monte Parnaso, morada de las Musas y patria ideal de los poetas en la mitología griega, le da su nombre a un congreso anual de escritores muertos. Con el objetivo de escoger una nueva sede para el evento, que se suele celebrar en Nueva York, la narradora y presidenta de esta fantasmal República de las Letras emprende un viaje a México, en compañía de una execrable poetisa norteamericana y del fantasma de Dante Alighieri. El alucinado recorrido del trío autoriza una revisión de la historia y del presente de México. Culmina en el paso de la frontera mexicanoestadounidense, convirtiéndose allí en auténtico viaje a los infiernos para un Dante proyectado en una moderna versión de su obra. El tragicómico epílogo de esta aventura conduce a los organizadores del congreso a optar por una localización más segura: Madrid. En la tercera y última parte de la novela, los autores muertos, reunidos en el teatro de la Zarzuela, determinan concederle el premio anual a una novela mediocre, lo cual desencadena la ira del grupo de los escritores románticos, que abogaban por una obra más audaz. Los Románticos arman un escándalo que degenera en una espeluznante batalla, que acaba definitivamente con este singular festival literario.

La burlona empresa de desautorización del autor y del canon literario que se lleva a cabo en la novela será el punto de partida del presente estudio. Por medio de la ficción, la novelista elabora una reflexión en torno a la larga preeminencia en el panorama literario de la figura del autor-demiurgo, a la vez creador de la obra y garante de su sentido, o por decirlo de otro modo, en torno a la mitificación de la instancia auctorial; mitificación que asimismo autorizó, en el imaginario colectivo, el ensalzamiento de ciertos autores, convertidos en escritores patrimoniales. El consenso generado por estos autores “míticos” y la trascendencia de la que se les dota, los conectan con lo sagrado. La sublimación afecta pues doblemente al autor, como instancia y como persona.

La novelista pone todo su empeño en desarmar dichos mitos. De hecho, la política de tierra quemada que pone en práctica este demoledor manifiesto ‘post’ parece condenar de antemano todo intento de conciliar la tradición literaria y su pretensión normativa con la (pos)modernidad. Pero éste es tan solo un aspecto de esta obra polifacética, y comprobaremos que pese al salvaje humor que destila a lo largo de la novela, Carmen Boullosa también asume y reivindica sus personales deudas literarias.

La primera parte de la reflexión se articulará en torno a la noción de autor. La novela desarrolla abundantemente el motivo de la disolución de la autoridad textual que subyace bajo la metaficción posmoderna, tanto por medio de la resurrección y de la posterior liquidación de los escritores del pasado dentro de la diégesis, como a través de las agresiones metalépticas de la narradora contra su autora. Desde esta perspectiva, la novela aparece como un jovial eco de los debates de la teoría literaria en torno a la relación autor-obra. La desmitificación del autor, que pasa por la degradación de su figura y su posterior naufragio dentro de la ficción, está en consonancia con las premisas que priman en el campo de la teoría literaria desde la rotunda declaración de la muerte del autor, en 1968 (Barthes 1984). El tono sarcástico que preside la narración evidencia la caducidad del paradigma del escritor-rey, que en su tiempo abrió la puerta al acercamiento biográfico a la obra literaria. Aunque la disolución del sujeto-autor dentro de un texto autosuficiente y encaminado hacia la impersonalidad¹ nunca se haya podido realizar por completo, como lo señalaron Seán Burke (1992) y otros muchos - y como lo muestra el propio texto boulllosiano, habitado por una fuerte conciencia de autor - , la desmitificación de los monstruos sagrados de la literatura universal y del autor mayúsculo evidencian la adhesión de la autora al modelo heredado de la ruptura epistemológica estructuralista, contra la tradición romántica.

¹ Véase Compagnon 2008. El teórico francés habla asimismo de la « anulación [del autor] en la neutralidad de la palabra ».

Fiel a la afición de la autora por los dispositivos metaliterarios, la delirante intriga de la novela sostiene por otra parte una reflexión acerca de lo que hace la literatura y de lo(s) que hace(n) al autor. Interroga, en una vena abiertamente cervantina – tanto el nombre del Congreso y la proliferación de figuras de escritores como la obsesión de la narradora con la cuestión de la fama y de la posteridad recuerdan el *Viaje del Parnaso* (Cervantes 1983) -, la arbitrariedad del proceso de autorización literaria, y la validez del canon que de él se deriva. Siendo tan aleatoria la dinámica de sedimentación de la norma literaria, ¿cómo no poner en tela de juicio la elevación de unos contados escritores a rango de autores míticos, de clásicos literarios?

La última parte estará dedicada a la intertextualidad, quedando las grandes obras del pasado parcialmente a salvo de la devastadora ironía boulllosiana. Y es que la vocación de la escritora es también una vocación *lectora*. La práctica intertextual ocupa un lugar destacado en su narrativa, articulada casi toda en torno a hipotextos matriciales: las memorias del médico Alexandre-Olivier Exquemelin inspiraron *Son vacas, somos puercos* (Boullosa 1991) y *El médico de los piratas* (Boullosa 1992); *Cielos de la tierra* (Boullosa 1997) se basa en ciertas crónicas de Indias; *La otra mano de Lepanto* (Boullosa 2005) dialoga con textos cervantinos, etc. En *El complot de los Románticos*, las referencias abundan, pero el hipotexto más importante lo constituye *La Divina Comedia* (Dante 1891), alrededor de la cual se organiza todo la segunda parte del primer capítulo. Al actualizar el mito literario de la bajada a los infiernos, la autora se inscribe dentro de una larga cadena intertextual. El motivo del descenso al inframundo es una enorme matriz semionarrativa, que en Occidente se manifiesta desde la Alta Antigüedad e «irradia» (Brunel 1992) en la literatura, desde la *Odisea* (Homero) hasta *Ulises* (Joyce), pasando por la *Eneida* (Virgilio), que fue uno de los modelos de Dante. De modo que si se consideran las fuentes del descenso dantesco a los infiernos, en realidad no estamos ante un mito literario, sino ante un mito literarizado². Esta reactivación del motivo de la catábasis es una buena ilustración de la plasticidad de las estructuras míticas, especialmente propicias para la actividad hipertextual ((Thibault Schaefer 1994). Una actividad que a su vez contribuye a la consolidación del mito, si aceptamos la idea que éste no es sino un compendio de todas sus variantes³. Sea lo que sea, la escritura de «segunda mano»⁴ de Carmen Boullosa,

² Véanse las definiciones que de estos conceptos ofrece André Siganos. Para el teórico francés, el mito literario « se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu » (Siganos 2005: 96), mientras que el mito literarizado « reprend les éléments d'un récit archaïque sans doute bien antérieur à l'actualisation qu'il en présente, que cette actualisation soit simplement textuelle ou littéraire » (Siganos 1993: 27).

³ « [L]'intertextualité », asegura Danièle Chauvin, « est [...] en bien des cas l'un des processus fondamentaux de l'édification, voire de la pérennité du mythe. Comme l'ont rappelé Jean Rousset, Raymond Trousson, Pierre

al conjugar en su diálogo con *La Divina Comedia* el mito literario y su sustrato arcaico, afirma la validez del relato mítico para el presente, reconciliando plenamente, de paso, la modernidad con la tradición.

NAUFRAGIO DEL AUTOR Y DESPLAZAMIENTO DE LA TRADICIÓN CRÍTICA

El argumento de *El complot de los Románticos* refleja una tendencia notable de la novelesca de las últimas décadas, que ha visto proliferar las figuras de escritores dentro del espacio ficcional. Aquí nos interesará ante todo el largo cortejo de (auténticos) escritores muertos que componen El Parnaso, y en los que se encarna la tradición literaria. Pero con tal de entender la magnitud de la crisis auctorial que se plasma en la novela, también será preciso evocar los demás avatares del autor, a través del caso de la propia narradora – escritora fallida –, y de su genitora – el personaje de autora, homónimo de la autora real. Por lo cual analizaremos sucesivamente la presencia de esta conflictiva figura de autor en el plano diegético y en el plano (meta)narrativo.

Las herramientas críticas forjadas por la teoría literaria en los últimos años para distinguir las complejas facetas de lo que se suele llamar el “escritor”, y más precisamente las nociones de «escenografía auctorial» y de «escritor imaginario» (Díaz 2005)⁵, son imprescindibles para entender lo que aquí está en juego. La distinción que establecen entre la realidad y el mito, la persona biográfica y la imagen auctorial que se proyecta en el campo sociocultural, resulta perfectamente operativa en el caso de *El complot de los Románticos*, donde los retratos de escritores, por ficticios, anacrónicos y carnalescos que sean en su mayoría, apuntan sistemáticamente al individuo que se oculta detrás del escritor imaginario.

Un simple repaso a las descripciones de los autores referenciales dentro del espacio diegético basta para comprobar la desacralización que sufren los “grandes” de la literatura, devueltos a su humana condición. Si muchos son observados con mirada benevolente, como Herman Melville, cuya trayectoria de escritor maldito le inspira a la narradora páginas llenas de empatía (Boullosa 2009: 30-31), la presidenta del Parnaso, obligada a satisfacer los caprichos de los ilustres espectros que se presentan en Madrid con ocasión del congreso, apunta los defectos de ciertos escritores revividos: « [L]legó Huidobro y con él los chilenos,

Brunel et d'autres, le mythe est en effet la somme de ses différentes versions. La quête du mythe d'origine est aussi vaine que la quête de l'origine du mythe; le mythe n'est pas une donnée initiale et primordiale dont seraient tributaires toutes les leçons ultérieures; ce sont ces versions qui constituent le mythe» (Chauvin 2005 : 175).

⁴ Así designa Alan Pauls la escritura de Jorge Luis Borges, en el título del séptimo ensayo del libro que le dedica al autor argentino (Pauls et al. 2000).

⁵ Sobre temas similares, véase también Maingueneau 2004.

José Donoso, amable y muy cansado, y Neruda y la Mistral, el uno más pomposo que la otra» (203). Al grupo de la revista Sur, Victoria y Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, lo califica de «cuadra lustrosa y mundana» (201). En estos individuos supuestamente etéreos, la llamada de la carne se hace incontenible, quizá debido a la bulliciosa atmósfera madrileña. Muchos son los que se entregan a los placeres sensoriales en general, y sexuales, en particular. Entre sabotaje y deformación grotesca, Carmen Boullosa despoetiza por completo la figura del escritor y rebaja estos entes mitificados por la tradición crítica a su condición de seres humanos. Así, un Juan Carlos Onetti ebrio intenta manosear a Djuna Barnes (209), mientras otros intercambian parejas:

En el tercer piso, Carpentier tocaba a la puerta de los Paz. Le pregunté si podía ayudarlo. Me explicó que Paz lloraba porque Elena se había mudado al cuarto de Bioy. Silvina no se había dado cuenta porque estaba en la cama de Teresa de la Parra. (210)

La consistencia de los escritores referenciales por supuesto se erosiona en esta operación de desmitificación y de remodelación ficcional, a veces asentada en la realidad, y otras, alejada de cualquier tipo de verosimilitud. El de Dante es un caso extremo, pues su acceso a la condición de personaje pleno contribuye a la total des-realización de su persona biográfica. Lo caracteriza un potente impulso vital, que lo lleva a aprovecharse plenamente de la oportunidad que se le brinda de encarnarse de nuevo, aunque sea precariamente:

-¡Mira!

Me llamaba el florentino, estaba parado a mi lado, vestido con nuevas prendas de pe a pa, con jeans, media cara escondida por una gorrita de béisbol azul que decía en letras doradas «I love Britney». Estaba descalzo. En su pecho una leyenda, «Don't fuck with me!» en gordas letras naranja. Ahí fue cuando caí en la cuenta de su juventud. [...]

-Dantecito, ¿por qué no escoges otra camiseta, una que diga otra cosa?

-¿Qué dice ésta?

-«No copulemos», o «No me fastidies».

-¡Estoy totalmente de acuerdo! ¡Con las dos premisas! ¡Vámonos ya! (88)

El cuestionamiento de la auctorialidad transita parcialmente por estos escritores resurrectos. El tratamiento que se les inflige dentro de la ficción se adosa al canon estructuralista: aboga por la primacía del texto sobre el autor. De hecho, la insistente y mayoritariamente poco amena presencia de su persona biográfica - por encima de sus obras, apenas o nada mencionadas - tiende a convertirlos en caricaturas del escritor-rey. En este sentido, no se puede atribuir a una simple casualidad el que el título de la novela haga referencia al Romanticismo, que abrió la vía a la «coronación del escritor» (Bénichou 1973) y lo revistió de la plena potestad del creador, relegando la obra a un segundo plano. La

promoción romántica de la imagen auctorial acompañó el desarrollo de una crítica literaria esencialmente ejercida desde el enfoque biográfico. La disconformidad de Carmen Boullosa con el modelo biográfico podría ser atestiguada por el discreto paréntesis de la narradora en este episodio en el que se evoca el caso del biógrafo de Elena Garro: «Había echado una luz distinta de origen biográfico (mis reticiencias, pero cada quién su cada cuál) sobre la imaginación extraña de la Garro» (Boullosa 2009: 161).

Pero donde mejor se ilustra la caducidad del paradigma romántico es en el capítulo final, que lleva la primacía del autor hasta las últimas consecuencias puesto que la cuestión de la díada autor/obra allí se resuelve, irónicamente, con una llana y simple descalificación de la obra. El autor se impone a expensas de una obra totalmente desestimada como tal: los escritores rebeldes no vacilan en quemar la novela premiada, en un barroco *happening* (219-220), y la novela descartada lo es «porque llegó firmada con un nombre que nadie reconoció» (223).

A estas marcadas alusiones a la tradición crítica heredada del Romanticismo, la novelista añade un guiño a la ruptura epistemológica estructuralista, con una interpretación literal, y muy personal, de la muerte teórica del autor. La ficción, en efecto, extenua a los escritores que la habitan: el periplo mexicano termina con la segunda muerte de Dante; en cuanto a los demás autores, se exterminan mutuamente en la encarnizada ofensiva final:

[L]a gimnasia anómala se tornó siniestra: los célebres autores lanzaron parte de ellos mismos: una cabeza se avienta a atacar el pie de su propio cuerpo; las manos se desprenden, se tornan tenazas, abren los pechos, sacan corazones, reemplazan sus lugares; las piernas caminan sin sus torsos; un hombre divaga ahí [...]. En todo caso: ¡horripido!, tanto que algunos entre los más duros de la revuelta se conmovieron. (249-250)

Sin embargo *El complot de los Románticos* es todo menos un manual de teoría literaria, y de este repaso burlón a los grandes modelos críticos del análisis textual - desde la lectura biográfica hasta la clausura estructuralista y el acercamiento inmanente al texto - tampoco sale ileso la función lectora promovida por la Nueva Crítica, como se ve en el episodio en que los escritores muertos ofrecen lecturas sesgadas y totalmente opuestas de una obra inédita de Melville (33).

En todo caso, tanto los autores referenciales como las figuras de autores que emanan de los niveles narrativo y metanarrativo problematizan la función escritural, desplazando la cuestión de la auctorialidad hacia la de la autoridad sobre el texto.

Obviamente, su ambivalencia constitutiva es el primer escollo contra el cual choca el autor en su intento de imponerse frente al texto. Debido a su condición de espectros, los autores muertos van presentados como seres intersticiales, marcados por el sello de la

incompletud. Pero las demás figuras de autores – y en primer lugar la narradora - también son afectadas por una forma de negatividad. La vuelta de tuerca metaficcional ratifica el descrédito del autor mayúsculo, constantemente amenazado en sus prerrogativas: en la novela, la guerra abierta de las instancias narrativa y metanarrativa representa una de las formas más agudas de la crisis autorial. Si consideramos, siguiendo a Hannah Arendt, que la autoridad prescinde de la persuasión y de la coacción y descansa en el reconocimiento mutuo de una jerarquía⁶, la rivalidad que opone la narradora principal con la autora de papel atestigua la ruina de toda autoridad. Uniformemente disfóricos, los episodios metanarrativos constituyen auténticos atentados metalépticos. La narradora-personaje, en sus tercos intentos de liberarse de la clausura diegética para ascender a la altura de la autora y despojarla de su función de control sobre el texto⁷, cuestiona directamente el vínculo de subordinación que debería unirla con su pigmalión: «El destino debió de encontrar a la que firma este libro muy dormida (o borracha o idiota, porque nosotros [los personajes] seguimos la marcha hacia el sur)» (Boullosa 2009: 136).

A la hostilidad de la narradora, responden los accesos de autoritarismo de su adversaria:

- [E]l chico, mejor no lo digo aunque ya lo estoy diciendo, el chico me alborota la carroza.
-¡Basta! – retiembla en sus centros la tierra: ¡es la voz de la autora entrometida!-, ¡dije basta!
-¿Por qué te metes, Carmen? ¿No que el pacto y bla bla?
- Estás totalmente fuera de tu personaje diciendo lo de la carroza, qué ridiculez, no estás en tí, es un error.
-Será error, pero yo sé que sí me la alborota.
-¿Cómo crees que te la va a alborrotar? ¡Tú no tienes carroza!
-¿Puedo seguir ?
-Sigue, pero sin carroza. (190-191)

Tanto la facticidad de este personaje de autora - que no puede engendrar ningún efecto de realidad, puesto que la entrada a la diégesis le está vedada - como lo intermitente de sus incursiones, que resultan totalmente adventicias, contribuyen a su deslegitimización como figura de autoridad. En este episodio, su socarrona presentación en *deus ex machina*, por parte de la narradora, pone además de manifiesto su extrema vulnerabilidad: dueña del verbo, la

⁶ «La relación autoritaria entre el que manda y el que obedece no se apoya en una razón común ni en el poder del primero; lo que tienen en común es la jerarquía misma, cuya pertinencia y legitimidad reconocen ambos y en la que ambos ocupan un puesto predefinido y estable» (Arendt 1996: 102-103).

⁷ En esta metalepsis lectoral se felicita: «[N]oten cómo prácticamente la hemos podido marginar» (Boullosa 2009: 186).

narradora asume la cuasi integralidad del relato, de modo que puede ridiculizar a su antojo a la odiada autora.

Pero la mengua de las prerrogativas de la autora no implica ninguna medra para el ente de ficción empeñado en desautorizarla. Por mucho que se esfuerce en afirmar su rol de *scribens*, exhibiendo los correspondientes atributos de la función - « [F]elicítenme, porque meter dos aviones en tan pocas líneas no fue fácil, es un triunfo de *mi pluma*» (136)⁸ -, o en imponerse como sujeto de la narración, imprimiéndole su personal ritmo - como en este título de sección repetido hasta la saciedad - «Seguimos» (36, 58, 74, 100, 110, 113) - ; la narradora termina invariablemente admitiendo su sujeción, en este episodio y otros más⁹. Por lo demás, el fragmento arriba reproducido (190-191) llama la atención sobre su deficiencia ontológica: no tiene «carroza». Dicho de otro modo: carece de existencia extraficcional, y, por consiguiente, de corporeidad. Teniendo en cuenta su endeblez intrínseca de personaje - su ausencia de nombre; su propensión a auto-designarse como «muerta en vida»¹⁰, en cuanto que escritora fallida - y el que durante varios capítulos sea desposeída de la enunciación y esté condenada a verse actuar como simple personaje (136-137); nuestra aspirante a escritora difícilmente puede pretender a la condición de sujeto completo, sea de la diégesis, sea de la narración.

Se confirma, en suma, el análisis de Charline Pluvinet acerca de los personajes de autores:

La comparaison d'un grand nombre de récits fictionnels contemporains où apparaissent des personnages d'auteur permet de révéler un phénomène général tout à fait frappant : l'attrance de l'auteur vers l'inexistence par la négation de son statut ou la négation de sa présence. Bien que ces personnages forment une foule nombreuse et diverse dans la littérature contemporaine et bien qu'ils tendent même à se démultiplier au sein des récits, [...] nous assistons paradoxalement à une raréfaction des auteurs provoquée par un mécanisme de destitution interne puisque beaucoup de personnages finissent par perdre leur fonction d'auteur dans le récit. L'auteur devient ainsi une figure instable et fuyante, animée d'une «pulsion négative», pour reprendre l'expression employée par le narrateur de *Bartleby y compañía* dans le roman d'E. Vila-Matas, qui a décidé de s'engager dans une «enquête dans le labyrinthe de la Négation». (Pluvinet 2009: 251)

⁸ El subrayado es mío.

⁹ Véanse estos ejemplos: «ella, la distante, la tirana, emperatriz *a la que me someto*» y «Las arbitrariedades de la autora *a la que estamos sometidos* parecen no tener límite». O este otro, en un momento en que la narradora ha cambiado de pigmalión: «El autor pasa la página mientras nosotros seguimos haciendo el idiota, varados esperando cómo seguir, [...] aguardando lo que nos imponga el loco [...]» (49, 149, 156). El subrayado es mío.

¹⁰ «No soy nada sino una más entre muchos otros escritores muertos en vida»; «No que no simpatice, si recordar es lo único que nos queda a los muertos en vida o los curtidos en muerte» (25, 58).

El problema de la autoridad alcanza un grado de complejidad adicional con la introducción de una imagen de autor al cuadrado: una imposible (puesto que falsamente extratextual) figura de autor real, situada por encima de la Carmen Boullosa ficticia. Siendo ante todo esta novela una variación humorística en torno a los conceptos elaborados y manipulados por la teoría literaria y a su personal obsesión por lo metatextual y sus cajas chinas; a este autor real que supuestamente los domina a todos, Carmen Boullosa lo tiene que echar también por la borda, abismándolo en la ficción, y dejando que así proliferen los reflejos, en un sinfín de figuras de autores encajadas:

Lo dije ya cuando describí someramente el libro: su trama es improbable. Parece novela de Carmen.

« ¡Un momento! Convinimos en que no habría ataques.»

«No es ataque», le digo a mi autora, « es descripción, pelona y fría».

Bastó esto para que se me venga encima. Me amenaza con darme cran antes de acabar con mis páginas. Sé que es pura bravuconada, por nada del mundo tiraría su novela. Porque yo soy su novela, quiéralo o no.

« ¡En esto *también* te equivocas!», me dice una voz.

-¿Tú quién eres? –yo.

-El otro autor de este libro. (Boullosa 2009: 246)

Así pues, la responsabilidad de la narración, por un lado, y de la autoría, por otro, se desplazan constantemente, a la par que proliferan las instancias en los relatos secundarios. El desplome del mito auctorial se cifra en esta transmitida, disputada, y en definitiva, indecible autoridad.

LA MIRADA CRÍTICA AL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL AUTOR. AUTORIZACION Y DESAUTORIZACION

Una de las facetas más sugestivas del personaje de la narradora es su condición de autora desautorizada. Este rasgo, común a tantos personajes de autores dentro de la narrativa contemporánea, posibilita una reflexión en torno a la (vana)gloria y a la mitificación del «Arrtista», «con rr, sí, con erre, y por supuesto que con mayúscula» (44). El diálogo entablado con *El viaje del Parnaso* se revela especialmente fecundo por lo que atañe a esta cuestión de la autorización del escritor, de su integración al canon.

En *El viaje del Parnaso*, poema «épico-burlesco» (Rivers 1993: 109), inicialmente publicado en 1614 y considerado por muchos cervantistas como menor y muy convencional

en su forma¹¹, Cervantes retoma un motivo literario italiano en boga para describir, en primera persona, su alegórico viaje al Monte Parnaso, en compañía de los mejores poetas españoles; un viaje que culmina con la batalla contra el ejército de los malos poetas. La trama se elabora en torno al tema de la gloria, que tanta resonancia tuvo en la literatura renacentista.

El nombre que le da Carmen Boullosa al grupo de escritores muertos es un indicio casi contractual de la relación que une la novela con el poema cervantino. Dicha relación se hace más explícita a medida que avanza el relato, con el motivo del viaje (motivo compartido con su otro gran hipotexto, *La Divina Comedia*), y con la gran escena de la batalla, clímax de la novela y de su modelo. En el resto de la novela, la derivación se patentiza en la función escriptural, común al sujeto poético de *El Viaje del Parnaso* y al sujeto narrativo de *El complot de los Románticos*. De hecho, ambos textos juegan con el efecto de especularidad engendrado por la convocación de un personaje de escritor: en *El Complot de los Románticos*, se instaura un filtro potenciador de ficción con el personaje anónimo de la narradora-escritora, pero este personaje emana de una figura de escritora inscrita en el nivel metaléptico y designada, eso sí, como Carmen Boullosa. El ejercicio de auto-fabulación cobra una forma más ambigua en *El Viaje del Parnaso* con la coincidencia patronímica entre narrador y autor, y el toque netamente autobiográfico de algunos pasajes. El “yo” de *El Viaje del Parnaso* es liminar: sus andanzas fantástico-oníricas atañen a la ficción, pero las alusiones a su mala fortuna como poeta son claramente autorreferenciales:

En *Viaje del Parnaso*, Cervantes ech[a] una mirada irónica y reflexiva sobre su problemática inserción en el campo literario contemporáneo. En el siglo XVII existía en España un campo literario - definido, autoconciente [sic], estructurado y altamente competitivo - cuyo motor de distinción era la poesía, distribuidora principal del capital simbólico. Sin embargo, dado que la producción literaria no constituía un mercado autosuficiente, los escritores requerían del mecenazgo de los poderosos y, para conseguirlo, debían seguir los códigos y las reglas de la cultura cortesana. En este contexto, aunque Cervantes fuera una figura muy conocida (la mayoría de sus obras importantes se habían publicado), se lo seguía considerando un escritor marginal, principalmente por dos motivos: (i) llevar el paso cambiado: su triunfo se debía a la creación de un género nuevo, la novela (prosa de ficción), al tiempo que fracasaba con la

¹¹ «De todos es sabido que el *Viaje del Parnaso* es una obra bien lejana de la fastuosidad crítica de los textos mayores cervantinos; es más, está tan lejana de las demás obras del máximo autor que debe colocarse en el peldaño más bajo de la escala de valores y a una respetable distancia del conjunto de su obra. Tenía razón Rivers cuando, hace veinte años, se quejaba de que el poema era “quizá la obra menos conocida, estimada y estudiada de todas las cervantinas”, sin dejar de señalar años después que el *Viaje* es un texto de “lectura minoritaria”» (Sansone 1993: 57).

poesía (teatro incluido), auténtico género canónico de la época y (ii) carecer de un mecenazgo claro y sostenido. (Vidal 2008: s.p.)

La voz cuyo lejano eco percibimos en la reescritura boulosiana es pues previa a la sedimentación de la leyenda auctorial cervantina. Al recurrir al mito absoluto de las letras hispánicas – el ilustre Manco - para comentar el tema de la fama, y sobre todo de su ausencia, la autora demuestra un innegable sentido del humor.

Sea lo que sea, tanto el hipotexto como el hipertexto desembocan en una imagen de escritor(a) in-fame¹², desengañado/a y propenso/a al escarnio de sí mismo/a. Así, allí donde Cervantes escribe:

Vayan, pues, los leyentes con letura,
cual dice el vulgo mal limado y bronco,
que yo soy un poeta desta hechura:
cisne en las canas, y en la voz un ronco
y negro cuervo, sin que el tiempo pueda
desbastar de mi ingenio el duro tronco;
y que en la cumbre de la varia rueda
jamás me pude ver sólo un momento,
pues cuando subir quiero, se está queda. (Cervantes, *El Viaje*, I, vv.100-108) ,

Carmen Boullosa transpone:

[S]oy una escritora muerta – de éstos y éstas abundan – o abundamos -. Primero porque lo de estar cadaverino quiere decir muchas cosas: muerto para el ojo público, muerto uno mismo como escritor – no escribir ni un pío o sólo cacá de pío -, muerto para la vida con los otros, la vida social. (Boullosa 2009: 26)

Si la mención de la inconstancia de la «rueda» de la fortuna, en Cervantes, y del «ojo público», en Boullosa, remiten ambas a la problemática cuestión de la fama, ésta es valorada de manera sensiblemente distinta en una y otra obra. Por lo que respecta al renombre, a la gloria, el Renacimiento hereda la visión de la Antigüedad grecolatina: la verdadera gloria saluda el genio y ennoblece al individuo, garantizándole el acceso a la posteridad. En su enumeración de los poetas que embarcan en la nave de Apolo, el poema adopta la forma del panegírico, rindiendo tributo a los que considera dignos de reconocimiento. La batalla del Monte Parnaso les asegura «eterno nombre en tanto que dé Febo/ al mundo aliento y luz serena y pura» (Cervantes, *El Viaje*, VIII, vv.215-216).

Pero la fortuna es versátil y el éxito del buen poeta incierto:

¹² «Infame», en su primera acepción, significa literalmente «carente de fama» (Moliner 1998: 52).

-Créame vuesa merced -dije yo- que las comedias tienen días, como algunas mujeres hermosas; y que esto de acertarlas bien va tanto en la ventura como en el ingenio: comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo [...]. (“Adjunta”)

La fortuna sepulta en el olvido a poetas decentes - entre otros, al propio autor de *El Viaje del Parnaso* - y colma de honores a escritorillos y a poetas que prostituyen su pluma. Dolorosamente consciente de que el éxito literario muchas veces se mide a la capacidad de adulación de los escritores, Cervantes denuncia repetidamente la obsequiosidad de los más, como en este pasaje, sacado de las advertencias finales de Apolo a los poetas españoles:

Ítem, se advierte que ningún poeta sea osado de escribir versos en alabanzas de príncipes y señores, por ser mi intención y advertida voluntad que la lisonja ni la adulación no atraviesen los umbrales de mi casa. (“Adjunta”)

En la fama, tal y como aparece en el poema cervantino, compiten por consiguiente dos lógicas: por su intermediario se concretiza una aspiración al reconocimiento social, en presente, y por otro lado una noble promesa de inmortalidad.

En *El complot de los Románticos*, el motivo de la fama se desarrolla esencialmente en su vertiente más prosaica, reduciéndose a una desesperada y muchas veces patética búsqueda de legitimación. Si El Parnaso, como institución, pretende hacerse garante de la posteridad literaria, el final de la novela apunta la vanidad de todo intento de controlar un fenómeno que responde a lógicas histórico sociales complejas¹³. La arbitrariedad del proceso de consagración literaria es sarcásticamente puesta en evidencia en la novela a través de la institución misma: la integración a este grupo de autores míticos responde a reglas tan absurdas como las circunstancias en las que murió el escritor. Al peruano Manuel Scorza, por ejemplo, no se le manda invitación porque « [s]i fuera suicida, tendría entrada directa, pero como fue accidente aéreo, no » (Boullosa 2009: 204)...

En su carnavalesca revisión de la historia literaria universal, la novela también atrae nuestra atención sobre la paratopía del escritor (Maingueneau 2004) y sobre la manera como construye su imagen - sobre su *performance* de escritor en el campo literario -, sobre las modalidades de su incorporación a dicho campo literario y sobre los actores de su (eventual) mitificación. Así, alrededor de los escritores resucitados, gravitan cantidad de personajes que

¹³ « [O]n aurait tort de considérer la célébrité comme l’antichambre de la postérité, celle-ci relevant souvent de logiques spécifiques. De l’une à l’autre, force est de reconnaître une grande part d’aléatoire, qui tient à la façon dont se fabrique et se transmet l’histoire elle-même. Sans être altérée, une œuvre peut ainsi avoir des résonances inattendues avec une époque qui n’est pas la sienne. La figure de l’artiste maudit, dont le talent n’est pas reconnu par ses contemporains mais qui accède à une gloire posthume, illustre ce phénomène, tout en rappelant qu’être célèbre de son vivant n’est ni suffisant, ni même nécessaire pour atteindre la postérité» (Juan et al. 2012: §21).

nos recuerdan que participan de la configuración de la imagen auctorial tanto los propios escritores¹⁴ como los editores, los biógrafos, los críticos y los apologistas.

Respecto a la construcción auctorial, y por lo que de la notoriedad se trata, la inflación de la imagen pública en las sociedades contemporáneas ofrece un blanco perfecto. La fama, en la novela, tiende a reducirse a la celebridad¹⁵, independientemente de todo criterio de mérito. El hambre de reconocimiento de la narradora se cifra en un deseo de visibilidad mediática:

[A]hora les ha dado por hacer listas de “los mejores treinta libros”, luego “los mejores 45 de prosa”, luego “los mejores 60 de cuento”, “las mejores 78 novelas”, y aunque agrandan el largo y acotan los géneros, niguas, mi nombre no aparece en ninguno, ni en las listas privadas que escriben y publican éstos o aquéllos, no estoy en blogs, ni en revistas, ni en suplementos, no estoy ni en lo más pinchurriente, nadie me mienta ni me deja de decir, porque hay que quejarse, tirar para mi lado, quiero decir, el de ellos. No existo. Google no renonoce mi nombre. (Boullosa 2009: 46-47)

O sea que si la narradora se muestra especialmente acerba a la hora de describir a la poetisa norteamericana y si denigra su inmerecido éxito, aspira lo mismo que ella a la visibilidad. Y resulta sumamente irónico que, a falta de reconocimiento público, se resuelva finalmente a *negociar* su propia inmortalidad literaria:

[A]ntes de aceptar el cargo de Presidente, cuando me hicieron el “honor” de nombrarme cadáver en vida, les hice firmar un convenio o contrato. Pase lo que pase, ya estoy adentro del Parnaso o el Olimpo o como quieran llamarle. Quiéranlo o no [...], tengo mi sitio en eso que se llama la eternidad literaria, que a saber si existe. (205)

Este frustrado intento de consolidar al propio escritor imaginario corre pares, en *El complot de los Románticos*, con una crítica del canon literario. La tipología negativa de escritores de nuestra novela es deudora de una larga tradición satírica, a la cual pertenece Cervantes, pero los monstruos sagrados de la literatura universal que comparecen en el gran teatro boulliosiano son tratados con supremo desenfado y en gran medida van designados nominalmente. Obligado a la lisonja por las circunstancias, Cervantes reprimía la crítica, y ésta se volvía casi inocua en el caso de los malos poetas, masivamente despersonalizados. Como observamos en la primera parte, la reintroducción de la persona biográfica de los escritores es un elemento determinante en la puesta en tela de juicio de la gran tradición

¹⁴ Se trata para el escritor de «faire accéder à la légende une identité de créateur qu'il nourrit de sa propre existence» (Maingueneau 2004: 137).

¹⁵ Nathalie Heinich recuerda la distinción terminológica operada por las *celebrity studies* entre «fama» y «celebridad»: «Dans le monde anglophone, une différence s'est développée entre deux termes en apparence équivalents, l'un d'origine anglo-saxonne, l'autre d'origine latine : *fame* et *celebrity*. Il semble que le premier renvoie à une acception plus traditionnelle, réservant la «gloire» à «ceux qui la méritent» par leurs exploits, alors que le second relèverait plutôt du monde contemporain des médias, avec une connotation plus démocratique ou moins élitiste» (Heinich 2012: 23).

literaria en la novela. De hecho, pocos son los escritores míticos que se salvan del devastador humor de la escritora mexicana. Aquí hay para todos los gustos, desde los muertos de hambre hasta los plagiarios:

Durante la batalla final, Heinrich Heine interpela a Gustavo Adolfo Bécquer: « ¡Plagiario! ¡Ladrón de baja estofa! ¡Tú no hiciste sino robarme mis poemas dando a los de tu lengua versiones torpes inspirado en malas traducciones para desvirtuar mi espíritu! ¡Panfletario! ¡Sombra deforme! ¡Vergüenza del romanticismo !» (220) ,

pasando por los escritores infatuados:

[Y] Juan Ruiz de Alarcón, con sus ínfulas que no se le bajaron ni muerto, las que se daba de que en sus venas corría sangre noble y quiénsabecúantocucú, aunque aquí entre nos no tenía ni la primera q ni la última cu en vena alguna de qué vanagloriarse, también comenzó a inflamarse. (32) ,

o serviles, como Virgilio:

[S]i hubiera nacido en nuestros días sería funcionario de cultura, pero no de los que caen bien y todos celebramos, sino de los pesados que aplauden como focas a los políticos, se codean con los influyentes y les bolean los zapatos a los poderosos para sacarles favores. (63)

En boca de la narradora, la irreverencia hacia los autores autorizados a veces se torna crítica abierta, llegando a afectar la obra misma: «los figurones escriben a menudo como estatuas, un fastidio. En este caso, sus libros son verdaderos ladrillos. La gente los compra porque son cinco estrellas, pero con el libro no pueden llegar a ninguna parte» (28). Para decirlo de otro modo: la relación que mantiene el lector con la obra de los autores mitificados por las instituciones literarias está teñida de magia social¹⁶. El libro, aureolado por el prestigio de su autor, llega a adquirir para el receptor cualidades totalmente independientes de su valor intrínseco. La narradora cumple aquí el papel del niño del cuento de Andersen, “El traje nuevo del Emperador”: revela una mistificación.

La crítica, sin embargo, vierte esencialmente sobre los orígenes de un canon basado en la tradición literaria occidental, y cuyas pretensiones universalistas son discutidas. Se trata, más precisamente, de recordar que el canon no se autogenera, que está basado en un proceso de “inclusión exclusiva”, y que su promoción no hace sino consolidar la hegemonía políticocultural de un grupo dado¹⁷.

¹⁶ «Le sacré est autant dans le fétichisme des marchandises ou l’aura des œuvres d’art que dans les institutions religieuses et les discours mythologiques ou théologiques» (Lahire 2015: 205-206).

¹⁷ «Il faut donc entendre par ‘canons’ ces éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique, et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction» (Pollock 2007: s.p.).

Los traslados de sede del Parnaso reflejan la evolución del panorama literario contemporáneo, recuerdan la pérdida de influencia del Viejo Continente y el consecutivo auge de Estados Unidos como centro prescriptor del canon: «No me había tocado cambio de sede. A todo lo largo de mi gestión – mi hoy perdida presidencia – El Parnaso se había celebrado en Nueva York, los gringos venían llevándose la partida una décadas, del fin de la Segunda Guerra hasta 2006» (29). La narradora interroga, desde la subalternidad, este modelo cultural hegemónico, la composición de la congregación del Parnaso siendo una clara emanación del mismo en su tendencia eurocentrista (con un foco netamente parisino), y posteriormente, norteamericanocentrista. El sujeto de la enunciación se posiciona claramente, y el viaje de Nueva York a México traduce la aspiración, en la presidenta del Parnaso, a un cambio de eje del campo literario. Paralelamente, describe una América marcada por la herida colonial y por un proceso de inferiorización cultural, que se materializa en una infrarrepresentación dentro del canon – infrarrepresentación de la que también sufre España, en tanto que periferie del centro primigenio:

Porque eso sí, aprovecho para decirlo: en El Parnaso las letras anglosajonas, las francesas, las italianas, las alemanas están muy bien representadas, pero de los nuestros... ¿no saben ni quién es Quevedo! ¿Ni Rubén Darío! De José Martí [...] medio saben los gringos, porque es héroe político que juega a su favor. José Lezama Lima les parece nombre de fruta, de Macedonio Fernández no saben ni que existe. (159-160)

Y por supuesto están las mujeres escritoras, desconsideradas, olvidadas, negadas por la tradición, y defendidas por Flora Tristán en una enaltecida proclama feminista (220-221). La sensibilidad de Carmen Boullosa a esta cuestión es atestiguada por sus demás novelas y sus intervenciones públicas¹⁸, que dan cuenta de una auténtica preocupación por la desautorización de los escritores en femenino. En el extracto de la obra ficticia de Dolores Veintimilla y sus excresencias, encontramos una confirmación de la importancia de las cuestiones de la subalternidad y de la feminidad, que aquí van de la mano¹⁹. «En su versión de

¹⁸ «[A]ntes decías que eras escritora y era una marca de calidad; ahora es casi una marca de infamia. Las mujeres subimos y bajamos, somos un valor volátil». Y el momento actual parece, a ojos de la escritora, poco propicio para ser mujer, intelectual y creadora: “estamos en un momento en el que las mujeres olemos mal y eso se ve en la literatura. Ya no viste ser mujer escritora”. Le molesta mucho a la autora de *La mano de Lepanto* que se meta a las escritoras en un mismo saco, “como si todas escribiéramos igual”» (Arenas 2009: s.p.).

¹⁹ No le resto importancia al humor y a la autoderisión, que efectivamente son esenciales a la hora de analizar la falsa novela de Dolores Veintimilla y su paratexto, pero discrepo parcialmente de Christopher Domínguez respecto a su alcance: «Importarán, más que las aventuras desopilantes, la parodia de la novela-dentro-de-la-novela, que resulta ser obra de Dolores Veintimilla, una romántica quiteña decimonónica, a su vez glosada por Rosario Castellanos, la estoica matriarca de las escritoras mexicanas, lo cual nos lleva, invariablemente, hasta Sor Juana y de allí, de nuevo, a Boullosa. Divertimento y parodia de la literatura femenina, de sus mitologías, sus prestigios y sus bochornos, *El complot de los Románticos* es también una autocrítica que renueva el sentido de la obra entera de Carmen Boullosa» (Domínguez 2009: s.p.).

los hechos», afirma Rosario Castellanos en el falso prólogo, «escapamos de la opresión de la Colonia de una manera que ojalá hubiera sido. Otra sería la historia de nuestra tierra. Otra la del mundo» (232).

Estas consideraciones propician otra lectura de la postrimera intervención de los escritores románticos, moderna versión de una batalla que constituyó el momento fundacional del Romanticismo francés: la batalla de Hernani. En el Romanticismo europeo, se encarnó en efecto el afán renovador de una generación determinada a acabar con el academismo literario, con los moldes antiguos y la imitación de los clásicos. Esta aspiración al cambio se plasma en la novela, donde los Románticos luchan contra la anquilosis de una institución que ha renunciado a valorar la originalidad²⁰. En este sentido, la conjura representa metonímicamente la eterna pugna de los márgenes contra el canon. La novela, en suma, dista del mero ejercicio de estilo, y cabría no subestimar su ambición. Si esta obra desaforada, jocosa, pop, dinamita el buen gusto literario tanto en el fondo como en la forma - al mezclar constantemente lo elevado y lo grosero, al multiplicar las digresiones, etc. -, lo hace también con el objetivo de recordar que los autores míticos – los “clásicos” - en su tiempo no lo fueron y que la reverencia no sirve sino para paralizar la creación.

LA INTERTEXTUALIDAD COMO PROPUESTA. *LA DIVINA COMEDIA* REINVENTADA

Pero las apariencias son engañosas. Esta proclama contrahegemónica no acaba en guerra cultural a escala global: en cuanto que edificio transtextual, la novela revela una concepción inclusiva de la literatura, que pone al descubierto la voraz, feroz y feliz vocación lectora de la autora.

En esta última fase del estudio, pondré de lado el ya comentado hipotexto cervantino para centrarme en la red de referencias a “El infierno”, primera *cantica* de la *Divina Comedia*. El sombrío viaje emprendido por los personajes de la novela no se reduce a un mero juego formal, que sería pretexto a un dialogismo sin trascendencia con uno de los grandes mitos literarios occidentales y con el mito de la catábasis que le sirve de sustrato. Las referencias al poema de Dante no sólo alimentan la trama en cuanto que temática, por medio de la activación de sus principales mitemas (el viaje, el personaje del guía, la entrada al inframundo, la invocación de los muertos), sino que le brindan la posibilidad a la escritora de dar forma a una auténtica propuesta auctorial: la de dar testimonio del presente.

²⁰ «En Madrid, sabíamos desde antes de que llegara la noche cuál iba a recibir el Premio Anual: una novelilla aguada, un reciclado bastante flojón de un autor famoso (y pomposo) que había estado haciendo grilla durante meses para obtenerlo» (Boullosa 2009: 217).

Veamos primero qué forma adopta la relación con el mito literario. El hipertexto boulliosiano no apela a competencias culturales específicas por parte de su lector, la presencia de Dante como personaje aclarando en sí el proceso de derivación. La naturaleza palimpséstica de la novela es por ende abiertamente asumida, como lo comprobamos en el siguiente fragmento, en el que la narradora profesa – parafraseándolo²¹ - su admiración por el toscano:

La verdad es que como que me gustó escuchar mi voz hablándole, citándolo engolosinada agrégue:

«Eres tú mi modelo y mi maestro, de ti tomé el estilo con el que me gané algún día crítica, tan buena como mala. Nadie lo ha reconocido, pero es de ti de donde aprendí a juntar a los vivos y a los muertos, a la tierra y a los cielos, sean o no sean fantasiosos».

[...] No lo dije sólo para darle coba o para recitar perica sin entender [...]. Lo dije porque lo creo, mi confesión venía cargada con una corriente subterránea porque fue (y es) uno de esos raros momentos en que la otra, la autora, y yo sentimos y pensamos exactamente lo mismo. (60)

Carmen Boullosa exhibe pues el mito literario que sirve de matriz a la novela. Señalemos, de paso, que la naturaleza indudablemente autorreferencial de la alusión de este «juntar a los vivos y a los muertos», perfectamente aplicable a *El complot de los Románticos*, y la milagrosa coincidencia de opiniones entre narradora y autora de papel, ratifican la autenticidad de una profesión de fe que le abre al lector las puertas del personal panteón literario de la novelista mexicana.

La fruición con la que recicla los elementos constitutivos del mito dantesco en la segunda parte del primer capítulo, que narra el viaje de Nueva York a México, convierte su novela en manifiesto por un permanente enriquecimiento de la materia literaria común. En este sentido, la práctica intertextual boulliosiana viene a ser una propuesta: plasma la *permanencia* de la tradición dentro la modernidad, y del pasado dentro del presente. Lo cual posibilita una última lectura del desenlace de la batalla final. En la carnicería que remata la disputa de los antiguos y de los modernos se podría materializar la vanidad de toda pretensión a un cambio radical. Desde este punto de vista, también puede ser relevante el alisamiento de las temporalidades que se da en el viaje de la narradora y de sus dos acompañantes. Aquí,

²¹ «¡Eres tú, Virgilio! la perenne fuente que expande el gran raudal de su oratoria!” le interrumpí con ruborosa frente.
“¡Oh! de poetas, luminar y gloria, ¡válgame el largo estudio y grande afecto que consagré a tu libro y tu memoria!”
“¡Oh mi autor y maestro predilecto! de ti aprendí tan sólo el bello estilo, que tanto honor ha dado a mi intelecto”» (Dante, *La Divina Comedia*, “El infierno”, Canto I, vv.61-93).

como en muchas obras de la autora mexicana, el pasado se deposita y despliega en un presente sincrético y totalizador: « [E]l tiempo no era (o por lo menos no *todo el tiempo*) una materia inflexible» (93), dice la narradora; y más adelante:

El florentino a punto de perder la razón... y yo también, porque el desconcierto de las temporalidades me provocaba vértigo. Las escenas se ocurrían en desconcierto, sin coordinarse, sin que una dijera «¡ahora yo !», «¡ahora tú», nada, ninguna esperaba el turno, pasaban sobreponiéndose las unas a las otras.

El caso es que un despepite.

[...] [E]l espacio, el tiempo, el Todo estaba atestado de hechos o de sinhaceres [...]. (100-101)

La confusión, aquí, no sólo afecta la temporalidad. Y es que la lectura boullousiana del mundo no puede tener la impávida coherencia de la lectura medieval que se encarna en *La Divina Comedia*, articulada en torno a una aprehensión teológica del universo. La novelista renuncia por completo a la rigurosa organización que prima en su modelo y opta por un extravagante caos, que refleja la complejidad de las realidades contemporáneas. Multifocal, estrambótico, invadido por las referencias a la sociedad de consumo y a los medios de masa, el relato se ofrece como compendio de la condición posmoderna.

En su reelaboración de la materia dantesca, Carmen Boullosa conserva tan solo algunas de las unidades de significación que componen el mito: algunos de sus mitemas. Del trío Dante-Virgilio-Beatriz, sólo rescata al primero. El papel de Virgilio, lo asumen alternativamente la narradora y las tres ratas parlantes que les sirven de monturas durante el viaje. Después de la entrada a los infiernos - por una boca de *subway* - la travesía dantesca por los nueve círculos del infierno es abandonada a favor de una cabalgata incierta, con destino a la frontera.

En cambio, la obra de Carmen Boullosa es fiel a “El infierno” por lo que respecta al motivo de la invocación de los difuntos. Si *El complot de los Románticos* solo se refiere al mito literarizado, en su versión dantesca, es de notar que, al igual que los demás grandes mitemas que estructuran el poema de Dante, éste se arraiga en las catábasis arcaicas, por lo cual la filiación mítica de la novela en realidad es doble. Sea lo que fuere, la palabra de los habitantes del inframundo es recogida en varias ocasiones, y subsisten en la novela unos cuantos rasgos de lo que Henriette Levillain define como la « poétique de la parole et de l’écoute» (Levillain 2003: §6)²² de Dante. Me detendré en las invocaciones más impactantes,

²² Dicha poética «ne parle pas des morts mais aux morts et elle les invite à parler à leur tour. Elle n’est pas une description des mondes souterrains mais un colloque tenace avec les grands muets de l’au-delà, une mise en scène des fragilités, des limites et des pouvoirs d’une parole dont la vivacité de l’expression est maintenue intacte dans l’énonciation» (Levillain 2003: §6).

ambas directamente conectadas con *La Divina Comedia*, ya que emanan del propio personaje de Dante: «¿Qué paga esta alma en pena ?¿Cuál fue su error ?», pregunta (Boullosa 2009: 113); y otra vez: «¿Qué está pagando ?» (132). Importa sobremanera la procedencia de las dos voces convocadas por medio de estas preguntas, que son las de mujeres mexicanas víctimas de la violencia de género. La primera es una migrante y su palabra va rápidamente mediada por la de la autora de papel, de la narradora y de un cantante anónimo (110-115). El efecto coral le proporciona al episodio una gran fuerza dramática. La segunda consiste en una intervención en discurso directo (133). El caso de esta mujer cuyo cadáver martirizado es encontrado por los protagonistas cerca de la frontera recuerda por supuesto la horrenda rutina de los feminicidios en Ciudad Juárez. Pero el punto de vista adoptado por la autora es aquí más complejo de lo que el texto deja entender, ya que la autora de papel, en el paratexto, extiende el ejercicio de la violencia a los varones, renunciando a un acercamiento feminista a la cuestión de la violación de los derechos humanos en México. En cualquier caso, el tratamiento del mitema de la invocación de los muertos dota el hipertexto de un suplemento de sentido en comparación con su modelo. Al deshacerse de la intención moral y didáctica que prevalecía en *La Divina Comedia*, al renunciar a la noción de “justo castigo”, Carmen Boullosa le confiere a su infierno laico el aspecto de una farsa absurda y trágica.

El sentido en que se realiza el viaje de *El Complot de los Románticos* es especialmente esclarecedor. Empieza en el (dudable) paraíso estadounidense, un paraíso por defecto que en ningún momento va descrito como tal y que sólo se dibuja en hueco. Éste va flanqueado de un centro comercial poblado de siluetas obesas, mudas almas en perdición. Hará de purgatorio: «El purgatorio es el equivalente a un mall – yo» (85). Los tres viajeros por fin desembocan en el muro fronterizo, donde empieza el infierno mexicano propiamente dicho. O sea que Carmen Boullosa trueca la trayectoria ascendente del iniciático viaje espiritual de *La Divina Comedia* por un vertiginoso descenso, sin ninguna perspectiva de salvación. Al hacerlo, subvierte por completo el mito literario en el que se asienta.

Las coordenadas de su personal versión de “El infierno” contribuyen a evidenciar la fuerza del *ethos* auctorial que se manifiesta en la novela. El recorrido de los tres personajes, por estrafalario y onírico que parezca, es ampliamente referencial: los infiernos de *El complot de los Románticos*, desgraciadamente, son terrenales. Ya no se trata de excitar la imaginación y de infundirle un justo temor al pecador, sino de denunciar los excesos y la indignidad del mundo que a la autora le ha tocado en suerte. De la silueta de Britney Spears, que se le aparece a Dante como encarnación del diablo (91) al « rap del NAPALM » entonado por las

ratas (82), que recuerda de qué modo la ciencia del siglo XX se puso al servicio de la destrucción en masa, de los abismos consumeristas del *mall* a las migraciones económicas y a las alusiones al fundamentalismo religioso, desarrolladas en el sueño del terrorista (105-106); la novela oscila constantemente entre humor y horror en su retrato de la realidad contemporánea.

El complot de los Románticos potencia así el sentido de la canónica obra de Dante y de las que la precedieron, entre otras, la *Eneida* y la *Odisea*. Mediante el gesto de recuperación y reelaboración de este mito literarizado, la autora restablece parcialmente la autoridad que el relato proclamaba perdida, pues ni su cáustica mirada sobre el escritor y sus mitologías, ni el cuestionamiento del proceso de autorización que aureola de prestigio a unos cuantos escritores y los convierte en autores míticos, impiden que aquí *hable* alguien, con voz firme: la imagen auctorial proyectada en el episodio del viaje a México – la imagen de una autora lúcida y comprometida con el presente – en sí confirma el papel de *sujeto creador* del escritor. Bajo esta óptica la intertextualidad, lejos de conducir a la disolución de un “yo” escritural sumergido por las voces y los ecos que atraviesan su texto, participa de la consolidación del sujeto:

[D]ans et grâce à l’intertextualité, le sujet ne meurt pas mais s’affirme. [...] L’émotion de l’art, pour le lecteur, c’est [...] cette double rencontre: celle de l’auteur qu’il lit, dont la voix lui parvient à travers ses mots, et celle, plus lointaine encore, de l’auteur avec lequel le livre dialogue. (Gignoux 2006: §8)

El autor, en definitiva, aún no ha muerto... Se impone aquí como una figura de alta tensión, que batalla e insiste desde su frágil posición de sujeto liminar. El carácter casi orgánico de la transtextualidad, en la narrativa boulllosiana, circunscribe pues la crítica de la autoridad auctorial y del canon y atrae la atención sobre el aspecto ampliamente lúdico de su acercamiento a la cuestión. Al piratear obstinadamente las obras del patrimonio universal, la novelista reafirma la vigencia de la tradición literaria y de los mitos eternos que la atraviesan. Una tradición decantada y constantemente reinventada por un sujeto determinado a hacer oír su voz singular. Carmen Boullosa, en suma, asume la tirantez consustancial a la condición del escritor contemporáneo, destronado pero consciente de que la literatura sigue siendo un ejercicio de responsabilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arenas, Paula (2009), “Irreverencia y justa denuncia en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa”, *20minutos.es* [<http://www.20minutos.es/noticia/456341/0/carmen/boullosa/romanticos/>].
- Arendt, Hannah (1996), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, trad. de Ana Poljak. Barcelona. Península.
- Barthes, Roland (1984), “La mort de l'auteur”, *Le Bruissement de la langue*. Paris. Seuil.
- Bénichou, Paul (1973), *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris. José Corti.
- Boullosa, Carmen (2009), *El complot de los Románticos*. Madrid. Siruela.
- (2005), *La otra mano de Lepanto*. México. Fondo de cultura económica.
- (1997), *Cielos de la Tierra*. México. Alfaguara.
- (1992), *El médico de los piratas*. Madrid. Siruela.
- (1991), *Son vacas, somos puercos*. México. Era
- Brunel, Pierre (1992), “Émergence, flexibilité, irradiation”, in *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris. Presses Universitaires de France, 72-86.
- Burke, Seán (1992), *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edinburgh. Edinburgh University Press.
- Cervantes, Miguel de (1993-1995), “Viaje al Parnaso”, in *Obras completas de Miguel de Cervantes*, ed. Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas, 4 vol. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos, vol.III [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/viaje-del-parnaso--0/html/ff32aa90-82b1-11df-acc7-002185ce6064_35.html#I_13_].
- Chauvin, Danièle (2005), “Hypertextualité et mythocritique”, in Chauvin, Danièle; Siganos, André; Walter, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris. Imago, 175-176.
- Compagnon, Antoine (2008), “La disparition élocutoire du poète”, in *Qu'est-ce qu'un auteur ?* [Seminario], *Fabula.org* [<http://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>].
- Dante Alighieri (1891), *La Divina Comedia*, trad. de Bartolomé Mitre. Buenos Aires. Félix Lajoune [<http://www.traduccionliteraria.org/biblib/D/D102.htm>].

- Díaz, José Luis (2005), *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris. Honoré Champion.
- Domínguez Michael, Christopher (2009), "El complot de los Románticos, de Carmen Boullosa" [Reseña], *Letras libres* [<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-complot-los-romanticos-carmen-boullosa>].
- Gignoux, Anne-Claire (2006), "De l'intertextualité à la réécriture", *Cahiers de Narratologie*, núm.13 [<http://narratologie.revues.org/329>].
- Heinich, Nathalie (2012), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris. Gallimard.
- Homero (1993), *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón. Madrid. Gredos.
- Juan, Myriam, Nicolas Picard (2012), "Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'« être connu de ceux que l'on ne connaît pas »", *Hypothèses*, 1, núm.15: 87-96 [<http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2012-1-page-87.htm>]
- Joyce, James (2001), *Ulises*, trad. de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas. Madrid. Cátedra.
- Lahire, Bernard (2015), *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. Paris. La Découverte.
- Levillain, Henriette (2003), "Dante: une poétique pour le XXe siècle", *Revue de littérature comparée*, 4, núm.308 : 391-402 [<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-391.htm>]
- Lipovetsky, Gilles (1983), *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris. Gallimard.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris. Armand Colin.
- Moliner, María (1998), *Diccionario de uso del español*, 2 vol. Madrid. Gredos, vol.I.
- Pauls, Alan; Helft, Nicolás (2000), *El factor Borges: Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Pluvinet, Charline (2009), *L'auteur déplacé dans la fiction: configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine* [Tesis de doctorado] [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00451032/document>].
- Rivers, Elias R (1993), "¿Cómo leer *El Viaje del Parnaso*?", in *Actas del III Coloquio Internacional de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 noviembre 1990*, Barcelona. Anthropos / Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores, 105-116 [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_10.pdf].

- Sansone, Giuseppe E. (1991), “*El Viaje del Parnaso: Testimonio de una discontinuidad*”, in *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Barcelona. Anthropos, 57-64
[http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_II/cg_II_06.pdf].
- Siganos, André (1993), *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (2005), “Définitions du mythe”, in Chauvin, Danièle; Siganos, André; Walter, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris. Imago, 85-101.
- Thibault Schaefer, Jacqueline (1994), “Récit mythique et transtextualité”, in Cazier, Pierre (ed.), *Mythe et création*. Villeneuve d'Ascq. Presses universitaires de Lille, 53-66.
- Vidal, Silvina Paula (2008), “Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia”, *Cuadernos de historia de España*, vol. 82 : 165-190
[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0325-11952008000100007].
- Virgilio Marón, Publio (2005), *Eneida*, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid. Gredos.