



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

YULY PAOLA MARTÍNEZ SÁNCHEZ

**FICCIÓN BIOGRÁFICA DE ESCRITOR EN LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA**

RIO GRANDE

2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

YULY PAOLA MARTÍNEZ SÁNCHEZ

**FICCIÓN BIOGRÁFICA DE ESCRITOR EN LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA**

Orientadora: Prof. Dra. Aimée G. Bolaños

RIO GRANDE

2018

AGRADECIMIENTOS

Son varios quienes se merecen el crédito por haber hecho posible el proceso y culminación de este trabajo. En primer lugar, quiero agradecer a la CAPES, institución que en convenio con la OEA me otorgó la beca para adelantar los estudios de doctorado en el Brasil.

A la FURG y en especial al programa de Pos-graduação em Letras, por abrirme las puertas como extranjera y disponer de todas las condiciones para que me sintiera como en casa.

En ese orden, merece ser nombrado el Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, quien me recibió como coordinador del programa de forma cálida y cordial.

En el camino, sugerida por el Prof. Mauro, aparece quien se convirtió en mi guía y en mi amiga, la Prof. Dra. Aimée G. Bolaños, mi orientadora. Quien me iluminó con su sabiduría, no solo en el ámbito académico, sino también en el personal, en los momentos más cruciales de todo el proceso.

Tengo que hacer un reconocimiento especial también al Prof. Dr. Carlos Baumgarten, porque definitivamente dejó una marca imborrable en esta experiencia académica, por su elocuencia, su trayectoria, por su calidad como persona y docente.

Quiero extender mi agradecimiento a la Prof. Dra. Cláudia Mentz, actual coordinadora del programa, quien me ha acompañado en esta etapa final del proceso y ha comprendido mis circunstancias de modo amable y paciente.

A mis compañeros, porque cada uno me enseñó un trozo de su país y me abrió su corazón sin prevenciones. A la querida Márcia Leticia, Nadson Vinicius, Yanna Karla, Carolina Veloso, Carolina Kersting, Mitcheia.

Por último y no menos importante a mi familia, mis padres y mis hermanas. A mi amado compañero, Eduard, y a mi pequeña Camila, por la paciencia, por la fortaleza, por existir en mi vida.

En mi regazo descansaba el libro *Numa Pompilius* de Florián, un antiguo favorito [...]
Otra vez leía sobre la amiga de Numa, la andariega Camila con pies tan ligeros que podía correr por un campo de trigo sin doblar ni una espiga y caminar sobre el mar sin mojarse los pies.
¡Camila! Casi había olvidado que cuando niña me había prometido que si alguna vez tenía una hija la nombraría como esta valiente y joven mujer (ALVAREZ, 2002, p. 317).

RESUMEN

Esta tesis estudia la ficción biográfica de escritores, profundizando, en un primer momento, en sus rasgos constitutivos como modalidad narrativa. La construcción conceptual tiene su punto de partida en la experiencia de lectura crítica de dos novelas latinoamericanas que ficcionalizan escritores de referente histórico, en diálogo con postulados críticos y teóricos sobre el asunto. Las obras en las que se centra son *En el nombre de Salomé* (2000), publicada originalmente en inglés y traducida al español en el 2002, escrita por la neoyorquina de origen dominicano Julia Álvarez; y *La novela de mi vida* (2002) del cubano Leonardo Padura. El estudio de las novelas se concentra en la composición de la figura del escritor, teniendo como fundamento narrativo su propia escritura; también en la forma en la que se accede a un autor del pasado; en el proceso de circulación y recepción de una obra; en el papel de la historia literaria en el reconocimiento o silenciamiento de un escritor; entre otras discusiones. A estas cuestiones se articulan las nociones de *obra-vida*, dialogicidad, intertextualidad, transposición, apropiación, reescritura, identidad narrativa, *si mismo como otro*, autorreflexión, en la tentativa de proponer acercamientos críticos que aporten a la constitución teórica de la ficción biográfica de escritores y en la generación de nuevos debates dentro de la literatura y la historia literaria en general.

Palabras-clave:

Ficción biográfica de escritores, *obra-vida*, apropiación, reescritura, *si mismo como otro*.

RESUMO

Esta tese estuda a ficção biográfica de escritores, aprofundando, num primeiro momento, nos seus rasgos constitutivos como modalidade narrativa. A construção conceitual tem seu ponto de partida na experiência de leitura crítica de dois romances latino-americanos que ficcionalizam escritores de referente histórico, em diálogo com postulados críticos e teóricos sobre o assunto. As obras nas que se centra são *En el nombre de Salomé* (2000), publicada originalmente em inglês e traduzida ao espanhol no 2002, escrita pela nova-iorquina de origem dominicana Julia Álvarez; e *La novela de mi vida* (2002) do cubano Leonardo Padura. O estudo dos romances concentra-se na composição da figura do escritor, tendo como fundamento narrativo sua própria escrita; também na forma na que se acede a um autor do passado; no processo de circulação e recepção de uma obra; no papel da história literária no reconhecimento ou silenciamento de um escritor; entre outras discussões. A estas questões articulam-se as noções de *obra-vida*, dialogismo, intertextualidade, transposição, apropriação, reescrita, identidade narrativa, *O si mesmo como um outro*, autorreflexão, na tentativa de propor aproximações críticas que aportem à constituição teórica da ficção biográfica de escritores e na geração de novos debates dentro da literatura e a história literária em geral.

Palavras-chave:

Ficção biográfica de escritores, *obra-vida*, apropriação, reescrita, *o si mesmo como um outro*.

SUMARIO

CONSIDERACIONES PRELIMINARES	7
CAPÍTULO 1. FICCIÓN BIOGRÁFICA: EL ARTE DE IMAGINAR VIDAS	15
1.1 Ficción biográfica o la vida hecha ficción	20
1.2 Ficción biográfica de escritores.....	29
1.2.1 Apropiación y reescritura de una obra-vida	30
1.2.2 Ficción biográfica de escritores y la tradición literaria	36
1.2.3 Identidad narrativa: Escritor-autor/ Escritor-personaje	39
1.2.4 Condición autorreflexiva de la ficción biográfica de escritores	45
1.3 Ficción biográfica en la literatura latinoamericana	48
CAPITULO 2. <i>LA NOVELA DE MI VIDA: TRAS LAS HUELLAS DEL POETA</i> ...	55
2.1 José María Heredia: La vida hecha escritura.....	61
2.2 La patria y el destierro. Los signos de una vida en poesía	68
2.3 Una vida contada a varias voces: Apropiación y reescritura.....	83
2.4 Mirada autorreflexiva	94
2.5 Heredia, Terry, Padura, una identidad compartida	101
CAPITULO 3. EN EL NOMBRE DE SALOMÉ. LAS SOMBRAS DE LA HEROÍNA	110
3.1 La poeta y la patria: Una conexión vital	119
3.2 Desmitificación de la poeta: De heroína a mujer	130
3.3 “En el nombre de mi madre Salomé”. Apuntes de una identidad narrativa compuesta a tres voces.....	139
CONSIDERACIONES FINALES	162
REFERENCIAS	170

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Lo bio-gráfico designa una escritura viviente¹, en tanto da vida a una existencia suspendida en el tiempo, la ilumina en el presente de la escritura, la transforma al entregarle una amalgama de significados renovados. La escritura de la vida, en coherencia con la dinámica de la vida misma, es móvil y cambiante, se re-configura, se re-conoce y se re-escibe permanentemente, incluso después de la muerte. Por ello, intentar recoger “el pasado real vivido” en un relato totalizador y con pretensión de unidad y veracidad obedece a una pura ilusión retórica², ya que en muy poco se asemeja a la vida, como experiencia con el mundo. Así que la escritura de la vida parece hallar su lugar de enunciación en la ficción, en la medida en que la naturaleza ficcional permite expresar con total libertad la complejidad, fragmentariedad, multiplicidad, versatilidad y movilidad que caracteriza todo proceso vital.

Volver la mirada sobre la vida, y no precisamente la propia, sino la ajena, la de otro, es muestra de una necesidad imperante que aqueja a nuestro tiempo. Me refiero a la preocupación por comprender la naturaleza “líquida”³, dispersa y desintegrada del sujeto, y en ese mismo acto, la indagación por el rol del otro en la tentativa de constitución de sí mismo. Este trabajo de investigación transita en torno a esta preocupación ontológica, identitaria, y por ende existencial, expresada en la escritura ficcional de la vida de otro. La denominación de estos relatos es variada, se definen como vidas imaginarias, biografías ficcionales, biografías noveladas, entre otras. No obstante, para efectos de esta tesis adopto la noción de *ficción biográfica*, en la medida en que la expresión se presenta como una posibilidad que recoge las múltiples formas que adquieren estos relatos de vida, al sintetizar los dos elementos principales de su composición narrativa en una única noción;

¹ Philippe Sollers define la bio-grafía como, “*escritura viviente* y múltiple, ficción lógica” (En: DOSSE, 2007, p. 13)

² Expresión propuesta por Pierre Bourdieu en su texto *La ilusión biográfica* (1986).

³ Zygmunt Bauman en el texto *Modernidad líquida* (2003) caracteriza la vida moderna con el calificativo de líquida, aduciendo que en el mundo contemporáneo el sujeto pierde los vínculos permanentes, lo que desemboca en una identidad marcada por el individualismo, la transitoriedad y la incertidumbre.

además, su organización sintáctica pone de relieve el estatus ficcional del texto, problematizando el nivel de verdad del relato, tan discutido en las narraciones biográficas.

Estas ficciones biográficas sugieren nuevos valores a la narración de la vida, en contraste con las ideas de totalidad, unidad y veracidad que pretende el relato biográfico tradicional. La representación de la singularidad y originalidad de la vida contada, o el efecto de espejo entre el escritor y el personaje biografiado, los procedimientos intertextuales, y la transposición de sentido de las múltiples referencias y textos tomados como materia prima para la invención del trayecto existencial del personaje se perciben como las fuerzas que movilizan y constituyen la escritura de una vida. El tejido de estas prácticas nos ofrece una reflexión y valorización de la vida en su carácter abierto, indeterminado, e inacabado.

Particularmente, encuentro sugestiva la propuesta narrativa de las ficciones biográficas que se concentran en escritores, pues la narración del trayecto existencial de un escritor supone una atención especial a su experiencia como creador, que sin duda aporta significaciones y componentes únicos al relato de una vida. El auge de estas ficciones sobre escritores inició hacia los años ochenta del siglo pasado y continúa creciendo considerablemente. Si bien, el fenómeno se ha registrado con mayor fuerza en el contexto francés, el escenario latinoamericano cuenta también con un número significativo de publicaciones que enriquecen con su apuesta narrativa la consolidación de esta corriente de escritura ficcional. No obstante, los estudios críticos y teóricos alrededor de la ficción biográfica de escritores en el ámbito latinoamericano son aún reducidos, en comparación a la cantidad y calidad de novelas que la promueven.

El enfoque de la crítica latinoamericana alrededor del tema se concentra, en mayor parte, en marcar los nexos genealógicos de textos literarios latinoamericanos de inicios y mitad del siglo XX con el texto inaugural *Vidas imaginarias* de Marcel Schowb. Otros estudios, abordan producciones literarias más cercanas a nuestro tiempo, es decir, obras publicadas a finales del siglo XX e inicios del XXI. En su mayoría, estos estudios, que serán referenciados más adelante, usan las expresiones biografías imaginarias, biografías infames o vidas imaginarias para referirse a las invenciones de una vida. Aunque estas iniciativas críticas ofrecen nociones y perspectivas que aportan en la identificación y valoración de estas narrativas de vida en su singularidad y constitución, considero

que el término ficción biográfica, posibilita un ejercicio más amplio, en el sentido en que pretende abarcar la multiplicidad de sus elementos compositivos en conjunto; además la reafirmación ficcional del texto que promueve esta expresión, abre el camino para que la teoría y crítica literaria ingresen sin precauciones al análisis de estas obras. Por ello, en esta investigación propongo profundizar en los rasgos constitutivos de lo que se ha denominado *ficción biográfica de escritores*, partiendo de la experiencia de lectura crítica de obras que ficcionalizan escritores de referente histórico.

En específico, este ejercicio investigativo se centra en dos novelas latinoamericanas publicadas a inicios del siglo XXI. Estas son *La novela de mi vida* (2002) del cubano Leonardo Padura y *En el nombre de Salomé* (2002), publicada originalmente en inglés en el 2000 y traducida al español en el 2002, escrita por la neoyorquina de origen dominicano Julia Álvarez. La elección de estas obras corresponde a la contribución que hacen al modo de composición de la figura de un escritor, teniendo como fundamento narrativo su propia escritura; así como la tematización de cuestiones relevantes para los estudios literarios contemporáneos. El modo como se accede a un autor del pasado, el proceso de circulación y recepción de una obra, el papel de la historia literaria en el reconocimiento o silenciamiento de un escritor, entre otras discusiones, enlistan las problemáticas que estas obras levantan en su interior. A su vez, en estas ficciones biográficas de escritor sobresalen una serie de procedimientos intertextuales, metaficcionales, e incluso autoficcionales que configuran apuestas innovadoras y llamativas para su estudio crítico.

Por otro lado, el proceso de pesquisa abrió el camino hacia el descubrimiento de toda una red de investigadores que se dedican a la ficción biográfica, especialmente en Francia y Canadá. Me refiero a los críticos y teóricos literarios Alexandre Gefen, Robert Dion, Frances Fortier, Martine Boyer-Weinmann, entre otros. A ellos se suman los esfuerzos de Leonor Arfuch, Aimée G. Bolaños, Taisse Neves Possani, Victor Zonana, entre otros, quienes desde el escenario latinoamericano han levantado presupuestos respecto de las ficciones biográficas a través de publicaciones amplias, como libros e investigaciones de maestría y doctorado, hasta artículos y capítulos para compilaciones. Las ideas de todos los pensadores convocados en este trabajo se tejen en un diálogo infinito, y se articulan con mi lectura inquisidora del corpus narrativo para ofrecer

aproximaciones críticas que descomponen y componen a la vez las obra-vidas narradas.

En ese juego dialógico entre los posicionamientos teóricos y mi lectura sobresalen una serie de nociones claves que considero pertinente anunciar aquí, pues asumidas en conjunto conforman la columna vertebral de ese trabajo. De entrada, la expresión obra-vida será fundamental, en la medida en que el término sugiere una unidad que contiene el sentido de la existencia del autor. En esa perspectiva, en la ficción biográfica de escritores la relación dialéctica entre obra y vida vislumbra la tensión que todo artista tiene con su creación, ubicando así a la escritura como protagonista de la narración de vida de un escritor.

Por otro lado, se tendrá como premisa que la concepción de obra-vida revela la postura de la ficción biográfica de escritor ante la crítica y la historia literaria en general. Pues, fabular la figura de un escritor desde la interpretación de su obra es ya un indicio de la junción de las corrientes biográfico-psicológica y filológica. En la medida en que la asociación de la vida con la obra del escritor no se limita a buscar el reflejo de acciones o hechos verificables de su existencia en el contenido de sus obras, por el contrario se parte del estudio de la obra como construcción autónoma para especular sobre lo que probablemente acontecía en el mundo interior y exterior de su creador. A esta fusión de tendencias se articula una directriz social de la historia literaria, que permite ubicar a los autores y sus producciones en el escenario cultural, social e intelectual en el que se desarrollaron. Con esto, en estas ficciones se percibe un interés por abordar el fenómeno literario en su integridad. Esto es, contemplando no sólo los datos biográficos del escritor en cuestión en relación a la obra, sino también el análisis de la obra en su coherencia interna, así como los factores externos, es decir las ligaciones con los asuntos sociales, políticos y culturales de su momento de producción.

En esta misma línea, se debe resaltar el hecho de que la ficción biográfica de escritor adopta la tarea de la historia literaria desde el instante de selección del escritor a biografiar. Pues, en principio, sin ingresar de lleno en las obras, se presupone que el autor y su obra se revalida y se actualiza, al activar y poner en movimiento hacia el presente el sistema literario en el que se inserta el escritor vuelto personaje y su producción literaria. En ese sentido, se partirá de la idea de que estas ficciones biográficas suscitan un encadenamiento con la literatura anterior, insertándose ellas mismas en el sistema literario al que pertenece el

escritor personaje. De ahí que durante todo el recorrido investigativo la presencia de la historia literaria como elemento configurador sea constante e inseparable del análisis de las novelas.

Con todo lo anterior, aparece la noción de interpretación como un ejercicio determinante en la constitución de estas ficciones, en la medida en que la figura fabulada del escritor se percibe como una construcción proveniente de un proceso de interpretación de su producción escrita. Por lo tanto, partiré de la idea de que en la composición del relato de la vida del otro se interpreta el carácter historicista y reflexivo del sujeto (RICOEUR, 2006), asignando nuevos sentidos a los signos de su existencia. En esa perspectiva, el acto de lectura se vuelve fundamental en estas obras, en tanto en su interior se ponen de manifiesto los distintos niveles de descodificación y las diversas tendencias desde las que el autor de la ficción biográfica se acerca a los textos de su escritor elegido. De hecho, en estas obras interviene un personaje que actúa como lector o investigador de la obra del biografiado, para hacer explícita la tematización y problematización del ejercicio de lectura y crítica literaria alrededor del autor en cuestión.

En ese acto interpretativo se incorporan otros tipos de textos que alimentan la configuración de una mirada amplia y multifacética sobre el escritor biografiado. Me refiero a textos de crítica e historia literaria que ya han valorado y catalogado la obra de dicho escritor. Con esto, llegamos a otro de los presupuestos clave de esta tesis: Se asumirá que la ficción biográfica de escritores elabora su discurso ficcional con base en un encadenamiento textual que involucra discursos de distinta índole –literarios, epistolares, argumentativos, históricos, etc. —, lo que pone de manifiesto su condición dialógica e intertextual. Junto con estos conceptos de dialogicidad e intertextualidad aparece el de transposición que se abordará en este trabajo, como la síntesis de los fenómenos de hibridación, intercambio y resignificación, producto de las múltiples relaciones que se gestan en la composición de estas obras.

De lo anterior sobreviene el concepto de apropiación que se presenta como un efecto inherente a la escritura ficcional de la vida de otro. La apropiación se entenderá como la actualización del sentido de los textos al intentar hacerlos contemporáneos (RICOEUR, 1995). De manera que, en la ficción biográfica de escritor, el autor de la ficción se apropia de lo otro, es decir, de la voz del escritor biografiado y de quienes se han expresado sobre él, en el desplazamiento que va

de la lectura de y sobre su obra y trayectoria personal, hacia la fabulación de su figura. En este mismo punto cabe resaltar la noción de reescritura que se empleará para designar concretamente el acto de convertir al sujeto de la escritura en escritura misma. En ese sentido, la reescritura se presenta como la transposición de sentido de los textos involucrados en la composición de un nuevo texto de carácter ficcional.

Otra idea clave para la aproximación crítica y teórica al corpus seleccionado es la de la identidad narrativa. Ésta deviene del hecho de que en el proceso de interpretación y apropiación de lo otro se asiste a una autocomprensión, en la medida en que el escritor de la ficción, en tanto lector, crece en su capacidad de autoproyección al reconocer un nuevo modo de ser en el mundo. Esta práctica nos coloca frente a un efecto de espejo entre el autor de la ficción y su personaje escritor, que va al encuentro de la propuesta de *Sí mismo como otro* (1996) de Paul Ricoeur.

En última instancia y no menos importante, esta tesis explorará el alcance metaficcional de las novelas, en su carácter autorreflexivo y autoconsciente. Esto porque al interior de las obras es frecuente hallar discusiones en torno a asuntos de la crítica e historia literaria, y de la producción de la literatura misma. En específico, en las novelas se problematizan la relación entre el autor y su creación, y el impacto de la recepción de su trabajo en la época contemporánea. Igualmente se despliegan reflexiones sobre la obra misma y su proceso de configuración.

Con todo, los objetivos que direccionan este camino de pesquisa son:

- Analizar el aporte de la narrativa y la crítica literaria latinoamericana a la configuración de la ficción biográfica de escritores, a través del examen de publicaciones científicas sobre el asunto;
- Profundizar en el estudio de la ficción biográfica de escritores, analizando desde una perspectiva hermenéutica las novelas latinoamericanas seleccionadas;
- Aportar a los estudios críticos y teóricos sobre la ficción biográfica de escritores con planteamientos propositivos y convincentes, que incentiven la continuidad de investigaciones sobre el tema en el escenario latinoamericano;

- Contribuir al pensamiento teórico existente alrededor de la modalidad narrativa de la ficción biográfica de escritores, partiendo de los antecedentes conceptuales y del acercamiento crítico a ficciones que fabulan la vida de escritores;

En correspondencia a estos propósitos de investigación, esta tesis se estructura en tres partes o capítulos. El primer capítulo recibe el título de *Ficción biográfica: El arte de imaginar vidas*. En esta parte se construyen los soportes teóricos de la ficción biográfica de escritores, que en principio se presenta como una modalidad narrativa que trasgrede los valores de la biografía tradicional. De ahí que, para dar apertura al tema, se exponga el carácter abierto, fragmentario, múltiple, inacabado de la vida, que debe corresponderse con su relato. Así, en diálogo con la noción de *biofiction* se asumirá que la ficción es el espacio discursivo apropiado para representar el trayecto vital de un sujeto. Las referencias y fuentes que se incluyen en este capítulo se entretajan para la construcción argumentativa de esta última afirmación.

En esa apuesta de ficción biográfica, es representativa la composición de la vida de escritores, en cuanto, en ella se gestan un sinfín de interrelaciones en lo mínimo sugestivas para los estudios literarios. De modo que este proceso de constitución teórica se dedica a la caracterización de dichas interrelaciones convocando a un diálogo entre propuestas y autores diversos. Se profundiza alrededor de las nociones de biografema, dialogicidad, intertextualidad, apropiación, reescritura, metaficción, identidad narrativa, sí mismo como otro, articuladas a la configuración y proceso de creación de la ficción biográfica de escritores. Con el ánimo de situar la investigación en sus contextos, el capítulo cierra con la indagación de la presencia de la ficción biográfica de escritores en el escenario latinoamericano. Se recorren los estudios más representativos y se concluye que la crítica literaria latinoamericana aún no ha profundizado lo suficiente en el tema, teniendo en cuenta la proliferación actual de obras que se podrían abordar desde la tendencia de la ficción biográfica de escritores.

El segundo capítulo titulado "*La novela de mi vida*": *Tras las huellas del poeta* se concentra en el estudio de la obra *La novela de mi vida* (2002) del escritor cubano Leonardo Padura. Las particularidades de esta ficción me permiten explorar la composición de la vida del escritor desde la posible interpretación a su obra poética por parte del autor biógrafo. Las nociones de intertextualidad y

apropiación se despliegan como procedimientos esenciales en la constitución de esta vida. Por otro lado, dada la naturaleza polifónica y la pluralidad de planos narrativos de esta novela se aborda la idea de una ficción biográfica múltiple, que permite dirigir el análisis hacia cuestiones como la recepción de la obra del poeta y su lugar en la historia literaria de Cuba, a través de los procesos vitales de los otros personajes. Esto, a su vez, conlleva a la exploración de la identidad narrativa, expresada en la relación de espejo entre el autor de la ficción y sus personajes.

En el tercer capítulo, denominado *En el nombre de Salomé*. Las sombras de la heroína, se profundiza en el análisis de la novela *En el nombre de Salomé* (2002) de Júlía Álvarez. La aproximación a esta obra desde la perspectiva de la ficción biográfica de escritores permite la indagación de la cuestión de la identidad como punto medular de la composición de la figura de la poetisa Salomé Ureña. La compleja filiación entre madre-hija, la búsqueda de valoración de la mujer en una sociedad patriarcal, y la relación de estas mujeres letradas con su patria y la diáspora, se entrelazan en la escritura y lectura de piezas poéticas como manifestación de la búsqueda por el sentido de la existencia. Así, al estudio de esta obra se articulan los conceptos de dialogicidad, intertextualidad, apropiación e identidad narrativa, a favor de la construcción identitaria de tres personajes femeninos, escritoras, cada una a su modo: o poeta, o crítica literaria o novelista, ligadas por los nexos del lugar original, la condición femenina y la escritura.

Finalmente, resta apuntar en estas consideraciones iniciales que en este trabajo de investigación no pretendo encasillar las obras en una propuesta teórica única y determinada, al contrario, indago en su naturaleza amplia e ilimitada para descubrir los múltiples sentidos que contienen. Para esto, especulo convocando a varias voces y pensamientos de variadas corrientes y distintas épocas en un tejido discursivo infinito. Así que, este documento es, así como las obras de las que se ocupa, una reescritura, proveniente del vínculo entre las ficciones y los postulados teóricos y críticos sobre la ficción biográfica de escritores y sobre las obras como tal, en la medida en que los apropio en el acto de escritura argumentativa para otorgarles un significado nuevo, que se corresponde con los intereses particulares del trabajo. En ese sentido, este objetivo de investigación es solo un eslabón de una construcción que no termina, por lo tanto, no procura ser conclusivo, ni cerrado, sino el impulso que incita a seguir debatiendo y reconfigurando el acto literario y su historia.

CAPÍTULO 1

FICCIÓN BIOGRÁFICA: EL ARTE DE IMAGINAR VIDAS

Escribir la vida de otro, fin esencial de la biografía, es adentrarse en las profundidades de la vida de ese otro, es intuir sus pensamientos, sus emociones, sus maneras de reaccionar y recordar, es situarse en el lugar de ese otro, es leer e interpretar los rasgos y marcas que el otro ha dejado en el mundo. Ese acto de interpretación, que asigno a la composición de la historia de vida de otro, convoca el modo en el que el filósofo francés Paul Ricoeur concibe al sujeto dentro de su dimensión historicista y reflexiva. El historicismo permite interpretar al ser y los signos de su existencia en conexión con las condiciones sociales en las que actuó y en las que se produjeron dichos signos (RICOEUR, 2006). Mientras que el carácter reflexivo conlleva al entendimiento del sujeto como un ser capaz de pensar sobre sí mismo y de autodesignarse a través de y en el lenguaje. En esa perspectiva, la escritura de la vida de otro se convierte en un movimiento hermenéutico que va del entendimiento a la explicación “del proyecto de un mundo”, en otras palabras, “de la pro-posición de un modo de ser en el mundo” (RICOEUR, 2006, p. 105). En ese sentido, para la constitución del relato de vida, resalto la noción de interpretación como “el proceso por el cual la revelación de nuevos modos de ser da al sujeto una nueva capacidad para reconocerse a sí mismo” (RICOEUR, 2006, p. 106).

Escribir al otro es, entonces, un trabajo de comprensión, intuición e invención, en el que se recrea la existencia. En suma, escribir la vida de alguien es ficcionalizar a ese alguien. Por eso, la biografía por naturaleza es ficcional. No obstante, mantenida por varios siglos como un género histórico menor, o como una simple forma de historiografía (COHN, 1989) —representada en trabajos de gran envergadura histórica con pretensiones de veracidad—, el camino que la biografía ha recorrido para merecer la atención de la teoría y crítica literaria ha sido

borrascoso. Fue su insistencia en el terreno de la ficción lo que permitió que en las últimas décadas el estudio de esta modalidad narrativa, de contar la vida de otro, dejara de instalarse celosamente en el ámbito científico de la historia, para dar cabida a la idea de que, “la biografía proporciona conocimientos que, a semejanza del mito, no podrían ser reducidos a la cuestión de lo verdadero o de lo falso, ni depender más de la historia que de la ficción, si se le llama ficciones a las narraciones donde la cuestión de la verdad es suspendida por otros objetivos” (GEFEN, 2002, p. 4)⁴.

Este reconocimiento del carácter ficcional de la biografía hace eco del pensamiento desplegado por Marcel Schwob en sus *Vidas Imaginarias* ([1896] 1980), en donde el escritor ya pone en duda esa condición de veracidad asignada a la biografía, al sostener que “el arte del biógrafo consiste justamente en la elección. No tiene que preocuparse por ser veraz” ([1896] 1980, p. 11). Para Schwob, la biografía es un acto de creación y por eso debe ofrecer formas únicas, diferentes a otras ya creadas. Es a partir de la selección de rasgos, detalles, y cotidianidades, extraídas de, lo que él llama, una “grosera aglomeración” de crónicas, memorias, correspondencias o notas, que el biógrafo crea vidas originales a sus personajes reales. En contraposición a su idea de biografía como invención, el escritor ubica las formas empleadas por biógrafos que le han precedido, y reclama que estos “por desgracia, han creído, generalmente, que eran historiadores y así nos han privado de retratos admirables” (SCHWOB, [1896] 1980 p.11). A la vez cuestiona la tendencia de escribir la vida de sujetos con una popularidad ya cimentada, aduciendo que “el arte del biógrafo consistiría en dar el mismo valor a la vida de un pobre actor que a la vida de Shakespeare” ([1896] 1980, p. 11), pues, el sentido de la biografía, me refiero al acto de narrar vidas, consiste en destacar el carácter único y original de la existencia.

Posteriormente, a inicios de los años veinte del siglo pasado, el teórico y crítico literario Mijaíl Bajtín en su estudio sobre *Autor y personaje en la actividad estética*, al hacer una caracterización del valor biográfico en la relación narrador-héroe, anuncia la naturaleza fabuladora de la vida en la obra literaria. El crítico considera que uno de los valores que organizan la vida y los actos de un héroe biográfico es “la voluntad de vivenciar el fabulismo (la aventura) de la vida, la

⁴ Las citas de este texto son traducciones propias, dado que no existen ediciones en español.

heterogeneidad de la vida exterior e interior” (BAJTÍN, 1982, p. 137). Esta noción de fabulismo da cuenta “del carácter abierto, inacabado, cambiante, del proceso vivencial, que se resiste a ser fijado, determinado, por un argumento” (BAJTÍN, 1982, p. 140). En su análisis, Bajtin sugiere que la reflexión y la valorización sobre el proceso vital es el que nos enfrenta a dicha condición como fundamento del contenido del devenir existencial. De lo contrario, es decir, en ausencia de esa reflexión y valorización, estaremos frente a la mera facticidad del acto, producto de “la vitalidad puramente biológica: una simple concupiscencia, una necesidad, una atracción” (BAJTÍN, 1982, p. 140).

En esta misma perspectiva, y como resonancia de las *Vidas Imaginarias* de Schwob, Roland Barthes en sus textos *Sade, Fourier y Loyola* ([1971]1997) y *La cámara lúcida* ([1980] 1989) se refiere a la narración de la vida como captura de imágenes instantáneas, relato de pequeños detalles, de pormenores, de ciertos rasgos: biografemas, “que pueden por sí mismos, decir todo de un individuo” (DOSSE, 2007, p. 307):

Si fuera escritor, y muerto, como me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir <<biografemas>>, cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier tiempo futuro, condenado a la misma dispersión [...] (BARTHES, [1971]1990, p. 15).

Este neologismo, “biografema”, se presenta en el relato biográfico como la posibilidad de convertir en signo cualquier detalle ínfimo, íntimo, totalmente cotidiano y corriente de la existencia. Este signo está abierto a las múltiples significaciones que intenten dar sentido a la existencia, pero no una existencia fija y cerrada, sino, en palabras de Barthes, dispersa, con espacios vacíos, constituida por un flujo de imágenes entrecortadas por la irrupción de otro significante de ese signo. Una existencia fragmentada, múltiple, cambiante, abierta, como ya lo proponía Bajtín en el estudio presentado.

La consideración de una biografía basada en biografemas⁵ se erige en contraposición a la concepción tradicional de biografía, en tanto, esta nueva

⁵ Ya la escritora, crítica literaria y profesora Aimée Bolaños en un estudio sobre la novela *Clarice* (1999) de Ana Miranda anuncia el carácter configurador del biografema en las biografías imaginarias, pues en el caso de esta obra, funciona como “piedra angular de la estética metaficcional intertextual” que la compone, en la medida en que los biografemas “actúan en los vacíos, aceptando y hasta proclamando la carencia de significado” (2013, p. 200).

manera de acceder a la narración de la vida está basada en la fragmentación y pulverización del sujeto, un poco “como las cenizas que se arrojan al viento tras la muerte” (BARTHES, [1971] 1997, p. 15), en el que sería imposible pensar la existencia desde la idea de totalidad, unidad y veracidad sobre la que se pretendía fundamentar la biografía tradicional.

De otro lado, Pierre Bourdieu, pensando en la historia de vida como método de las ciencias sociales, en su texto *La ilusión biográfica* (1986) llama la atención sobre la imposibilidad de la biografía para capturar una vida en la escritura. El sociólogo francés cuestiona el carácter unificador y totalizante que el relato de vida, ya sea la biografía o la autobiografía, pretende asignar a la existencia, a través de la disposición de acontecimientos presentados siempre en sucesión cronológica. Con esto, la coherencia e inteligibilidad que gana la historia de vida deviene de una “creación artificial de sentido”. Por ello, Bourdieu considera que “producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como el relato coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, es quizás sacrificarla a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia” (1986, p. 28). Ante esta concepción tradicional de la vida, el autor contrapone una ruptura doble. Se trata de la novela de Faulkner, *El ruido y la furia*, pues esta obra simboliza “el abandono de la estructura de la novela como relato lineal [en coincidencia] con el cuestionamiento de la visión de la vida como existencia dotada de sentido, en el doble sentido de significación y dirección” (BOURDIEU, 1986, p. 28).

Las anteriores referencias están expuestas para indicar que el género de la biografía y su importancia como relato de vida viene siendo discutida y problematizada desde finales del siglo XIX y continúa durante todo el siglo pasado hasta la actualidad. Es precisamente la pretensión de verdad, de unidad, de linealidad, y de objetividad, que busca dar legitimidad y trascendencia a la narración de una vida, la que se pone en cuestión. Ello, en privilegio de una concepción de la trayectoria vital como una experiencia ambigua, indescifrable, multiforme, fragmentaria, que sólo puede ser escrita bajo la libertad y poderes de la ficción.

En consecución con este pensamiento, al finalizar el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en Francia y en Inglaterra, es notable el surgimiento de relatos biográficos que intentan capturar en la escritura ese carácter abierto, ambiguo y cambiante de la vida, generando transformaciones con relación a las

formas de la biografía tradicional. En Francia, la ruptura con la biografía tradicional es promovida, como ya mencioné, por las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob publicada en 1896, “punto crucial, a la vez relevo y recuperación de la tradición biográfica” (DION; FORTIER, 2010, p. 128. En: FORTIN, 2011, p. 11)⁶; y seguida por escritores como Pierre Michon, Patrick Mauriès y Gérard Macé. En Inglaterra, los herederos de la tradición biográfica, inaugurada por las *Vidas Breves* (1669-1696) de John Aubrey, se dividen en dos campos en los inicios del siglo XX: por un lado, la vía tradicional, representada por los redactores del célebre Dictionary of National Biography, dirigido entre 1882 y 1891 por Leslie Stephen, el padre de Virginia Woolf; y por el otro lado, la vía moderna de la New Biography⁷, incentivada por los trabajos de la misma Virginia Woolf y de Lytton Strachey (FORTIN, 2011, p. 11).

Si bien, en la época aún no se hablaba de una biografía ficcional o ficción biográfica como tal, los trabajos de los autores nombrados pusieron en cuestión la rigurosidad con la que se creaba el relato biográfico. Paulatinamente la ficción fue quebrando los límites que la categoría de texto histórico le imprimía a la historia de vida. En general, los procedimientos utilizados por estos autores consisten en la combinación hábil de evidencia documentada de la vida del personaje histórico con las licencias de la invención, pues las evidencias le conferían autenticidad al relato biográfico, mientras que la imaginación le permitía al autor explorar otras vías para narrar instancias íntimas de la vida del personaje histórico. A ello se agregó la omisión progresiva de las marcas de la formalidad científica historiográfica, por ejemplo, las citas directas son reemplazadas por el discurso indirecto libre. Estos mecanismos, sin duda, desestabilizaron la biografía tradicional y generaron una serie de reflexiones, como las que se presentaron anteriormente, que permiten pensar en nuevas formas de escribir la vida, más coherentes con la complejidad que implica el recorrido existencial de un sujeto.

Durante la segunda mitad del siglo XX se dio una proliferación de trabajos biográficos que seguían escapando de la pretensión científica de la historia para apoyarse con mayor fuerza en las herramientas dadas por la ficción⁸. Lo que

⁶ Las referencias de este texto son traducciones propias.

⁷ Los trabajos enmarcados en la *New Biography* recibieron también el nombre de biografías híbridas (Schabert, 1982).

⁸ De acuerdo con Ina Schabert algunas de las obras más representativas de esa iniciativa son: “Hermann Broch's *Der Tod des Vergil* (1945), Thornton Wilder's *The Ides of March* (1948),

provocó que para los años de 1980 la biografía tradicional pasara por una profunda crisis, también como resultado del posicionamiento de teorías que cuestionaron los discursos de verdad y de legitimidad sobre las que se fundamentaba (BESA CAMPRUBÍ, 2013). A esas producciones, que siguieron la iniciativa de las *Vidas imaginarias* y de la *New Biography*, se sumó un creciente interés por estudiarlas e insertarlas en los debates críticos y teóricos del campo de los estudios literarios, bajo el nombre de biografía ficcional, o biografía imaginaria, o en otros casos ficción biográfica.

A continuación me centraré en las aproximaciones conceptuales de esta modalidad narrativa, ya que con esa denominación caracterizo una serie de producciones de la literatura latinoamericana contemporánea, que a su vez serán objeto de estudio en los siguientes capítulos de este trabajo.

1.1 Ficción biográfica o la vida hecha ficción

Los trabajos literarios enmarcados en la biografía ficcional, biografía imaginaria, o ficción biográfica tienen la característica primordial de ser relatos ficcionales que recrean la vida de sujetos de referente histórico o real. Según el profesor español Carles Besa Camprubí, “con esta etiqueta se suele designar un número muy variado de producciones, que tienen en común su rechazo del relato biográfico tradicional” (2013, p. 46). El autor argumenta que la biografía ficcional o ficción biográfica funciona de modo análogo a la autoficción. Esto, porque así como la autoficción terminó cuestionando a la autobiografía por la deconstrucción de la idea de identidad⁹, estas ficciones biográficas se están constituyendo en respuesta crítica a la biografía factual o referencial, “como resultado del descrédito de las pretensiones de verdad y de facticidad sobre las que se sustentaba la vieja biografía” (BESA CAMPRUBÍ, 2013, p. 48).

Estas biografías en las que la ficción ocupa un lugar preponderante reciben diversidad de denominaciones: vida imaginaria, vida literaria, biografía poética,

Marguerite Yourcenar's *Mémoires d'Hadrien* (1951), David Cauter's *Comrade Jacob* (1961), Anthony Burgess's *Nothing Like the Sun* (1964) and *Napoleon Symphony* (1974), William Styron's *Confessions of Nat Turner* (1967), George Garrett's *Death of the Fox* (1971), Peter Hartling's *Holderlin* (1978) and Ludwig Harig's *Rousseau* (1978)” (1982, p.3).

⁹ La autoficción quiebra el paradigma de la autobiografía como relato basado en “la identidad, y por ende en la ausencia de distancia entre el personaje principal del relato que es uno mismo, y el narrador que dice yo y escribe en primera persona del singular” (RICOEUR, 1997, p. 13).

biografía ficcional, biografía novelada, entre otras. No obstante, en este trabajo me acojo a las propuestas del escritor francés Jean Benoît Puech, y del crítico literario y profesor, también francés Alexandre Gefen. Por un lado, Puech propone asignar el término de *ficción biográfica* a las variaciones novelescas de las biografías de personajes con referente real, mientras que la noción de biografías ficcionales designa los pastiches de biografías, tanto en la forma como en la temática, que crean personajes imaginarios (DION; FORTIER, 2010). Por otro lado, Gefen reúne esta variedad de modalidades narrativas en el único término de *ficción biográfica*. Pues para el crítico, la *ficción biográfica* puede definirse como “un medio de experimentación e investigación, apoyado en las teorías modernas de los géneros que insisten en el carácter intertextual y heurístico de toda definición genérica” (GEFEN, 2004. En: DALPE, 2007, p. 38). La reunión de la multiplicidad de dichos textos bajo la noción de ficción biográfica les confiere el estatus de relato ficcional, y a la vez revela la condición inclasificable de su forma, resaltando, por el contrario, su naturaleza experimental y diversa. Esto último porque en la ficción biográfica confluyen en armonía los rasgos del ensayo, la novela, el teatro, el testimonio, el diario, y hasta la poesía. De manera que esta modalidad narrativa pone de manifiesto las infinitas posibilidades de intercambio y reinención que se gestan al calor de la asociación de lo biográfico con la ficción.

No obstante, las primeras apariciones del término ficcional como componente del relato biográfico, en el campo crítico y teórico, desencadenaron debates que insistían en discutir las diferencias entre una biografía no ficcional y otra ficcional o imaginaria, así como, las fronteras que el relato de vida factual no podía trasgredir para asegurar su legitimidad y validez en el campo histórico. Tal es el caso de los trabajos *Fictional Biography, Factual Biography, and their contaminations* (1982) de Ina Shabert, y *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Bordeline cases* (1989) de Dorrit Cohn.

Para Shabert, una de las claras diferencias entre la biografía ficcional y la no ficcional es la libertad que la primera se toma para manipular el material o la documentación, pues su función como información factual es anulada. En consecuencia, en la biografía ficcional “el lector está lejos de preguntarse si y cómo los detalles de la narrativa corresponden con su conocimiento histórico, pues su preocupación principal es entender cómo dichos detalles están relacionados entre

sí en el diseño global de la obra” (SHABERT, 1982, p. 5)¹⁰. Mientras que en la biografía no ficcional los hechos narrados deben ser comprobados y verificados, por medio de la referencia a recursos o evidencias y a investigaciones previas. Con esto, la presencia de la ficción en la biografía es para la autora una suerte de contaminación, como augura el título de su artículo, pues concluye que “los elementos ficcionales destruyen la confiabilidad del texto como un recurso de información factual [...] el sueño del perfecto matrimonio entre el hecho factual y la ficción no puede hacerse realidad” (SHABERT, 1982, p. 13). Y va más allá al asegurar que la biografía ficcional es más exitosa cuando narra vidas que carecen de material, en el que el relato factual se reduce a un mero bosquejo o silueta, por ejemplo, héroes de baja clase, artistas de quienes se conoce poco de su vida privada, y mujeres. Queda clara la intención de la autora de catalogar a la biografía como un género histórico que narra hechos factuales, con pretensión de verdad y científicidad. Por lo tanto, debe cuidarse de la irrupción de la invención para no perder su confiabilidad.

Por su parte, Dorrit Cohn distingue el relato de vida histórico del relato de vida ficcional a partir de criterios formales. La autora remarca la diferenciación entre los regímenes de la primera y la tercera persona, las dos formas principales en que una vida puede ser contada, así como el grado de referencialidad del relato. En su artículo, Cohn demuestra que un gran contraste entre el texto ficcional y el texto histórico es la posibilidad que tiene la ficción de narrar “una vida entera como un todo unificado en un pequeño período de tiempo del relato, tan breve como un solo día, como en las novelas *Ulysses* o *Mrs. Dalloway*” (COHN, 1989)¹¹; así como la capacidad de acceder a la conciencia de sus personajes, acción que el discurso histórico se abstiene de explorar a riesgo de difuminar su confiabilidad. Para Cohn, las intrusiones de la ficción en textos biográficos son sólo deslices. Sin embargo, coloca como caso extremo de traspaso deliberado de las fronteras entre el relato histórico y el relato ficcional, el de las biografías híbridas¹². En estas ciertos biógrafos relegaron toda y cualquier inhibición historiográfica para permitir “la ilimitada irradiación de las mentes de sus sujetos históricos” (COHN, 1989, p. 11), además de usar el discurso indirecto libre fusionado con el lenguaje narrativo, con

¹⁰ Las citas de este texto son traducciones propias.

¹¹ Las citas de este texto son traducciones propias.

¹² Estos trabajos, populares a partir de 1920, aparecieron con el nombre de *New Biography*.

lo que los lectores se ven impedidos a distinguir dónde termina el hecho documentado y en dónde empieza la invención. Por consiguiente, el pensamiento de Cohn se sintetiza en que “las biografías que actúan como novelas, lejos de borrar la línea fronteriza entre biografía y ficción, traen a la vista más claramente la línea que las separa. Lo mismo ocurre cuando observamos el caso de la novela que actúa como una biografía” (COHN, 1989, p. 10).

Esta tendencia, que se podría denominar anglosajona¹³, se propone marcar las diferencias y las fronteras entre lo factual y lo ficcional en los textos biográficos. En estas propuestas se deslegitima, claramente, a aquellas biografías en las que se evidencia algún intento de conjugación o hibridación, al concebir tal procedimiento como una contaminación o un error, ya que representan un traspaso o quebranto de supuestas fronteras. Así que, más que ofrecer indicios que permitan pensar en la posibilidad de un género que fusione lo biográfico con lo ficcional de manera dialógica e integradora, las autoras prefirieron mantener un enfoque separatista.

A este posicionamiento se opone Gérard Genette, en su texto *Fictional Narrative, Factual Narrative* (1990), en el que, en principio presenta ciertas divergencias de carácter narratológico entre los dos tipos de narrativa. El autor aduce que entre el texto factual y el texto ficcional lo que se debe considerar es la relación entre autor y narrador. Así las cosas:

Me parece que su rigurosa identificación (Autor = Narrador), en el grado en que ésta puede ser establecida, define la narrativa factual, en la que el autor asume toda responsabilidad por las afirmaciones de su narrativa y consecuentemente no concede autonomía a ningún narrador. Al contrario, su disociación (Autor ≠ Narrador) define a la ficción, esto es, un tipo de narrativa de cuya veracidad el autor no se responsabiliza seriamente (GENETTE, 1990, p. 764)¹⁴

Después de proponer una serie de esquemas que representan la relación entre autor, narrador y personaje en la autobiografía, en la narrativa histórica, en la ficción homodiegética, en la autobiografía heterodiegética y la ficción heterodiegética; y de analizar algunos ejemplos en los que estos modelos varían

¹³ Se podría considerar una posición anglosajona por el campo y contexto de estudio de las autoras. Pues, por un lado, Ina Shabert es profesora de Literatura Inglesa de la Universidad de Munich y Dorrit Cohn actuó como profesora de Literatura Alemana y Literatura Comparada en la Universidad de Harvard.

¹⁴ Las citas de este texto son traducciones propias.

generando intercambios entre la narrativa factual y la narrativa ficcional, el teórico literario concluye que, gracias a esos intercambios las diferencias expuestas a priori entre los dos sistemas narrativos se ven atenuadas considerablemente. Por lo tanto, “si uno toma en consideración la práctica actual, se tendría que admitir que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa como para abstenerse de toda trama y todo artefacto novelístico, por lo tanto, los dos dominios no están ni tan alejados, ni son tan homogéneos como podría parecer” (GENETTE, 1990, p. 772). Por ello, considera que los géneros pueden cambiar sus normas, porque nadie se las ha impuesto, más bien son los géneros mismos los que se imponen sus propias reglas, sin respetar una verosimilitud o legitimidad, porque ella misma ha tomado diversas formas históricas.

Casi como cierre de su artículo, Genette responde directamente a la posición ya presentada de Dorrit Cohn, para afirmar que ésta expone también algunos casos de intercambio, que para ella son, más bien, incidentes de frontera. El autor sugiere que la posición de Cohn tiene por objeto minimizar la importancia de dichos intercambios para enfatizar en la intención separatista de las dos modalidades narrativas en cuestión. Ante esto responde que “los primeros casos de discurso indirecto libre, los primeros relatos de monólogo interior, las primeras cuasi ficciones del ‘New Journalistic’, etc., que causaron sorpresa y confusión; hoy apenas se notan. Nada se agota tan rápidamente como el sentido de la trasgresión” (GENETTE, 1990, p. 773). Con ello, el teórico considera que es más razonable, tanto a nivel narratológico como temático, adoptar actitudes integracionistas, en vez de intentar cualquier forma de segregación. Posición que este trabajo se propone seguir y defender a la luz de la lectura, exploración crítica y teórica de obras literarias, que se configuran a partir de la interrelación y el diálogo de distintas modalidades narrativas en el marco de la ficción biográfica.

En esa perspectiva integracionista y, de cierto modo, legitimadora de la presencia de la ficción en el texto biográfico, es punto de referencia el neologismo *Biofiction* propuesto por el escritor y crítico francés Alain Buisine en 1991, a propósito del momento prolífico que estaba viviendo la ficción biográfica. Buisine hace énfasis en que lo biográfico ya no es más lo otro de la ficción, “la biografía se ha vuelto ella misma productora de ficciones, apenas empezó a comprender que

la ficcionalidad hace parte necesariamente del gesto biográfico” (1991, p. 10)¹⁵ . Por consiguiente, no existe una línea divisoria entre la imaginación novelesca, que puede autorizar todas las invenciones, y la reconstitución biográfica sometida a la exactitud referencial de los documentos, ni entre la ficción en la obra y la “verdad” de una vida, ni entre las proyecciones autobiográficas del biógrafo y la existencia efectivamente vivida del otro. Con esto, el crítico sostiene que “no es posible restringir lo biográfico a la esfera de las clásicas biografías que creen que sólo la acumulación de documentos exactos y verídicos, ordenados en una narración que va unívocamente del nacimiento a la muerte, podrá asegurar la resurrección literaria de una vida” (BUISINE, 1991, p. 11).

Un año después, el estudio del género es retomado por el escritor e historiador de la literatura Daniel Oster con la publicación de un trabajo titulado *La fiction biographique*, que aparece en el *Supplément Universalis de l'Encyclopædia Universalis* (BESA CAMPRUBI, 2013; FORTIN, 2011). De esta corriente francesa, que se ha interesado por el posicionamiento de la ficción biográfica como género literario, sobresale la idea de que ésta abre posibilidades para pensar en la superación de las formas rígidas y estructurales de las categorizaciones genéricas tradicionales, en provecho de la observación de la movilidad, interrelación y transposición de los géneros en la actualidad.

Como continuación de la iniciativa de Alain Buisine y Daniel Oster, en los últimos años el estudio de estas producciones ficcionales ha tenido fuerte resonancia en la academia francesa. Se destacan los acercamientos críticos y teóricos de Alexandre Gefen, Dominique Viart, Martin Boyer Weinmann, Robert Dion y Frances Fortier. Estos estudiosos proponen abordajes teóricos, integradores y no separatistas, de la definición y desenvolvimiento de la ficción biográfica a partir de nuevas formas teóricas y genéricas, completamente flexibles e interactivas. En estos, las discusiones reduccionistas sobre el carácter ficcional o factual de un texto son superadas para dar cabida a otras cuestiones que dinamizan debates actuales en el campo de los estudios literarios: la intertextualidad, la incursión del estilo ensayístico y el discurso crítico en la ficción, las filiaciones entre el escritor y el personaje, la marca de la lectura y la interpretación dentro de la escritura, entre otras.

¹⁵ Las citas de este texto son traducciones propias.

De esas aproximaciones teóricas y críticas sobresale el hecho de que la ficción biográfica acepta y activa las relaciones a las que siempre había estado expuesto el relato biográfico. De entrada, evidentemente, al declararse ficcional, “escoge renunciar al menos parcialmente al rigor de la investigación, en beneficio de una recreación de la existencia, o de una parte de la existencia, de su modelo” (DION, 2002, p. 27)¹⁶. Al entregarse a la exploración ilimitada de procedimientos narrativos le es posible disponer del espacio, del tiempo, de los acontecimientos, de los pensamientos y emociones de su personaje biografiado con toda libertad. Como ejemplo de estos mecanismos, Robert Dion expone: “Librándose de la convención según la cual la biografía se debe vincular en el conjunto de una vida, del nacimiento a la muerte --<<el módulo existencial fundamental>> según Daniel Madelenat- [la ficción biográfica] renuncia a la linealidad del relato biográfico para concentrarse sobre otras obsesiones” (2002, p. 33).

Esas otras obsesiones pueden leerse también en la clave de los biografemas de Barthes, en el sentido en que, las ficciones biográficas dejan de preocuparse por narrar grandes hechos o acontecimientos, o intentar recoger la totalidad de la vida de un sujeto, para prestarle atención a fragmentos, a facetas no exploradas, a objetos que identifican a ese sujeto; en fin, a detalles prestos a recibir múltiples significados. De manera que la ficción biográfica crea la existencia de su personaje en sintonía con la idea de que la vida como experiencia múltiple, fragmentada, dispersa; solo podría ser contada en contraposición a la narración lineal, cronológica, con pretensión de totalidad y unidad.

Otra relación que esta modalidad narrativa impulsa, es aquella que el relato biográfico siempre ha mantenido con el ensayo y específicamente con el discurso crítico, debido a la valoración a la que es expuesta la figura del personaje biografiado. Ya desde la elección de la vida a narrar, pasando por el proceso de construcción de cierto fragmento de esa vida o una faceta particular del sujeto protagonista, es evidente un gesto crítico. Aunque el objetivo de estos relatos se instala en la ficcionalidad, también permiten reafirmar versiones ya constituidas sobre la vida que está recreando, o por el contrario reaccionar sobre ideas preconcebidas, revalidando interpretaciones previas. De ahí que, a la ficción biográfica se asigne un trabajo hermenéutico (DION, 2002, 2005; FORTIER, 2005).

¹⁶ Las citas de este texto son traducciones propias.

Tal trabajo deviene del hecho de que la escritura o invención de la vida de un sujeto se configura a partir de las interpretaciones que el escritor-biógrafo hace de las marcas-biografemas que ese sujeto ha dejado en el mundo, además de los trabajos que ya han abordado la vida del protagonista, con pretensiones ficcionales o no.

Ahora, aunque las ficciones biográficas pueden recrear la vida de cualquier sujeto, es común que estas obras recreen la vida de personajes que han dejado alguna marca en la esfera cultural, social y política de su época; pues, en general, los personajes en que se centran son filósofos, músicos, pintores y escritores. Tal vez, más que las figuras, son las obras y el material que estas personalidades han creado lo que promueve el interés por recrear su vida, ya que se convierten en esos biografemas reveladores del sentido de la existencia. Entretanto, es de notar que esa atracción por la figura del artista, llevada a la escritura ficcional, es heredada de la novela de artista o *Künstlerroman*. Tradición que se extiende desde finales del siglo XVIII con los trabajos de escritores como Friedrich Schegel, Novalis, George Sand, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert; y que “resurge con fuerza, viviendo su época áurea en la primera mitad del siglo XX en casi todas las literaturas occidentales, con maestros como José Martí, José Asunción Silva, Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, *Azorín*, Thomas Mann, D. H. Lawrence, James Joyce” (PLATA, 2009, p. 25).

Asumida como derivación del *Bildungsroman* o novela de formación, el *Künstlerroman* sigue la directriz de “una estructura antropológica de carácter universal que responde al anhelo inmemorial del ser humano por hallar un sentido a la vida” (PLATA, 2009, p. 23). Con la variación de que esa búsqueda existencial se centra en el artista, al volverse protagonista de una “lucha dramática [...] entre su anhelo de realización personal y el mundo que tan solo posibilita una realización fragmentaria” (PLATA, 2009, p. 22). Esto porque, según Marcuse en su estudio inaugural sobre el *Künstlerroman*¹⁷, el héroe no logra mantener un equilibrio armonioso entre vida y arte. Tal imposibilidad de armonía es propiciada por la autoconciencia que adquiere el creador frente a su propia condición en relación al mundo que le rodea. De ahí que, “la imagen del artista en numerosas obras literarias de los siglos XIX y XX suele reflejar su antagonismo con la moral

¹⁷ “Herbert Marcuse será quien realice el primer y fundacional estudio de dicha modalidad narrativa con su tesis doctoral *Der Deutsche Künstlerroman*, defendida en la Universidad de Friburgo en 1922 pero inédita hasta 1978” (PLATA, 2009, p. 26).

defendida por la sociedad burguesa” (PLATA, 2009, p. 28). Esa connotación antagónica otorga, a la vez, una carga marginal y fracasada a la imagen del artista, en tanto éste encarna la negación de la forma de vida burguesa, en busca de una vida nueva y pura. Igualmente, cabe resaltar que la autoconciencia del héroe deviene en una escritura reflexiva que se cuestiona el acto creador y los intersticios entre lo imaginario y lo real.

Las ficciones biográficas que recrean vidas de artistas emergen en la contemporaneidad figurando un efecto de extensión del *Künstlerroman*. En especial, las ficciones sobre la vida de escritores adquieren protagonismo en la escena literaria actual, ya que en los últimos años su producción se ha incrementado en Europa, sobre todo en Francia, y en América Latina en general. La proliferación de estas novelas permite desplegar una serie de reflexiones que dinamizan y enriquecen aún más el estudio de la ficción biográfica como género. Incluso, Robert Dion y Frances Fortier en su trabajo *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur* (2010) sostienen la hipótesis de que la ficción biográfica de escritores reemplaza a la novela de artista, practicada por numerosos escritores, desde Tieck hasta Mann, pasando por Mörike a Roman Rolland. De modo que ya no serán los escritores o artistas inventados los que harán soñar y fabular a los escritores contemporáneos, sino las figuras de escritores reales que los precedieron. Estas figuras están dotadas de una vida y una obra, o mejor de una <<obra-vida>>¹⁸, con la que se tiene que contar (DION; FORTIER, 2010, p. 31). Así que, la cantidad de relaciones que estas obras posibilitan con otros discursos y la sugerente innovación en las formas de construcción de la vida de autores son el foco de las investigaciones alrededor de la ficción biográfica de escritor. La indagación sobre esas posibilidades ocupará las siguientes páginas.

¹⁸ Dion y Fortier toman la noción de *obra-vida* de Alain Borer, quien a propósito de su autor fetiche Rimbaud, manifiesta que la vida no sucede a la poesía, ni la obra está de un lado y del otro la vida, sino que la una y la otra están en proceso de construcción e indisolublemente atadas, lo que desemboca en una *obra-vida* (DION; FORTIER, 2010, p. 31). Esa unidad conformada por la obra y la vida de un escritor en la composición de su ficción biográfica es adoptada para el desarrollo de este trabajo.

1.2 Ficción biográfica de escritores

Las ficciones biográficas de escritor proponen nuevas maneras de pensar el relato biográfico de un autor y la relación entre la vida y la obra (DION, 2005, p. 18), además de desafiar de una u otra manera las prohibiciones de la biografía tradicional. Esta modalidad narrativa, indudablemente, vuelve la mirada sobre la figura del sujeto creador, el escritor, como un sujeto escindido, problemático, en crisis constante con su mundo tanto individual como colectivo, un sujeto que crea como escape a las circunstancias de su conflictiva existencia. En clara resonancia del héroe del *Künstlerroman*, la ficción biográfica de escritor pone en escena a un personaje escritor que interroga su lugar en el mundo, tanto en el contexto en el que vivió, como en el momento en que su obra-vida es revisitada, así como la práctica creativa en su esencia.

Dion y Fortier, en el trabajo ya citado, asignan ese interés contemporáneo por lo biográfico a lo que ellos llaman “el regreso del sujeto”, producto del destierro a que fue sometido por el estructuralismo y la semiótica (2010, p 17). En ese sentido, el carácter altamente reflexivo de estos abordajes ficcionales de lo biográfico pone en evidencia la necesidad de comprensión de la naturaleza dispersa del sujeto; y siguiendo a los críticos franceses, también manifiesta la preocupación por interrogar la relación intersubjetiva en la constitución de sí mismo, es decir, el rol del otro. Igualmente, estas ficciones logran capturar en la escritura, lo que para los autores es otra obsesión de la época contemporánea: el vínculo con el pasado y en caso preciso con la tradición literaria.

En esta perspectiva de reconstitución del sujeto, es de notar que la figura de escritor que la ficción biográfica reinventa parte de los fragmentos, los rastros, las marcas que el autor ha dejado en su obra, porque éstas se erigen como los biografemas capaces de revelar todo un sistema complejo de la existencia de su autor. Tal existencia no se fundamenta en la organización coherente de los eventos que dan consecución a la vida, de entrada porque la ficción biográfica contradice esa concepción de relato de vida secuencial y organizado. Las obras como biografemas permiten apreciar la vida del escritor en su carácter múltiple, abierto, fragmentario, experiencia de un sujeto disperso. Más bien, la construcción existencial que se revela es la de la interioridad emocional y el pensamiento del autor, desplegado en su obra. Por eso, en la ficciones biográficas de escritor es

evidente que no hay interés por reconstruir todo el trayecto de una vida, ni grandes acontecimientos, sino que lo inspirador parecen ser las circunstancias que dieron origen al ejercicio de escritura, así como los momentos más conflictivos que como escritor el protagonista debe enfrentar.

1.2.1 Apropiación y reescritura de una obra-vida

En la ficción biográfica de escritores, vida y obra son inseparables porque la existencia del personaje está ligada íntimamente a su ejercicio de escritura, tanto que la reinención de la vida del escritor entra en el terreno de lo ficcional como eco de su propia obra. Ante esto, es inútil “colocar el problema de la significación del relato biográfico en términos de confrontación binaria entre la vida y la obra, [pues] volverán a reducir la cuestión del sentido de esta producción” (FORTIN, 2011, p. 7). De hecho, algunos podrían pensar que la ficción biográfica de escritor vuelve sobre la tradición biográfico-psicológica de la historia literaria, que predominó en el siglo XIX, en la que se aborda la obra del escritor en función de su vida personal. O incluso, la obra literaria llega a ser ignorada por dar privilegio a la figura del escritor como el genio creador. Sin embargo, ésta es una tendencia con la que la ficción biográfica de escritor rompe todo nexo.

Por el contrario, la obra del escritor biografiado se instala en el centro de la creación para desplegar varias facetas de esa figura autoral, aquí “es la obra la que se vuelve el principal soporte del discurso biográfico” (DION, 2005, p. 19). Así, el movimiento interpretativo que toma lugar en la ficción biográfica no se da partiendo del autor hacia a la obra sino de la obra al autor, generando, según Dion, un efecto de espejo entre la obra y el autor, “tanto que parece que, se está delante de toda la obra que proyecta su sombra sobre la vida reimaginada, y no a la inversa” (2002, p. 28). De manera que es a través de la lectura e interpretación de la obra como se accede a la recreación de la existencia de su autor.

En ese sentido, la ficción biográfica de escritor se convierte también en lugar de convergencia de lecturas posibles de una obra, en tanto “esta propone al lector perspectivas de interpretación por el filtro de la vida relatada del autor” (FORTIN, 2011, p. 5). En otras palabras, la figura revisitada del autor subyace como una actividad posterior a la inmersión del escritor-biógrafo en la obra de su personaje escritor. Así, la ficción biográfica de escritor se configura en un juego de

interpretaciones que revitaliza y da nuevos rumbos a la obra del autor en cuestión, al ponerla en diálogo entre sí y al hacerla partícipe de un nuevo ejercicio de escritura literaria.

A esta serie de procedimientos, propios de la recreación ficcional de la obra-vida de un escritor, se le ha asignado la noción de *transposición*¹⁹ (DION, FORTIER, 2010) en una tentativa de síntesis de la variedad de fenómenos de hibridación e intercambio que se presentan en esta modalidad narrativa. En esa perspectiva y atendiendo a la relación particular que se establece entre la obra y la vida de un escritor al reimaginar su figura, Dion y Fortier proponen un fenómeno de transposición de la vida. Éste va más allá de las libertades que cualquier ejercicio de escritura de una vida se podría tomar con el material biográfico. Según los críticos franceses, la vida se ve desprovista de su carácter factual para dar lugar al fantasma, a la imaginación y a la proyección. Incluso, en algunos relatos, los hechos comprobables de una vida son apenas reconocibles, lo que quiebra cualquier pacto referencial (DION; FORTIER, 2010, p. 15). Esa descarga de verificación, a la que generalmente son sometidos los eventos que componen el relato de una vida, es la que direcciona la transposición de lo vivido en la ficción biográfica de escritores. Del mismo modo, la obra del escritor biografiado es objeto de transposición, en la medida en que, como se sugirió anteriormente, es transformada y reescrita, en aras de plasmar en la ficción la figura compleja de su creador.

De lo anterior sobresale la inmanente presencia, en diversos grados, del discurso crítico y más ampliamente hermenéutico en estas obras (DION, 2002, p. 29), como una señal del carácter intergénérico que las componen. Esto porque el discurso ficcional está construido sobre la valoración crítica que ha dirigido la lectura de la obra del autor biografiado. Ese ejercicio hermenéutico se amplía con la participación de otros textos o documentos que ya han apreciado críticamente tal obra. Su inserción explícita o implícita en la composición de la ficción biográfica devela una toma de postura que puede reactualizar, cuestionar o polemizar los discursos que se han erigido en tales textos o documentos. En ese sentido, se da

¹⁹ La transposición designa todo lo que implique un desplazamiento, por ejemplo un cambio de registro: de lo erudito a lo lúdico, de lo cómico a lo trágico, etc. También alude a un cambio de dominio de validez, como en el caso de los conceptos de la teoría literaria que pasan a la ficción (DION; FORTIER, 2010, p. 15).

una transposición de la crítica, en la medida en que el discurso crítico sobre el personaje escritor y su obra es frecuentemente trasladado a la narración de su vida, lo que pone en evidencia la importancia de la causalidad entre un agente y su producción, y aún más, el vínculo entre una obra y su recepción. Esta transposición asegura el reconocimiento del estatus del escritor biografiado (DION; FORTIER, 2010, p. 16).

En esa misma línea, la incorporación de la obra del escritor-personaje y de los discursos críticos e históricos dentro de la ficción biográfica privilegia una práctica de interrelación textual que recuerda los postulados de Mijaíl Bajtín (1982, 2003) sobre la condición dialógica del lenguaje, y en específico de los textos literarios. En este caso, es de resaltar el proceso de comunicación textual que se da desde el momento en que el escritor de la ficción biográfica se acerca a la obra-vida de su personaje. El diálogo se establece a partir del desplazamiento que propicia el ejercicio de lectura del autor entre el presente, pasado y futuro de la obra de su personaje escritor. Así, en la ficción biográfica de escritor se asiste a la construcción de una red de vínculos entre un pasado textual, que además de recordar las influencias y antecedentes de lectura del escritor-personaje, se remite directamente a aquellos momentos determinantes en el surgimiento de su vocación, es decir las situaciones de la vida del escritor que dieron origen a la escritura. A dicha red de intercambio textual se suma el hoy y ahora de la obra, que comprende la obra en sí, pero también todo el escenario de producción intelectual, cultural y social en el que se crea y con el que se relaciona. El autor de la ficción integra a este diálogo la posteridad de la obra de su personaje, esto es, la trayectoria de recepción y repercusión de la obra en el círculo literario, y también su pervivencia en la crítica e historia literaria. Con esto, la ficción biográfica de escritor logra adaptar una ambivalencia, propia de la propuesta de Bajtín, que “implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia” (KRISTEVA, 1974, p. 124).

El carácter dialógico sobre el que se construye la ficción biográfica de escritor trasciende ese primer ejercicio hermenéutico en el que se hallan conexiones y coincidencias entre los distintos momentos de la obra del escritor-personaje y entre todos los textos involucrados. Tal como lo anuncia Julia Kristeva, pensando en la teoría de Bajtín, “el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto: es una escritura en la que se lee al otro” (1997, p. 6). De manera que, como

se ha venido manifestando, la etapa de lectura juega un papel primordial en la configuración de la ficción biográfica de escritor, en la medida en que adquiere la responsabilidad de revelar al sujeto de la escritura convirtiéndolo en escritura misma. Con ello, el acto de lectura deviene en escritura al modo en que lo propone la teórica búlgaro-francesa, en sus palabras, “leer denota una participación agresiva, una activa apropiación del otro. ‘Escribir’ sería el ‘leer’ convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total” (KRISTEVA, 1978, p. 236).

Es así como aparece en el escenario de la ficción biográfica de escritor la apropiación como elemento fundamental de su configuración. Esa apropiación atiende a la comprensión del discurso del otro en tanto palabra ajena. En el caso de la ficción biográfica, es signo de reconocimiento y legitimación de la presencia del personaje-escritor como sujeto discursivo de la construcción ficcional. De modo que la apropiación de la palabra ajena no implica la supresión o el reemplazo del otro, sino la afirmación de su voz, en la medida en que “el autor puede utilizar la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, conservando el sentido que tenía ya el enunciado. De ello resulta que el enunciado adquiere dos significaciones; que se vuelve AMBIVALENTE. Este enunciado ambivalente es el resultado de la junción de dos sistemas de signos” (KRISTEVA, 1974, p. 130). De manera que la idea de apropiación nos permite plantear que las ficciones que recrean la obra-vida de escritores en lo mínimo están formuladas a dos voces, la del escritor-autor de la ficción y la de su escritor-personaje, la voz de uno se funde con la del otro en un juego infinito de intersecciones textuales. Según Robert Dion y Frances Fortier (2010) tal apropiación puede ir “de la simple solicitud de un extracto a la apropiación de la obra entera considerada como matriz ficcional [al incluir extractos exactos, o utilizar el nombre de algún personaje, o en el hecho mismo de recrear las situaciones en las que tuvo lugar la gestación o creación de cierta obra]. La empresa biográfica apunta así a constituirse en memoria viviente de la obra [del escritor-personaje]” (FORTIN, 2011, p. 5).

Pues bien, de lo anterior sobresale que más allá de la condición dialógica que implica la incorporación del texto literario en la historia y de la historia en el texto, los discursos involucrados en la ficción biográfica no permanecen idénticos, sino que al ser apropiados por otra voz, por otra escritura, adquieren nuevos significados y también nuevas estructuras que transforman el sentido original en

significados, por lo menos, dobles. En suma, la apropiación nos coloca frente a una ficción que a pesar de mantener el sentido de los textos que incorpora, se presenta como un nuevo texto, o un nuevo sistema de signos, para usar los términos de Kristeva. La teórica, definió, en un primer momento, este fenómeno con el término de *intertextualidad*, y tras rectificaciones, con la noción de *transposición* —la misma que emplean Dion y Fortier (2010)—, puesto que para ella:

El término de intertextualidad designa esa transposición de uno (o de varios) sistema (s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de ‘crítica de las fuentes’ de un texto, preferimos el de *transposición*, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema significativo a otro exige una nueva articulación de lo tético —de la posicionalidad enunciativa y denotativa (KRISTEVA, 1974. En: NAVARRO, 1997, p. vii)

Ese movimiento o transposición de uno o varios sistemas de signos a otro, implica una adecuación entre la forma de la ficción biográfica y la obra-vida de la que ella quiere dar cuenta, puesto que “para cada escritor hay que inventar una forma nueva y específica de biografía” ((BUISINE, 2001, En: BOYER-WEINMANN, 2004, p. 305)²⁰, que contemple la particularidad de su escritura y a la vez proponga formas inventivas de “escribir al escritor” (DION, FORTIER, 2010). Así, la trasposición inserta otra noción primordial en la construcción narrativa de la ficción biográfica de escritor, me refiero a la reescritura. Ya Kristeva, en su texto *Semiotica 1* (1978) anunciaba que “todo lo que se escribe hoy en día desvela una posibilidad o imposibilidad de leer y de reescribir la historia. Esta posibilidad es palpable en la literatura que se anuncia a través de los escritos de una nueva generación en que el texto se construye como *teatro* y como *lectura*” (p. 220).

De manera que la creación especular del escritor termina siendo el producto de un proceso de transposición y transformación de diversos textos, que “trata menos de descubrir la verdadera cara del hombre detrás de su obra, que de hacer advenir una figura de escritor en el marco de una ficción” (FORTIN, 2011, p. 10). En otras palabras, el propósito tras el ejercicio interpretativo e incorporación de la obra del escritor y la obra crítica alrededor de su obra-vida no reposa en la búsqueda insaciable de la figura oculta del hombre en su obra, sino en el surgimiento de un nuevo texto, una ficción, sobre la existencia del autor a través

²⁰ Las citas de este texto son traducciones propias.

de la apropiación y reescritura de los textos involucrados. La reescritura en la ficción biográfica de escritor provoca un efecto de transvaloración, que en términos de Genette, en su texto *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), obedece a “un doble movimiento de desvalorización y de (contra-) valorización que afecta a los mismos personajes” (p. 459). Al respecto, el teórico literario ofrece el ejemplo de *Ulysse*, para afirmar que en esta obra “Ulises y accesoriamente Penélope son destituidos de su grandeza heroica pero, de rechazo, quedan investidos de un ‘espesor’ de humanidad común (egoísmo, ternura, cobardía, imaginación, etc.)” (GENETTE, 1989, p.459). El mismo fenómeno acontece con la figura del escritor convertido en personaje de la ficción biográfica.

Al encuentro de la noción de apropiación, vista desde la dialogicidad de Bajtín y Kristeva, ubico la definición que plantea Paul Ricoeur en su texto *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1995). En éste, la apropiación es asumida como el acto de “<<hacer propio>> lo que antes era <<extraño>>. [Esa es] la meta final de toda hermenéutica” (RICOEUR, 1995, p. 103). En otras palabras, la apropiación obedece a la última etapa del proceso de interpretación en el que se actualiza el sentido del texto al intentar hacerlo contemporáneo. En esa perspectiva, Ricoeur considera que dicho acto de hacer propio lo extraño está muy cerca de la propuesta de Hans-Georg Gadamer de una fusión de horizontes, es decir, “el horizonte del mundo del lector se fusiona con el horizonte del mundo del escritor. Y la idealidad del texto es el eslabón medidor en este proceso de fusión de horizontes” (RICOEUR, 1995, p. 104).

Más allá de las coincidencias que se tejen alrededor del término de apropiación para los distintos autores citados, es sugerente el hecho de que en Ricoeur sobresale el efecto existencial que trae consigo dicha práctica como componente de la interpretación. Para el filósofo francés, la apropiación “implica un momento de desposeimiento del yo egoísta y narcisista” (RICOEUR, 1995, p. 106), a favor de una nueva autocomprensión. Esto porque el proceso de interpretación posibilita el descubrimiento de nuevos modos de ser o nuevas formas de vida, que “da al sujeto una nueva capacidad para conocerse a sí mismo” (RICOEUR, 1995, p. 106). Esta consideración amplía el resultado de la apropiación como transformación textual y reescritura, al poner en escena al lector, que en este caso es el autor de la ficción biográfica de escritor, como un sujeto que “crece en su capacidad de autoproyección al recibir del texto mismo un nuevo modo de ser”

(RICOEUR, 1995, p. 106). Los efectos de autocomprensión y autoproyección a los que se hace referencia en este acto de apropiación serán claves en la caracterización del vínculo entre el escritor de la ficción y el escritor vuelto personaje, sobre el que haré énfasis más adelante.

Pues bien, estas obras alcanzan un carácter múltiple, al modo de ver de Robert Dion (2002), no solo por la interrelación entre crítica y ficción, sino también por la diversidad de discursos sobre los que fundamenta y construye su trama narrativa. La vida narrada se configura a través de un entramado interminable de voces e ideas que confluyen y se complementan entre sí, en el intento de capturar, dentro de las posibilidades de la ficción, la ambigüedad y fragmentariedad del trayecto existencial del sujeto escritor. En suma, la ficción biográfica de escritor adquiere una naturaleza metadiscursiva (DION, 2002, p. 27), y por ende metafictional que le permite al relato volver sobre sí mismo para discutir su ficcionalidad y su composición. Condición que, como presentaré más adelante, permite pensar esta modalidad narrativa como un espacio ideal en la actualidad para levantar cuestiones propias de la literatura.

1.2.2 Ficción biográfica de escritores y la tradición literaria

El protagonismo que la actividad crítica adquiere en estas ficciones sobre escritores propone discusiones sugestivas en el terreno de la historia literaria. Lo que no es extraño, pues, la crítica y la historia de la literatura son campos muy cercanos, que se han constituido a la par. En el mismo acto de optar por construir la figura ficcional de un autor, teniendo como eje el estudio de su obra, se pone en evidencia una actitud histórica ante la literatura, que, como mencioné anteriormente, se contrapone a la idea de que lo biográfico se aborda en función explicativa de la obra –tendencia de la historia literaria del siglo XIX. Más bien, la ficción biográfica de autores vuelve sobre este asunto con aires renovadores y hasta trasgresores para colocar la obra y la vida de un escritor en el mismo nivel, porque son inseparables, la una no se puede estudiar o escribir sin tener en cuenta la otra. Siendo un poco arriesgada, podría afirmar que esta forma de escribir al escritor devela que el lugar propicio para hacer historia de la literatura es la literatura misma. Pues, lo que sería más coherente, en estos tiempos en que la literatura está fundamentada en las múltiples interrelaciones que permite la

ficcionalidad, es que la historia de la literatura escape de esquemas cerrados, limitados, unívocos; sobre los que comúnmente se ha construido, para ofrecer versiones más dinámicas y actuales de las tradiciones literarias.

Al encuentro de esta postura, Nicolás Rosa (2004), en su ensayo *Los fantasmas de la crítica*, hace hincapié en la carga ficcional de la teoría y la crítica literaria, potencializada por la intertextualidad. Para el crítico argentino, el “conjunto de afirmaciones, de semiafirmaciones y de negaciones fundantes, los así llamados ‘sistemas’ teóricos o nociones teóricas de la teoría y del análisis literario son ellos mismos un modo de la ficción literaria” (p. 26). Dadas las consideraciones expuestas en este trabajo, se puede sostener que ese componente asignado por Nicolás Rosa a la crítica y teoría literaria encuentra en la ficción biográfica de escritores su lugar de exposición más apropiado. A estos discursos alrededor de la literatura se suma la historia literaria, para poner en la escena de la recreación ficcional de una experiencia literaria, discusiones acerca de la tradición, el canon, la herencia literaria y los mitos fundantes de las literaturas nacionales.

Así que, la ficción biográfica de escritores se entrelaza con la tarea de la historia de la literatura desde el primer momento de selección del escritor-personaje, ya que se genera una reactualización de dicho escritor y su obra, al insertarlos en la escena de la literatura contemporánea, bajo mecanismos de intertextualidad, transposición y reescritura. Tales procedimientos, mediados por el ejercicio crítico y hermenéutico, reevalúan sentidos e interpretaciones, para ofrecer una versión de obra-vida renovada, o, mejor decir, reinventada. Con esto, en el trasfondo, la ficción biográfica ubica y valida desde otras perspectivas el lugar del escritor y su obra en la tradición de la historia literaria nacional o continental a la que pertenece.

Con el propósito de construir su relato ficcional, el novelista se confronta a toda una tradición, ya legitimada por el canon y la crítica literaria, que debe interrogar y hasta refutar, en ocasiones, así sea de manera implícita, para dar coherencia a la interpretación sobre la que se basa la invención del escritor-personaje. De ahí que la reaparición del autor y su obra en el terreno de la historia literaria se da de modo reflexivo y reivindicativo, bien sea para remarcar y recordar una importancia ya reconocida; o para revalidar su figura, tal vez minimizada por la crítica hegemónica de su época, que lo mantiene por fuera de un canon

establecido; o también, para mostrar una o varias facetas poco exploradas de su obra-vida.

De otro lado, estas ficciones biográficas, además de situar a los escritores como individuos y plantear conflictos específicos de su ser como escritor, recrean tanto el contexto social y político, como el escenario intelectual y literario en el que actuaron. Con esto, las ficciones sobre escritores se construyen en oposición a visiones reduccionistas, que consideran la obra de arte como un producto autónomo, ajeno de todos los efectos externos. En consecuencia, estas obras dan cuenta de las filiaciones entre escritores y pensadores de la época, de los círculos y de las circunstancias que permitieron la existencia de determinado escritor y su obra, creando un panorama del pensamiento y de las ideas que se movían en los momentos y contextos históricos específicos de cada escritor. De manera que el alcance crítico de estos relatos no se limita al movimiento reflexivo entre obra y autor. Por el contrario, se extiende al ubicar a la figura autoral y su producción en una dinámica social e intelectual. Lo que nos hace pensar en la literatura, no como un fenómeno aislado e individual entre un sujeto y su obra, sino como un “sistema” (CANDIDO, 1957), que se configura en el entramado de relaciones que se da entre una serie de obras coetáneas, y entre dicha serie y la esfera social, política y cultural con la que comparte escenario.

Ahora bien, esta noción de literatura como sistema, procedente del modo en el que se aborda y se presenta el fenómeno literario dentro de estas ficciones, se amplía al pensar en la intervención que hace el discurso crítico alrededor de la obra-vida del escritor revisitado, en la composición de la ficción. En la medida en que al reanudar y traer al presente discusiones que ocuparon a la crítica literaria en el pasado, se está dando continuidad y por ende estableciendo conexiones con el sistema literario en el que se encuentra la obra y el autor en cuestión. En ese sentido, la propia ficción biográfica de un escritor empieza a hacer parte de ese sistema literario al erigirse como reinención y eco no solo de su obra, sino también de las manifestaciones críticas que se han levantado al respecto.

Así, el hecho de que un autor dé protagonismo a otro escritor y su obra en la construcción de su ficción, ya revela una filiación entre estos. De entrada, se pone de manifiesto la tradición en la que el escritor-biógrafo se ha formado, o por lo menos, la tendencia literaria que da más sentido a su ejercicio de escritura. Con esto, el autor de la ficción biográfica se declara, además de cuidadoso lector de la

obra del biografiado, seguidor y actualizador de una herencia literaria. En general, los escritores-biógrafos ficcionalizan a escritores de su misma nacionalidad, con los que tienen alguna empatía o característica común, ubicándose así en una doble genealogía. Por un lado, en una genealogía literaria nacional o de continente, y por el otro, en la genealogía personal propia del novelista o biógrafo (FORTIN, 2011).

En efecto, la ficción biográfica de escritores suscita un encadenamiento con la literatura anterior, que abre posibilidades para pensar en una historia literaria hecha desde la ficción. Además, revela un vínculo entre el escritor-biógrafo y el escritor-biografiado, que le permite al primero concebir su ficción biográfica, no como “la investigación del modelo al que se muestra una fidelidad, tampoco [como] el rechazo de prácticas declaradas anticuadas o caducas, sino [como] el análisis o profundización de sus propias interrogaciones” (VIART, 1999, p. 131. En: FORTIER, 2005, p. 52). Con esto, el escritor contemporáneo, en tanto crítico de su herencia literaria, emprende un cuestionamiento y crítica de sí mismo a la luz de la especulación de la vida de otro autor.

1.2.3 Identidad narrativa: Escritor-autor/ Escritor-personaje

El procedimiento de apropiación y reescritura de la obra del escritor-personaje pone en evidencia una escena dialógica, en la que las voces del autor de la ficción y del escritor convertido en personaje se entremezclan, a través del entramado intertextual y metadiscursivo que compone la ficción biográfica de escritores. Aunque el escritor-personaje no tenga voz propia dentro del relato, es decir, no haya un autodesignación, promovida por un narrador en primera persona, la presencia de su obra funciona como marca de su existencia; y la invención, la especulación sobre esa existencia a partir de las interpretaciones de dicha obra, opera como la reescritura, manifestación del autor de la ficción. Al respecto, Robert Dion propone que la ficción biográfica diseña un espacio interpretativo donde, mejor que en las biografías más <<clásicas>>, sometidas a un imperativo de separación nítida entre sujeto y objeto, se trama un fascinante juego de espejos entre dos escritores –entre dos personas, y también entre dos obras que parecen comentarse recíprocamente (DION, 2002, p. 29).

Ese juego de espejos revela un efecto de proyección, en el que, mediante la apropiación y reescritura que el autor hace de la palabra –obra— del otro, es

decir de su personaje escritor, se busca y se reconoce a sí mismo en la figura del escritor que está recreando y con el que mantiene una filiación. Así que, por tratarse precisamente de la invención de la vida de un escritor parece inevitable para el autor de la biografía ficcional reflejarse en su personaje, pues como afirma Bajtín “organizar una narración sobre la vida del otro [...] también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno, este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida” (1982, p. 134). De manera que, esa proyección en su escritor-personaje le permite al autor indagar en la literatura del otro los trazos y los tratamientos de sus propias interrogaciones y preocupaciones, no solo de la vida, en sentido general, sino también de la literatura, como parte de la existencia de un escritor.

Ya Bourdieu en *La ilusión biográfica* (1986) planteaba la imposibilidad de convertir la vida en relato, no solo por la naturaleza ambigua y cambiante del trayecto existencial, sino también por la limitación representada en la narración biográfica al concebir al sujeto como un individuo. Para Bourdieu es más prudente pensar en el relato de la existencia de una persona atendiendo a las relaciones que sostiene con los otros, en este caso con su grupo social. Si bien, no pretendo aquí hacer un análisis sociológico de la ficción biográfica de escritores, la postura del sociólogo francés, respecto a la biografía, coloca en escena la presencia de ese *otro* como elemento fundamental en la construcción de una historia o relato de vida.

Sobre esa perspectiva, resultan pertinentes las ideas planteadas por Paul Ricoeur en su trabajo *Sí mismo como otro* (1996), en el que examina el problema de la imposibilidad de narrar una vida con la propuesta de la identidad narrativa. En primer lugar, se debe resaltar que los relatos de vida se perciben, en la obra de Ricoeur, como un intento de comprensión e interpretación de sí, que encuentran en la narrativa, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada. La narrativa propicia la transformación de una historia de vida en una historia ficticia o una ficción histórica (1996, p. 138). De manera que en la propuesta de Ricoeur, la ficción ingresa en las historias de vida como componente primordial para la comprensión de sí.

En el caso de la ficción biográfica, como se mencionó antes, el proceso hermenéutico que da fundamento a la escritura de una vida, parte de la interpretación del otro y se mueve hacia el sí mismo. Teniendo como personaje a un escritor, su obra se abre como un mosaico de signos y marcas que le permiten

al autor de ficción indagar y hacer conjeturas sobre la existencia creadora presente en la obra. En tal exploración del *otro* escritor, el autor de la biografía ficcional se encuentra a sí mismo. Con esto, la escritura, o mejor decir, la reescritura de la vida de su personaje-escritor, se le convierte en un ejercicio de interpretación del otro en cuanto sí mismo. En esa coyuntura es donde ubico la identidad narrativa que propone Ricoeur.

Dicha identidad narrativa se aloja en la identidad del personaje, pues en los relatos que reinventan vidas, el personaje se convierte en la intriga del relato, relegando a un segundo plano la acción relatada como configuradora de la trama. La explicación de esta propuesta comienza desde *Tiempo y narración* (1985). En este texto, Ricoeur plantea una dialéctica de concordancia y discordancia a partir de la intriga de la acción. Concordancia se entiende como “el principio del orden al que Aristóteles llama <<diligencia o gestión de los hechos>> [y] discordancia como [...] las reviradas de fortuna que hacen de la intriga una transformación regulada desde una situación inicial hasta una situación terminal” (RICOEUR, 1996, p. 169). Al arte de composición que hace mediación entre la concordancia y discordancia, Ricoeur le llama configuración. La tesis suscitada en *Sí mismo como otro* (1996) es que al ser transferida la intriga, de la acción relatada a la identidad del personaje, en éste resulta una dialéctica interna, que funciona de la misma manera que la dialéctica de la concordancia y discordancia dinamizada por la intriga de la acción.

La dialéctica consiste en que, según la línea de concordancia, el personaje extrae su singularidad de la unidad de su vida tenida como la propia totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro. Conforme la línea de discordancia, esa totalidad temporal es amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la puntúan (encuentros, accidentes, etc.) (RICOEUR, 1996, p. 175).

En la comprensión y constitución de sí que persiguen los relatos de vida, esa dialéctica interna de la identidad del personaje se instaura en el problema de la identidad personal, adquiriendo la forma de la identidad-*idem* e identidad-*ipse*. El *ídem* hace referencia al sí mismo o la mismidad, que consiste en el carácter que asegura una permanencia de la identidad de un sujeto en el tiempo, que lo hace distinguible de los otros y lo conecta con su pasado. El *ipse* o ipseidad es relativo a la manutención de sí, es decir, a la transformación constante hacia el anhelo de ser. La ipseidad del sí mismo es la que coloca la cuestión del otro en la escena de

la narrativa de una vida, pues para Ricoeur, ésta implica una alteridad en un grado tan íntimo, que no se podrían pensar separadas (1996, p.14).

La identidad narrativa funciona de modo análogo al de la configuración, expuesto en *Tiempo y narración*, en tanto la primera opera como la mediación entre los polos de la mismidad e ipseidad. Esta función mediadora que la identidad narrativa del personaje ejerce entre los polos del *ídem* y del *ipse* es promovida por un lado, por la posibilidad que da la narrativa y principalmente la narrativa literaria de “integrar a la permanencia en el tiempo lo que parece ser lo contrario bajo el régimen de la identidad-mismidad, a saber, la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad, la inestabilidad” (RICOEUR, 1996, p. 168). En otras palabras, el sentido de abertura y otredad que caracteriza a la identidad *ipse* se desplaza al otro lado, el del *ídem*, del sí mismo, mediante la escritura literaria, precisamente por la concreción que ésta permite. Y de otro lado, el *ipse* remarca su influencia en la identidad narrativa por las variaciones o transformaciones imaginativas, propias de la ficción, a las que la narrativa somete a dicha identidad.

En ese juego de traslados entre el *ídem* y el *ipse*, propiciados por la identidad narrativa, ingresa también la presencia de ese *otro* como entidad móvil, pues no está instalado completamente del lado de la ipseidad. El *otro* no sólo hace parte de las invenciones que el sí mismo cree o desea ser, pues ya desde la composición del carácter que le da permanencia en el tiempo –*ídem*—surgen una serie de identificaciones con *otros* que presumiblemente lo ligan con el pasado y le asignan un atributo de estabilidad a su identidad. No obstante, esos reconocimientos en o con *otros* manifiestan una alteridad asumida, que genera el desplazamiento de la mismidad a la ipseidad, en la medida en que se da una transformación del carácter –*ídem*—hacia la manutención de sí. Con ello, según Ricoeur “los polos de identidad se componen” (1996, p. 147).

De manera que, el relato de una vida, atendiendo a la propuesta de Ricoeur, de identidad narrativa, sólo alcanza su objetivo de interpretación y constitución de sí a partir de la concreción en escritura del movimiento hermenéutico entre lo que permanece e identifica particularmente a un sujeto, y lo que se transforma, en aras de alcanzar una versión anhelada del sí mismo. En ese sentido, Ricoeur señala “si mi vida no puede interpretada como una totalidad singular, yo no podría nunca desear que ella fuese bien sucedida, completa” (1996, p. 190). Con esto, la noción de unidad narrativa de la vida pasa a un esquema de inacabamiento narrativo de

la vida, por el mixto inestable entre la fabulación y experiencia viva. “Es precisamente en razón el carácter evasivo de la vida real que tenemos necesidad del auxilio de la ficción para organizar esta última retrospectiva extemporánea, con el riesgo de considerar revisable y provisoria toda figura de intriga prestada de la ficción o de la historia” (RICOEUR, 1996, p. 192)

La ficción biográfica de escritores se erige como el lugar propicio para el despliegue de la convergencia entre la mismidad e ipseidad, por la diversidad de recursos narrativos que la componen. Por una parte, la invención de la vida de un escritor se mantiene entre la mismidad, por la presencia de aquello que asegura su permanencia en el tiempo, su obra. Ésta, como mencioné antes, se convierte en la marca de su existencia en el mundo, en tanto, en su interior se expanden una serie de signos y biografemas que dan cuenta de la experiencia viva e historia personal del autor. También, los documentos y textos críticos sobre el escritor-personaje, que se involucran en el entramado intertextual de la ficción, se ofrecen como rastros que revelan la incidencia de esa figura y su obra, persistente en el tiempo.

La obra del escritor revisitado, como he presentado, es totalmente susceptible a la transformación, en cuanto es apropiada por el autor de la ficción biográfica y sometida a un nuevo proceso de composición en aras de constituir la existencia de su creador. De modo que la obra funciona como el motor de movilidad entre la mismidad y la ipseidad, pues es la que permite definir a su creador como un sujeto singular, y a la vez le permite al biógrafo crear versiones fabuladas de su personaje. Es a partir de esas versiones fabuladas, que en realidad devienen del acto de lectura de la obra de su personaje, que el autor se proyecta a sí mismo. De manera que, fabulando la vida de otro, el autor de la ficción, en un efecto de solidaridad con su personaje, puede hasta terminar haciendo suyos los cuestionamientos y preocupaciones recreados. En el proceso va diseñando su propia ipseidad, es decir, lo que anhela o desea ser, usando como motivo la construcción existencial del *otro* escritor. Allí, no se trata de una comparación, --sí mismo semejante a otro-- sino de la implicación de considerar a sí mismo como otro (RICOEUR, 1996, p. 14).

Si bien, el autor accede a esa dimensión de la ipseidad por la apropiación y proyección que hace en su personaje, también hay que anotar que esa filiación pone de manifiesto un carácter de su mismidad. Pues, como ya ha sido presentado,

el autor se inserta a sí mismo en una tradición literaria, que lo vincula con el pasado y le confiere cierta estabilidad como escritor, al permitirle ingresar a una serie o sistema literario. A la vez, esa identificación con un escritor y su obra devela la marca de una historia personal signada por la lectura. De modo tal que el carácter *–idem–* del escritor de la ficción se constituye también en su experiencia como lector, ya que se presencia un gesto de búsqueda de sí en las memorias de lecturas que conformaron su pasado y que, de cierta forma, delinean su carácter, su personalidad, su mismidad. La evocación de lectura de obras y sujetos subyacentes de ellas en su ejercicio creador indica la pertenencia del autor a una herencia, una tradición, o, en palabras de Leonor Arfuch, “a una ‘comunidad imaginada’ y en cierto sentido elegida” (2002, p. 168).

Es así como en la ficción biográfica se asiste a un intercambio de identidades entre el autor y el personaje. Tal intercambio suscita un movimiento doble en la interpretación de sí, propiciada por los mecanismos en que se expresa la identidad narrativa. Pues, el personaje se comprende y constituye su existencia con la ayuda del *otro*, y ese *otro* –autor– a su vez, se fabrica a sí mismo al interpretar y construir a su personaje. En un fluir incesante, la escritura ficcional fluctúa del *ídem* del personaje al *ipse* del autor, para chocarse, en un juego de reflejos, con el *ipse* del personaje que se desplaza nuevamente hacia el *ídem* del autor, para provocar un ejercicio duplo de constitución de sí mismo como otro y de otro como sí mismo.

Este fenómeno de proyección, intercambio y juego de identidades entre el autor y su personaje revela una nueva relación que emparenta a la ficción biográfica de escritor con la metaficción. La estética metafictional es desplegada por la posibilidad de autoconciencia, autorreferencialidad y autorreflexividad que el autor de la ficción explora a través la constitución de su personaje-escritor. Esto porque al asumir su carácter ficcional, en evidente ruptura con la tendencia factual de la biografía tradicional, la ficción biográfica difumina aquel fundamento del género biográfico, en el que el biógrafo toma distancia del biografiado, porque lo observa como un sujeto apreciaría a su objeto de investigación, para garantizar objetividad. Con esto, la ficción biográfica de escritor “traspasa la barrera [...] que distingue el retrato del autorretrato” (BESA CAMPRUBÍ, 2013, p. 52). Autor y personaje, en cuanto escritores, se entregan por los poderes de la ficción a una constitución de sí mutua, que en vez de distanciarlos como sujeto y objeto, los enreda en una combinación de identidades que termina por fusionarlos.

1.2.4 Condición autorreflexiva de la ficción biográfica de escritores

De entrada, es pertinente anotar que la metaficción hace referencia a la escritura ficcional que de forma autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su estatus como un artefacto, para proponer cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad (WAUGH, 1984). Por ello, en las escrituras metaficcionales se quiebra cualquier distinción entre el discurso crítico y el discurso ficcional. Para la crítica inglesa Patricia Waugh, estos discursos se fusionan en los conceptos de interpretación y deconstrucción (1984). En efecto, la ficción biográfica de escritores contiene estas nociones en su composición. Por un lado, porque como se ha presentado, estas narraciones están construidas a partir del tejido de textos de diversos estatutos –historia, teoría, crítica, ficción, poesía— que precisamente, están entrelazados o fusionados con el propósito de poner en evidencia la experiencia literaria alrededor de la obra-vida de un escritor determinado. Por otro lado, la apropiación y transposición de sentido de los textos involucrados en la composición ficcional revela un proceso de deconstrucción de tales textos, que deslegitima la concepción de verdades eternas y absolutas para dar paso a la idea de construcciones discursivas provisionales. Estos actos de interpretación y deconstrucción posibilitan la definición de tres características primordiales de la estética metaficcional. La autorreflexividad que hace referencia a hacer ficción sobre o dentro de la ficción; la autoconciencia que obedece a la indagación, observación, y razonamiento sobre la ficción desde la ficción misma; y la autorreferencialidad, que problematiza la relación ficción y realidad.

La crítica literaria canadiense Linda Hutcheon también se ha interesado por la caracterización de la metaficción. La distinción más crucial de Hutcheon es entre las formas ocultas y explícitas de metaficción. La canadiense sostiene que mientras algunos textos metaficcionales revelan abiertamente su autoconciencia en “tematizaciones explícitas de su identidad diegética o lingüística dentro de los textos mismos”, las formas ocultas “internalizan este proceso: estas son autorreflexivas pero no necesariamente autoconscientes” (1980, p. 7). Las ficciones biográficas de escritores se sirven de estas dos formas indistintamente para ingresar en la escena literaria contemporánea, proponiendo un abordaje amplio y diverso de un fenómeno literario particular, me refiero a la escritura, lectura y reescritura de una obra-vida.

La condición autorreflexiva, ese procedimiento de hacer una ficción dentro o sobre la ficción, es ejecutada en la mayoría de las ficciones biográficas de escritor por un lector, que se encarga de configurar la obra-vida del biografiado. La figura del lector o investigador literario aparece dentro de la ficción como el sujeto que revive y trae al presente al escritor, siendo, entonces, portador del sentido que da vida a un texto. A la vez, el lector como personaje, adopta una posición de reflejo en relación a su escritor-modelo, es decir, al escritor biografiado. Por ello, la autorreflexión en la ficción biográfica de escritores se manifiesta en la tematización de la experiencia literaria en todos sus espectros. De modo que, este efecto de espejo termina siendo signo de la estética metaficcional desplegada en estas ficciones, en la medida en que, de modo implícito, como lo propone Hutcheon, el relato recrea el proceso de escritura al que se enfrenta cualquier escritor.

En la misma perspectiva, el juego textual que tiene lugar en la ficción biográfica de escritor, es decir, la apropiación de la obra del escritor biografiado y de discursos de teoría, crítica e historia literaria, posibilita la aparición de reflexiones sobre la obra misma y su proceso de configuración, induciendo un efecto de autoconciencia. Esto porque, por un lado, se explicita el reconocimiento de estos discursos como artefactos, expuestos a la relatividad y la transformación. Por otro lado, se genera un diálogo con la tradición literaria, tanto del escritor vuelto personaje como del autor de la ficción, como ya fue descrito, que permite la circulación de interrogantes que han preocupado a esa tradición, sobre la producción literaria del personaje escritor, en específico, y sobre la literatura en general. Tales interrogantes se revisitan en el presente dotados de una actualización y un nuevo sentido que responde a la fabulación de la figura del escritor. En ese mismo nivel de reflexión, la ficción biográfica cuestiona, revalida, o reafirma el lugar del autor y su obra dentro de la historia literaria, enfrentándose con las estructuras tradicionales de constitución de las historias de la literatura. Con ello, la ficción biográfica de escritores se otorga el poder de razonar y cuestionar desde su interior, los discursos sobre los que está compuesta.

De manera implícita, la forma misma de la ficción biográfica de escritor genera un efecto de autorreferencialidad, en la medida en que problematiza la escritura de una vida, al contradecir el orden tradicional de una vida narrada, que inicia con el nacimiento y termina con la muerte del sujeto. Al apropiarse la obra del escritor hecho personaje como materia prima o como referente para la fabulación

de la vida se quiebra esa secuencialidad tradicional que intenta reunir el trayecto existencial en una totalidad, para enfocar la atención en detalles, episodios o momentos que recrean una faceta de ese sujeto como escritor. Por ello, en muchos casos, estas ficciones plantean problemas adyacentes de la relación entre el autor y su creación, así como la correspondencia de las vivencias del autor en su obra, y hasta el impacto de la recepción de su trabajo. A esto se suma, el carácter ficcional que adquiere la vida como experiencia con el mundo, pues, la ficción se vislumbra como el espacio ideal para desplegar esa experiencia. Esa filiación entre obra y vida, es ya una apuesta metaficcional, pues lo que sugiere es que la vida de un escritor es equiparable a su obra, dando, así, supremacía a la escritura sobre el material referencial.

En consecuencia, la dimensión metaficcional en estos relatos lleva a pensar en que su “objeto principal [...] es precisamente el de explorar las relaciones entre creación y creador con el fin de acceder a algún tipo de verdad sobre la literatura” (BESA CAMPRUBÍ, 2013, p. 46). Por el hecho de tratarse de la figuración de un escritor y su creación, la ficción biográfica de escritor se atribuye la autorización para pensar el género mismo de la ficción biográfica, así como el proceso de creación literaria, y hasta los mecanismos de crítica e historia literaria que rodean dicha creación, dentro del mismo relato.

La ficción biográfica de escritores plantea, a partir de la intertextualidad, transposición y reescritura, la naturaleza infinita de la creación literaria. Las obras literarias hacen parte de un proceso inacabado e inacabable, no sólo porque adquieren su sentido en el proceso de lectura, sino también porque son el punto de partida para nuevas creaciones o recreaciones, que dan continuidad a una tradición o un mundo literario que no se agota. Con todo, el ejercicio metaficcional que evoca la ficción biográfica de escritor se sintetiza en la consideración de Robert Dion y Frances Fortier, referente a que: escribir sobre el escritor hoy en día, es creer en la vitalidad de un patrimonio literario transhistórico y transcultural; es redescubrir la esencia de sí en la práctica del otro; es restablecer el saber literario al corazón de la vida (2010, p. 176).

1.3 Ficción biográfica en la literatura latinoamericana

Para hablar de la modalidad de la ficción biográfica en el escenario latinoamericano es esencial denotar la cercana relación entre Jorge Luis Borges y la obra de Marcel Schwob, que como ya se mencionó es precursor de una tradición literaria que quiebra los paradigmas del relato biográfico tradicional. El escritor argentino “señala a Marcel Schwob como una de sus influencias en un prólogo que escribió para *Vidas imaginarias*, incluido en su *Biblioteca personal*, de 1985” (SUAREZ; MACIAS, 2013, p. 496). En este texto, Borges anuncia que una de las tantas fuentes de su *Historia universal de la infamia* fue ese libro de Schwob. Según Suárez y Macías (2013), el contacto del argentino con la obra de Schwob se dio “durante su estancia en Suiza; pero su vínculo con su maestro Rafael Cansinos Assens en España renovó su interés debido a las traducciones que realizó el escritor judeo-español” (p. 497). Sin embargo, los autores aclaran que la obra de Borges no es la primera manifestación de la incidencia de Marcel Schwob en América Latina, puesto que la obra *Retratos reales e imaginados* de Alfonso Reyes, publicada en 1920, revela directos vínculos con la propuesta del escritor francés. Así que, desde las primeras décadas del siglo XX ya encontramos resonancias en la literatura latinoamericana del pensamiento que rechaza el encasillamiento de la vida en un relato con pretensión totalizadora y única.

En adelante, la producción de trabajos literarios en el campo ha sido prolífica, pues, es “a partir de las experiencias de las vanguardias, [que] se desarrolla la fabulación de vidas en la literatura latinoamericana para integrar un corpus narrativo de originales nexos genealógicos en torno a las biografías ficticias” (BOLAÑOS, 2013, p. 195). En específico, en el ámbito de la ficción biográfica de escritores se destacan la ya nombrada *Historia universal de la infamia* (1935) de Jorge Luis Borges, “que augura las ficciones de Averroes, Menard, Funes, Asterión, hasta el Borges autoficcional” (BOLAÑOS, 2013, p. 195); a la que le siguen *Calvario e Porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), de João Antonio, que evoca a Lima Barreto; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, recreando a Graciliano Ramos; *Os cães da província* (1986), de Luís Antonio de Assis Brasil, teniendo como personaje a Qorpo Santo; *A barca dos amantes* (1991), de Antonio Barreto, sobre Tomás Antonio Gonzaga; *Memorial do fim* (1991), de Haroldo Maranhão, que ficcionaliza a Machado de Assis; *O primeiro brasileiro*

(1995), de Gilberto Vilar, sobre Bento Teixeira, entre otros (BOTOSO, 2010, p. 32-33); *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño, antología de biografías ficticias de escritores americanos que simpatizaron con el nazismo.

En este grupo sobresale además el trabajo de la escritora brasilera Ana Miranda, quien desde el año de 1989 con el lanzamiento de su novela *Boca do inferno* inaugura un camino de exploración en la escritura ficcional sobre escritores de poesía y de ficción. Esta novela tiene como protagonistas al poeta Gregorio de Matos y al jesuita Antonio Vieira. En 1995, publica *A última quimera*, que recrea la figura del poeta Augusto dos Anjos. En el mismo año aparece *Clarice*, que explora una faceta profundamente personal e íntima de la escritora Clarice Lispector. En 2002 publica *Dias & Dias*, sobre el poeta Gonçalves Dias. Y culmina con su más reciente novela sobre José de Alencar, *Semiramis*, publicada en el mes de febrero de 2014.

A las ficciones sobre escritores aparecidas en los últimos años se suman los trabajos de la escritora e investigadora argentina María Rosa Lojo, quien en la novela *La pasión de los nómades* (1994) recrea la figura de Lucio Mansilla, partiendo de su obra *Una excursión a los indios ranqueles* de 1870; en *Una mujer de fin de siglo* (1999) el relato se centra en la poeta Eduarda Mansilla, y *Las libres del sur* (2004) tiene como personaje principal a la escritora Victoria Ocampo. También son relevantes obras como *En el nombre de Salomé* (2002) de la escritora neoyorquina de origen dominicano Julia Álvarez, en donde se reconstruye la figura de la poeta Salome Ureña y su hija Camila Henríquez Ureña. Y la obra del escritor cubano Leonardo Padura, *La novela de mi vida* (2002), sobre la vida del poeta cubano decimonónico José María Heredia. Precisamente, el foco de esta investigación se centra en el estudio de algunas de estas producciones literarias.

En este punto se debe anotar que a pesar de la abundancia de obras que se inscriben dentro de las ficciones biográficas de escritores, el estudio crítico y teórico de la ficción biográfica en Latinoamérica, con todas sus variaciones, carece de exhaustividad y/o de la debida circulación y difusión. No obstante, es de destacar la labor de investigación sobre el tema reunida en el texto *Ficções da história: reescrituras latino-americanas* (2013), organizado por Aimée G. Bolaños y Jorge Carlos Guerrero. Una sección del libro es dedicada a la presentación de artículos que analizan producciones literarias que revisitan episodios y personajes de la historia cultural. En éste aparecen las relecturas críticas de los trabajos literarios

de escritores como Aldyr G. Schlee, Reinaldo Arenas, Javier Cercas, Roberto Bolaño, Rubem Fonseca, Ana Miranda y Juana Rosa Pita. Una visión general de los textos permite apuntar su interés por poner en evidencia las variadas formas de componer el tejido entre ficción e historia literaria, que abre posibilidades para reflexionar sobre la experiencia artística desde la especulación, la indagación y el autoconocimiento (BOLAÑOS; GUERRERO, 2013, p. 7). Los acercamientos a estas obras generan encuentros con nociones como la metaficción historiográfica, la intertextualidad, la autoficción, la biografía imaginaria, la autorreflexión, en muestra de un proceso interpretativo abierto y propositivo en torno a las inagotables relaciones entre la literatura y el constructo cultural en el que se incluye. Sin duda, cuestiones pertinentes y sugerentes al estudio y profundización de la ficción biográfica de escritores.

De igual forma, sobresalen las publicaciones periódicas de carácter científico que se han acercado a la ficción biográfica, desde el análisis de obras específicas de autores latinoamericanos. Al respecto se hallan un par de artículos que confluyen en el estudio de las obras de Borges, Wilcock y Bolaños. El primero de ellos tiene por título: “*De Viris Pessimis*: Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock” (ZONANA, 2000). En este texto se establecen genealogías textuales entre las obras *Vidas imaginarias* (1986) de Marcel Schwob, *Historia Universal de la infamia* (1935) de Jorge Luis Borges, y *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) de Juan Rodolfo Wilcock. Para el autor, este conjunto de obras se vincula con la tradición de la biografía burlesca, en el sentido en que “se elaboran mediante la subversión formal y temática de ciertas convenciones de la biografía moderna en cuanto subgénero historiográfico” (ZONANA, 2000, p. 674). Lo que deviene del gesto trasgresor de Schwob, al extraer a la biografía del discurso historiográfico para insertarla en el literario.

La transformación estética de la biografía, presente también en las obras de Borges y Wilcock se caracteriza por una voluntad enciclopédica, en la medida en que los relatos biográficos en su conjunto pretenden dar cuenta de un amplio espectro, ya sea temporal o espacial. “Marcel Schwob, por ejemplo, se ajusta a un criterio cronológico [...] La voluntad enciclopédica de Borges se manifiesta principalmente en el título, ya que su galería resulta más reducida en el tiempo y en el espacio [...] En el caso de Juan Rodolfo Wilcock, la enciclopedia se dilata en el espacio” (ZONANA, 2000, p. 681). En segunda instancia, es evidente una

voluntad de síntesis, marcada por la brevedad de los relatos de cada personaje, en los que predomina “el poder de la sugerencia que posee lo no dicho del personaje sobre el lector” (ZONANA, 2000, p. 682). Es también común en los tres textos, y para el autor, quizás el rasgo más sobresaliente, la presencia de protagonistas infames, porque son personajes que carecen de virtudes nobles. Así como el tono de humor negro, propiciado por el recurso del sarcasmo, la ironía y la extravagancia. Según Zonana, estos son “recursos empleados para exorcizar y atenuar la manifestación del mal” (2000, p. 686). No obstante, el autor concluye, que esta última característica no deja de reafirmar la visión pesimista de la historia que estos relatos sugieren, pues, sostiene, tomando como modelo la obra de Borges, que “cuando el lector culmina la lectura percibe que la historia universal no revela la progresiva apoteosis del espíritu Absoluto, sino la de la infamia” (p. 686).

El segundo artículo se denomina “Herencia narrativa, fragmentación y fractalidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock” (SUÁREZ & MACÍAS, 2013). Este documento propone un vínculo genealógico entre *La sinagoga de los iconoclastas*, de Juan Rodolfo Wilcock, y *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño. En primera medida, en resonancia de la propuesta de Víctor Gustavo Zonana, se citan las características de lo que los autores llaman el “microgénero de la biografía ficticia inaugurado por *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, y reelaborado por Jorge Luis Borges en el que se incluyen las obras mencionadas de Wilcock y de Bolaño” (SUÁREZ & MACÍAS, 2013, p. 495). La perspectiva comparativa sobre la que se aborda la obra de Wilcock y la de Bolaño está signada por los conceptos de fragmentación y fractalidad. Según los autores la fragmentación se percibe porque “no hay secuencialidad narrativa, tampoco el texto responde a una sucesión causal de los hechos que se narran y el orden no se ajusta a una linealidad temporal” (SUÁREZ & MACÍAS, 2013, p. 508), además los personajes no tienen ninguna conexión entre sí, se presentan como entidades autónomas. “Esta insistente fragmentación que afecta a las principales instancias narrativas concede a las dos obras una forma textual irregular y compleja que sugiere su carácter fractal” (SUÁREZ & MACÍAS, 2013, p. 508).

La fractalidad, por su parte, hace referencia al modelo de personaje biográfico que los escritores repiten, pues para Suárez y Macías (2013) “ambas novelas comparten la misma idea; esto es, la recursiva insistencia en cada biografema en la inclusión de personajes disparatados que resultan pequeños monstruos” (p.

510). Así, los autores concluyen que el concepto de monstruo se presenta en las obras abordadas como eje de la creación biográfica y como producto literario y estético. Con esto, los autores rescatan el valor subversivo de la biografía ficcional, vista desde el análisis de las dos obras mencionadas. Esa subversión permite la reflexión en torno a las construcciones de la ciencia y la cultura como productos monstruosos.

En claro eco del artículo de Zonana (2000) se encuentra el texto “Un género esquivo: las ficciones biográficas de Borges, Wilcock y Bolaño” de Rosa Pellicer, que conforma un capítulo del libro *Alianzas entre Historia y Ficción* (2009). En éste, la autora asigna una serie de características a las ficciones biográficas, partiendo del texto de Zonana y del acercamiento a las obras *Historia Universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, *La sinagoga de los iconoclastas*, de Juan Rodolfo Wilcock, y *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño. De entrada, la autora hace la advertencia de que “la ficción biográfica tal vez no exista como género” (p. 149), por eso en el título anuncia que se trata de un género esquivo. A pesar de la indeterminación genérica en que la autora sitúa a la ficción biográfica, los nexos que halla entre las obras le permiten definir algunos rasgos comunes. A la vez se apoya en los postulados teóricos de algunos de los investigadores franceses nombrados y citados a lo largo de este trabajo. En principio, la autora establece que la cuestión de la ficción, innegable en la construcción biográfica de las obras literarias que analiza, pone de manifiesto el rechazo a “la oposición entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio, de modo que su escritura, siempre segunda, echa mano de textos literarios y documentos históricos sin hacer distinciones” (p. 150). Así que, esta condición de escritura segunda conforma uno de los aspectos comunes entre estas ficciones. A ésta se suma la caracterización de los personajes biografiados, pues, siguiendo a Zonana, la autora sostiene que estos coinciden al ser sujetos marcados por la infamia y la vileza, nociones que a la vez connotan lo ínfimo. Esa consideración de lo ínfimo se remite al modo en que se componen estas vidas, pues se trata de la narración de las peculiaridades de esas vidas, seleccionadas por los autores, mas con una intención paradójicamente enciclopédica. De ahí que Pellicer termine dando el nombre de ficciones biográficas breves a las obras abordadas.

La publicación más reciente al respecto corresponde a una tesis de doctorado de la Universidad de Amsterdam, titulada *La construcción de la biografía*

imaginaria: Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana (CRUSAT, 2014). En primer momento, el autor se propone profundizar en los atributos del arte de la biografía delineados por Marcel Schwob en su prólogo de *Vies imaginaires*, “pues esas páginas, mediante sus alusiones y referencias específicas, instauran una historia no académica del arte biográfico” (p. 28). Partiendo de los presupuestos de Schwob, esta tesis demarca la influencia del escritor francés en lo que el autor denomina “una concreta tradición de autores hispanoamericanos del siglo XX” (p. 471). Así, el tejido de relaciones entre la obra inaugural de Schwob y las obras *Retratos reales e imaginarios* (1920), de Alfonso Reyes, *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges, *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, *La sinagoga de los iconoclastas* (1972), de Juan Rodolfo Wilcock, y *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, se presenta como el sustento de una red infinita de posibilidades de la escritura biográfica, que de entrada rompe con el paradigma clásico del género biográfico.

En general, el autor se acerca a las obras a partir de unos rasgos comunes detectados en la propuesta de Schwob. Por un lado, los relatos “cumplen la máxima de brevedad del modelo de Marcel Schwob, tienden a lo mínimo y a lo anecdótico al narrar los episodios vitales de sus personajes —que suelen manifestar conductas extravagantes— y exhiben una punzante y violenta ironía” (p. 471). Con esto, las obras hispanoamericanas abordadas en la tesis dan continuidad a un “modelo de biografía que se define esencialmente por el predominio de la historia interna (esto es, los aspectos más subjetivos, a menudo coloreados libremente por la imaginación del narrador) frente a la más convencional historia externa o “histórica” (consistente en los meros datos comprobables)” (p. 462).

Tras el trabajo de investigación, Crusat concluye que las conexiones que se pueden establecer entre autores de distintos contextos ponen de manifiesto “el carácter dinámico y selectivo de la historia literaria” (p. 464). Esto porque la construcción de su tesis, a la que le asigna la característica de “una historia no académica de la literatura”, pretende más que dar cuenta de la influencia o la imitación de una obra en otra, promover un diálogo continuo entre todos los agentes de la experiencia literaria, que sin duda renueva y revitaliza tradiciones. De modo que el encuentro entre la obra de Schwob y los trabajos hispanoamericanos develan la necesidad de los escritores por mantener vivas esas

relaciones que los atan al pasado, revelación de la multiplicidad humana y definición del ser —el sí mismo— como otro (s), a través de sus productos literarios.

Los textos citados, producidos por la crítica latinoamericana alrededor de las ficciones biográficas, en todas sus variantes, ofrecen fundamentos y puntos de partida sugerentes para el encuentro teórico de esta modalidad narrativa. No obstante, es de notar que muchas de las obras literarias que recrean la vida de escritores, mencionadas antes, carecen de estudios que resalten su importancia en el escenario literario actual, no sólo latinoamericano, sino también mundial. La insistencia en examinar críticamente a los hitos de la ficción biográfica en la tradición latinoamericana —Borges, Bioy Casares, Wilcock, Bolaño— es, probablemente, lo que ha evitado la difusión de estudios detallados sobre obras más contemporáneas, a la luz de la ficción biográfica de escritores. Atendiendo a ello, la propuesta de este trabajo de investigación se presenta como una oportunidad para actualizar la discusión de esta modalidad narrativa en el ámbito latinoamericano, a partir de obras literarias que no han sido estudiadas lo suficiente o no lo han sido desde la perspectiva de la ficción biográfica de escritores, pero que han tenido un impacto de recepción considerable, y que además proponen formas dinámicas y actuales de la relación vida-obra y ficción-vida.

CAPITULO 2

LA NOVELA DE MI VIDA: TRAS LAS HUELLAS DEL POETA

“¿Cuándo acabará la novela de mi vida
para que empiece su realidad?”
José María Heredia

José María Heredia²¹ conocido como el Cantor del Niágara, es una figura representativa de la literatura cubana del siglo XIX y ocupa un lugar predominante en el universo cultural y literario no solo de la Isla, sino también de Hispanoamérica. Heredia incorpora los primeros brotes de nacionalismo y ansias de independencia en su poesía, aportando los símbolos que identificarían a la Isla como patria, por ello es considerado el primer poeta nacional. A la vez, debido al rumbo que toma su vida y su poesía por la defensa de sus ideales de libertad, Heredia se convierte en el poeta del destierro. Muchos de sus compatriotas de esa época y también de épocas posteriores compartirán esa condición por las complejas circunstancias políticas y sociales del mundo hispanoamericano. Esto último asigna a su producción poética un vínculo de intimidad y fraternidad con sus lectores, que hace que permanezca viva y actual hasta nuestros días. De hecho, José Martí, la gran figura de la independencia cubana, fue “el encargado de realizar [...] la definitiva reparación del espíritu y el legado del poeta triste y abatido que nadó contra la historia y, como suele suceder, recibió en su cuello el destello implacable de sus afiladas cuchillas” (PADURA, 2003, p. 53). En palabras de Martí, Heredia es “el

²¹ José María Heredia nació en Santiago de Cuba el 31 de diciembre de 1803 y falleció en México en 1839. Éste “puede ser considerado como el primer gran poeta nacional, pues todos los críticos e historiadores tienen que coincidir respecto a que, si antes de él se cultivó el verso en Cuba, y a veces con evidente reiteración y particulares logros –como ocurrió en el caso de Manuel de Zequeira—, nunca había florecido hasta ese momento un poeta de tan mantenido aliento y trascendencia. Una voz que por su calidad se inserta en la línea más avanzada que se cultivaba entonces, no solo dentro de su natural ámbito hispanoamericano, sino en cualquier parte donde se hablase español” (ARIAS, 2003, p. 3). “La corta vida de Heredia fue una procesión de infortunios. [...] Pasó a Cuba (1820 – 1823), tomó parte de una conspiración para libertarla, fue desterrado, vivió dos años en los Estados Unidos (1823 – 1825) y finalmente fijó su residencia en México, donde hubo de sufrir muchas penalidades a causa de la intranquilidad política. Solo una vez volvió a ver su isla nativa, en una visita de unas cuantas semanas (1836)” (HENRIQUEZ UREÑA, 1949, p. 110).

que despertó en mi alma, como en la de los cubanos todos, la pasión inextinguible por la libertad” (ARIAS, 2003, p. 181).

Esa figura viva del poeta decimonónico es la que motiva la fabulación de su vida en la obra escrita por Leonardo Padura, *La novela de mi vida* (2002). En ésta, se crea una autobiografía en la que el poeta escribe sobre sí, narrando al Heredia más profundo y taciturno, a ese ser humano agazapado tras sus poesías. El personaje busca el sentido de su existencia a través de la escritura de sus memorias, tras descubrir una traición en su último viaje a Cuba. Además de ficcionalizarse parte del recorrido existencial de José María Heredia, se involucran las historias de otros personajes que, aunque pertenecen a épocas distintas a las del poeta, se encuentran influenciados por su escritura y su vida.

La existencia de Heredia en la novela se entrecruza con la del personaje Fernando Terry, profesor de literatura, lector asiduo e investigador de la obra del poeta. Terry regresa a Cuba después de más de veinte años de exilio, tras las pistas para hallar un manuscrito perdido de Heredia, titulado ‘La novela de mi vida’. También pretende descubrir quién lo delató con la policía acerca de la complicidad en el intento de fuga de Enrique, uno de sus amigos, razón por la que debe salir de la Isla.

Paralelamente se narra el destino de dicho manuscrito después de la muerte de Heredia. En primer momento, el documento está en posesión del menor de los hijos del poeta, José de Jesús Heredia, quien, a su vez, a puertas de su muerte lo entrega a los dirigentes de la Logia Masónica a la que perteneció su padre. Al leer el manuscrito éstos lo dejan en manos de un descendiente de la familia de Lola Junco, mujer con quien el poeta mantuvo una relación amorosa de la que resulto un hijo; y en última instancia, Ricardo Junco lo vende al bisnieto de Domingo Del Monte, Domingo Vélez de la Riva y del Monte, quien finalmente lo destruye. La intriga alrededor de los papeles del poeta y el destino que debían tener, ya fuera la publicación o el resguardo para mantenerlo en secreto, motiva una profunda indagación en José de Jesús alrededor del modo en que se construye la Historia y se establece la trascendencia de un sujeto en el mundo.

Estas historias se nos presentan de manera alterna, entrelazándose unas con otras, y generando una especie de causa y efecto entre ellas. Así que, imitando de

cierto modo el estilo detectivesco de sus novelas anteriores²², Padura crea una ficción en la que cada plano narrativo revela las pistas e indicios para descubrir una serie de misterios desplegados en los relatos de vida de los personajes. No obstante, el enigma principal se desarrolla alrededor del manuscrito de Heredia. Por un lado, Fernando Terry y sus viejos amigos, los socarrones, siguen un camino de pistas para encontrarlo, y se hacen un conjunto de preguntas que esperan responder al leer el documento. Por otro lado, el hijo del poeta y los integrantes de la logia, quienes tienen la posibilidad de leerlo, se sorprenden por la cantidad de secretos que los papeles revelan acerca de la propia vida del poeta y de algunos acontecimientos que envuelven a personajes influyentes de la esfera pública de la Isla, entre ellos antepasados suyos. El relato de vida narrado en la voz del poeta resulta ser ese documento perdido que enlaza tres generaciones alrededor de la poesía, la patria, la lucha por la libertad y la búsqueda del sentido de la vida.

Dicho lo anterior, estamos frente a una ficción biográfica que envuelve a todos los personajes alrededor de un cuestionamiento ontológico propio, haciendo de la novela una ficción biográfica múltiple. Esto porque tras la inmersión en la investigación para hallar ese manuscrito desconocido, y también en la lectura de dicho documento, los demás personajes se ven motivados a revelar parte de su trayecto existencial en relación a la vida y obra del poeta, lo que conlleva al examen de lo vivido, y por extensión a la pregunta por la escritura del pasado y la historia. Con ello, tenemos que en *La novela de mi vida* se asiste, además de la ficcionalización del escritor, a la ficcionalización de un lector que concibe y narra su existencia a partir de la inserción en la escritura de su escritor modelo, promoviendo una proyección de sí mismo en el otro. Esta tensión entre escritor y lector evoca la presencia del autor de la novela, quien en gesto autoficcional revela,

²² Leonardo Padura es reconocido en el mundo literario por ser el autor de la exitosa serie de novelas policíacas *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005) y *La cola de la serpiente* (2011), protagonizadas por el detective Mario Conde. Respecto al género, Padura ha declarado lo siguiente: "Nunca me consideré un escritor policíaco puro, yo lo que he hecho es utilizar el género para lograr otros objetivos: dar una visión social de la realidad cubana. En los 90 escribí cuatro novelas sobre Mario Conde que yo llamo "falsos policíacos". Sigue las reglas del género, pero son novelas sociales (CAREAGA, 2013). En relación a *La novela de mi vida*, en otra entrevista, Padura sostiene que: "Aunque no lo parezca yo creo que la más policíaca de mis novelas es *La novela de mi vida*, porque la búsqueda, la investigación es fundamental en esta novela y además el descubrimiento de 'los culpables' (entre comillas) que pueda haber en la historia de Fernando Terry, en la historia del propio Heredia y la suerte que sufren los papeles de Heredia en el pasaje en que su hijo es el personaje protagónico" (WIESER, 2005).

a través de sus personajes, las preocupaciones y cuestionamientos que lo agobian, y a la vez se tienden como el fundamento del relato.

Por otro lado, la asociación de Leonardo Padura con sus personajes provoca reflexiones de tipo metaficcional, que se amplían con la inclusión de asuntos que atañen a la historia literaria cubana e hispanoamericana dentro de la novela. De manera que, además de ofrecer ideas sobre la constitución de la obra en sí, esta ficción biográfica de escritor levanta discusiones actuales y pertinentes sobre el ejercicio literario en general. Con esto, vemos que de entrada la novela propone relaciones que vinculan la vida y obra del poeta, con el trabajo crítico e investigativo alrededor del autor y su obra, así como su impacto en la trayectoria existencial de posibles lectores y escritores que lo siguen como marca de la tradición literaria.

De lo anterior tenemos que *La novela de mi vida*, en tanto ficción biográfica de un escritor, concibe el tránsito vital de José María Heredia en tres estadios temporales. Como ya indiqué, la novela se compone de, por un lado, el presente del poeta, en el que se recrean apartados de su vida privada y pública, favoreciendo una caracterización del ambiente social, cultural, económico y político de inicios del siglo XIX tanto de Cuba, como de los demás países en los que residió. El segundo nivel o estadio narrativo corresponde a un futuro no tan lejano del contexto del escritor, en el que aparece su hijo menor y el manuscrito ya mencionado. Allí se narra el dilema sobre el destino de sus memorias. Y en última instancia, en un tiempo más contemporáneo al nuestro, a finales del siglo XX entra en escena Fernando Terry, quien estudia al poeta y busca el manuscrito de sus memorias. En efecto, la existencia del poeta no se limita al espectro de tiempo en que actuó físicamente, sino que se instaura en una dimensión espacio-temporal que integra los períodos en los que su presencia en el mundo —ya sea material o espiritual, esta última manifestada en su escritura—tiene trascendencia.

Este modo de construir la vida del poeta cuestiona de entrada la concepción de las biografías tradicionales o de aquellas que se empeñan en negar su naturaleza ficcional, en las que la historia de vida se desenvuelve en un único plano temporal. Aquel en el que el sujeto biográfico nace, ejecuta grandes e importantes acciones y perece. En *La novela de mi vida* la existencia de Heredia se extiende más allá de su muerte para enfatizar que un escritor vuelve a la vida cada vez que alguien lo lee. En esta premisa encontramos correspondencia con el modo en que la ficción biográfica asume la vida. Me refiero a la naturaleza ambigua, multiforme

e imprecisa de la vida, que aparece como eco de, por un lado de la propuesta del teórico ruso Mijaíl Bajtín al caracterizar al héroe biográfico, a quien asigna la capacidad de vivenciar la heterogeneidad de la vida exterior e interior, a favor de la representación “del carácter abierto, inacabado, cambiante del proceso vivencial” (BAJTÍN, 1982, p. 140). Por otro lado, el sociólogo Pierre Bourdieu llama la atención sobre la imposibilidad de plasmar la complejidad de la existencia en una escritura lineal, uniforme, cronológica, con pretensiones de veracidad, unidad y totalidad (1986).

Por otra parte, la proyección de esta vida en tres planos narrativos revela la mirada historicista con la que el autor de la ficción biográfica se acerca la obra-vida de Heredia para hacerla escritura. El acto literario es contemplado en su pasado, al remitirse al momento de surgimiento de la vocación literaria del poeta; en su presente, al incorporar las escenas de escritura junto con el escenario político, social e intelectual en el que la escritura tuvo lugar; y por último interviene la posteridad de la obra, al recrear la trayectoria de recepción e incidencia del trabajo de Heredia en el círculo literario y cultural de la Isla y de Latinoamérica. Este amplio retrato del ejercicio literario evoca la condición dialógica que el teórico Mijaíl Bajtín asigna al lenguaje, y en específico al texto literario. En la medida en que en la novela, la obra-vida de Heredia se recrea a partir de un intercambio textual, provocado por la observación de la misma en distintos contextos. En ese sentido, esta ficción biográfica consigue representar una ambivalencia, en correspondencia con la propuesta de Bajtín, que indica dos procesos: La inserción de la historia en el texto, y la incorporación del texto en la historia (KRISTEVA, 1974).

En la misma línea, es de resaltar que para la construcción del relato de la vida de José María Heredia, Padura declara que se entregó a la “lectura de una extensa bibliografía literaria, biográfica e histórica que emple[ó] no sólo para saber quién y cómo había sido Heredia, sino para poder ubicarlo en su tiempo real y trascendente” (PADURA, 2003, p. 56). No obstante, en el prefacio de la novela, el autor indica que “aunque sustentada en hechos históricos verificables y apoyada incluso textualmente por cartas y documentos personales, la novela de la vida de Heredia, narrada en primera persona, debe asumirse como obra de ficción”, y agrega que “todo lo que Heredia narra ocurrió, debió o pudo ocurrir en la realidad, pero siempre está visto y reflejado desde una perspectiva novelesca y contemporánea” (PADURA, 2002, P. 11). Estas declaraciones ponen en evidencia

la naturaleza integradora de la ficción biográfica, en la medida en que las fronteras entre lo que se podría considerar real o verificable y la invención se diluyen para dar paso a una poética que se concentra en narrar la experiencia de un sujeto en el mundo.

De manera que la narrativa biográfica en esta novela se constituye entre lo que fue y lo que pudo ser, la intuición del biógrafo y las referencias de los documentos históricos, sin atender a algún tipo de diferencia entre sus estatutos y campos de acción. Sobre este aspecto, viene al encuentro la posición de Alan Buisine, quien al proponer el término *biofiction*, manifiesta que la ficción no se opone a la biografía, todo lo contrario, la ficción es parte constitutiva de lo biográfico (1991). De hecho, para Robert Dion (2002) la ficción biográfica deja parcialmente de lado el rigor de la investigación, para dar cabida a la exploración inventiva de la existencia del sujeto biográfico. Si bien el autor de la ficción puede tomar como materia prima documentos del y sobre el poeta, producto de una meticulosa investigación, insiste en el carácter ficcional de su obra. Por ello, y dada la dedicación de su pesquisa sobre el poeta, Padura decide publicar, un año después de *La novela de mi vida*, un libro de ensayo titulado “José María Heredia. La patria y la vida”, en el que consigna toda la información analizada de manera sistemática y argumentada, bajo el objetivo de relacionar la figura de Heredia con el surgimiento del concepto de la patria en Cuba. El ensayo persigue claramente propósitos distintos a la creación ficcional²³.

Con el ánimo de ampliar y profundizar afirmaciones apenas consideradas anteriormente, en la siguiente sección se hará un análisis del primer estadio narrativo, correspondiente a la escritura autobiográfica en voz del poeta. De entrada se debe anotar que el hecho de utilizar un narrador autodiegético para personificar a José María Heredia sugiere una trasgresión del relato biográfico. La convencional narración en tercera persona que marca distancia entre el sujeto biografiado y el biógrafo se reemplaza por la voz del propio escritor, para, en primera instancia, remarcar el valor móvil, abierto e interactivo de esta modalidad

²³ Al respecto, en entrevista, Padura confiesa que: “Lo que ocurrió fue que en un momento del proceso de investigación, cuando yo sentí que tenía las claves del personaje, que yo dominaba lo esencial de su biografía, decidí dejar de investigar, porque el paso siguiente ya era construir un aparato científico, es decir, escribir un ensayo. Pero lo que yo quería escribir era una novela. Entonces, es el momento en que tú tienes que decir, bueno, lo que falta por saber queda para la imaginación, queda para lo novelesco” (En: WIESER, 2005).

narrativa. En el sentido en que en ésta confluyen variedad de géneros y discursos, desafiando insistentemente las pretensiones de veracidad y objetividad del texto biográfico tradicional. Por otro lado, la escritura autobiográfica dispone de las condiciones para que el sujeto en gesto retrospectivo reconstruya su vida desde una visión muy personal e íntima. Lo que permite a Padura crear una figura de Heredia desmitificada y humanizada, que se enfrenta a su pasado y se cuestiona a sí mismo en busca del sentido de su existencia y de su identidad.

A la vez, Padura imita en este nivel narrativo el movimiento de la memoria autobiográfica, es decir crea el relato de la vida de Heredia basado en la condición fragmentada e imprecisa que implica el acto de traer al presente imágenes del pasado (SOUZA, 2012). Al respecto, también encontramos las reflexiones de Norberto Bobbio (1997) quien sostiene que para componer aunque sea un fragmento de la vida pasada es necesario un trabajo paciente de reconstrucción de pequeños trazos de la memoria, que aparecen y desaparecen, como sobresaltos en la oscuridad. En otras palabras, la memoria revela solo destellos, instantes o imágenes vagas del pasado que son reactivadas por efectos emotivos o afectivos. Precisamente, el tránsito memorialístico en el que se sitúa al yo del poeta decimonónico posibilita un relato de vida basado en la fragmentariedad y el destaque de instantes luminosos de su existencia. Esto porque la historia en voz de Heredia aunque sigue un orden cronológico, no intenta recoger exhaustivamente todo su trayecto existencial, más bien se percibe que su interés es resaltar aquellos episodios que marcaron los rasgos de su escritura poética. Esto último, junto con otras afirmaciones hechas anteriormente serán ampliadas en el siguiente apartado.

2.1 José María Heredia: La vida hecha escritura

De entrada resulta sugerente para esta ficción biográfica el hecho de que el poeta José María Heredia asigna en repetidas ocasiones una naturaleza novelesca a su vida, debido a la cantidad de desafueros y tristezas de la que estuvo cargada su corta existencia. La manifestación más explícita la hace en una carta escrita tras la creación de su famosa *Oda al Niágara*, en la que se pregunta “¿Por qué no acabo de despertar de mi sueño? ¡Oh!, ¿cuándo acabará la novela de mi vida para que

empiece su realidad?” (17 junio de 1824)²⁴, fragmento que Padura retoma para dar apertura a su obra. Más adelante, el 20 de mayo de 1827 desde México, en correspondencia a su amigo Silvestre Alfonso le comunica: “voy a casarme en Octubre, pues ya es tiempo de que acabe la novela de mi vida para que empiece la realidad”²⁵. En otra oportunidad, Heredia remarca esa concepción de su vida en su poema *Desengaños*: “De mi azarosa vida la novela/ termina en brazos de mi dulce esposa,/ y de mi hija la risa deliciosa/ del afán ya pasado me consuela (1829)²⁶.”

Esa consideración novelesca de la vida está asociada a la relación que el poeta mantuvo con su escritura, ya que su obra poética devela los estados por los que atravesó en distintos momentos de su existencia. Emociones profundas, pensamientos encontrados, amores imposibles, y hasta intereses sociales y políticos impregnan una obra con una alta carga autobiográfica, en tanto “su poesía es claro trasunto de su vida desdichada” (HENRIQUEZ UREÑA, 1949, p. 110). De manera que para Heredia, su escritura estuvo íntimamente ligada a los acontecimientos de su ser, al punto que se convierte en la fuente de vida. Es decir, Heredia existe en tanto poeta, porque en la poesía consigna su existencia. Por ello, en este escritor, en especial, vida y obra se funden como una sola, pues los instantes e ideas que definen su presencia en el mundo se materializan en escritura poética.

Lo anterior devela la premisa sobre la que está constituida la vida imaginaria del poeta cubano. Es la idea de que un ser asegura la perdurabilidad de su existencia, su identidad personal –su mismidad e ipseidad en términos de Ricoeur (1996)--, a través de la escritura. El poeta, en la novela, sabe que después de la muerte “quedará sólo el olvido, y tal vez la poesía, libre ya de la intensidad de los días y los años, ajena incluso a ese minuto fulgurante en que se hizo carne y sangre de un hombre” (PADURA, 2002, p. 20). Si bien, el personaje confía en que su poesía contiene su existencia, también manifiesta la necesidad de construir el relato de su vida, una autobiografía, como prueba más fehaciente de su experiencia en el mundo.

²⁴ Lacoste, De Arufe María. *Poesías, discursos y cartas de José María Heredia*. Tomo II. Cultural S. A: La Habana, 1939, p. 71.

²⁵ Ibid, p. 124.

²⁶ Lacoste, De Arufe María. *Poesías, discursos y cartas de José María Heredia*. Tomo I. Cultural S. A: La Habana, 1939, p. 126.

Esa urgencia del personaje de materializar su existencia en la escritura de sus memorias resulta del reconocimiento de que su vida se vio afectada y se convirtió en un drama por las manifestaciones que los otros, los hombres con los que compartió escenario histórico, levantaron alrededor de su figura como hombre y poeta. Tales relatos fueron el detonante para que quienes tenían el poder en el momento decidieran su destino. El Heredia de la novela llega a esa conclusión después de su última visita a Cuba a finales del año 1836. En ese viaje, descubre, a través del general Tacón, que su más querido amigo, Domingo Del Monte, fue el artífice de toda una vida llena de sufrimiento: “Su amigo Domingo se le ha escondido, ¿verdad? Pues no lo lamente. Ese hombre nunca fue su amigo. Él fue el que lo delató en el año 23, después de que usted le contara que estaba conspirando...” (PADURA, 2002, p. 316). La persecución de las autoridades después de enterarse de dicha conspiración fue la razón para que el poeta huyera y luego fuera desterrado.

De modo que, Padura dibuja un escenario que dramatiza aún más las circunstancias de vida del poeta, para ofrecernos su faceta más abatida y frustrada²⁷, pues el conocimiento de la traición lo interna en un estado de desasosiego que desmorona su ser lentamente y le hace perder toda esperanza en la vida. La imagen proyectada de Heredia en esta ficción se percibe en coherencia con la caracterización del héroe de la *Künstlerroman*, en la medida en que en estas novelas, la figura del artista adquiere una connotación antagónica que da cuenta de su condición marginal y frustrada (PLATA, 2009).

Ese momento de conmoción que inunda al personaje, más el sentimiento de desarraigo, el saberse desterrado, rechazado, olvidado y traicionado, le impulsa a rondar los rincones de su memoria para desempolvar aquellas imágenes que le permitirían escribir la novela de su vida. Esta era una labor imperiosa para el personaje antes de morir, ya que los sufrimientos y necesidades que enfrentó después de su exilio se le presentaban inútiles tras enterarse que él hacía parte de

²⁷ El Heredia de *La novela de mi vida*, así como Fernando Terry y sus amigos, los socarrones, hasta el mismo José de Jesús Heredia ingresan en el universo ficcional creado por Padura para ampliar la lista de sus personajes frustrados. Al respecto, Padura manifiesta que escribir en Cuba, para su generación “se trata de una experiencia muy traumática porque se mezclan por primera vez de una manera diferente, las frustraciones económicas y el desencanto político [...] de cierta manera allí se inscriben mis personajes, trasladados de una vivencia mía a la literatura [...]. En el caso de personajes como el Conejo que iba a ser historiador y no llegó a serlo; el Flaco Carlos que iba a ser ingeniero y quedó inválido; Conde que quería ser escritor y no acaba de escribir, ellos muestran la imposibilidad de realización que termina en frustración” (En: LOPEZ, 2007, p. 164).

un gran juego de mentiras e intrigas. Por ello, suponía que sus memorias serían la prueba de su existencia y la posibilidad de que los cubanos y el mundo conocieran su versión de lo que otros habían narrado o sospechado de él, así como la triste experiencia del destierro y la traición. En otras palabras, la escritura de su propia vida funciona para el personaje como un acto de justicia y reivindicación de su figura, en un momento en que se creía difamado y olvidado. Es así como en *La novela de mi vida* se le entrega voz propia al poeta ya moribundo, para narrarse en busca de la comprensión de sí. La cercanía de la muerte, la idea de dejar el mundo de los vivos, reforzó ese intento de reparación a través de la escritura.

Ahora bien, la composición de la autobiografía del poeta expresa una elaborada correspondencia con su obra, en la medida en que el contenido de sus poesías y de sus cartas incursiona en la historia de vida como fundamento del discurso ficcional. De modo que, para la construcción de las memorias en voz del poeta, Padura se apropia de la correlación entre su obra y su vida, y la lleva a la práctica entretejiendo pasajes de las epístolas y versos de las poesías con su intuición interpretativa. Este modo de composición pone de relieve la importancia que adquiere la obra de un escritor en la invención de su biografía, pues, como se resalt, la obra del escritor biografiado se ubica en el centro del ejercicio creativo, para ser el principal soporte del discurso biográfico (DION, 2005). Así que, la figura autoral se erige en la ficción de su vida como la sombra que proyecta toda su obra (DION, 2002), vista a través de los ojos de Leonardo Padura.

En esta novela en especial, la noción de la obra como fuente privilegiada para la constitución ficcional del autor deviene de la naturaleza romántica que la conforma. José María Heredia es considerado el primer poeta romántico de Hispanoamérica, dada su profunda sensibilidad ante las circunstancias del ambiente de la época y de las experiencias propias²⁸. En efecto, Padura aprovecha la proyección que el escritor hace en sus poesías y sus cartas, al registrar sus emociones y vivencias en ellas, para resaltar esa faceta pasional y también

²⁸ Manuel Pedro González (1955) hace un estudio minucioso sobre la consideración de Heredia como precursor del romanticismo. En éste afirma que fue a través de los versos del cubano como ingresaron en la lengua española elementos tan románticos como “el sentimiento de la naturaleza y el empleo del paisaje interpretado ya como estado del alma y función de espejo –es decir subjetivado [...], el egocentrismo, el egoísmo y egolatría, y como secuela, la exaltación superlativa del poeta. El pesimismo trascendental, la antítesis, tan en boga en esa época allende los Pirineos; la idealización del amor y la mujer; la pasión de la libertad y la justicia abstractas; el odio a toda forma de tiranía –sin excluir la religiosa—; la fatalidad, el destino, el hado fiero, la suerte impía, el sino, etc., interpretados como fuerza ciega que rige la vida y *Deus ex machine* que le permite al poeta evadirse de su propia responsabilidad y angustia” (En: ARIAS, 2003, p. 35)

melancólica del poeta, tan acorde al espíritu romántico presente en su escritura. De ahí que Padura cree a un Heredia en consonancia con los sentimientos y turbulencias, producto del ambiente romántico que él mismo ayudó a impulsar. De hecho, buscando esa representación “la voz del poeta se vuelve más íntima en la novela de Padura de lo que había sido en las cartas, más desesperanzada, y el contenido biográfico más escandaloso” (BUCKWALTER, 2005, p. 47). Así, la noción de *obra-vida*, aplicada por Dion y Fortier (2010) a las ficciones sobre escritores, adquiere una relevancia esencial en esta novela, en el sentido en que la tensión entre el autor y su creación, a la que esta unión hace referencia, se convierte en motivo y también en estrategia para la constitución de la existencia del poeta.

En síntesis, tenemos que la forma inventiva que escoge Padura, me refiero a la autobiografía, va al encuentro de la interpretación que él hace de la correspondencia entre la obra y la vida del poeta, a favor de la creación biográfica. Esto porque la elaboración de unas memorias da cuenta del espíritu de la época y de la personalidad del escritor en sí, ya que permite la exploración y exaltación del yo, propia del movimiento romántico. Basta recordar que las autobiografías entraron en boga en el romanticismo, teniendo como su máximo exponente a Rousseau con sus *Confesiones*. Esta característica de *La novela de mi vida* hace eco de la idea de Alain Buisine correspondiente a que se debe inventar una forma específica de biografía para cada escritor, que responda a las particularidades de su escritura y a la vez proponga posibilidades nuevas de acceder a la obra-vida (2001 apud BOYER-WEINMANN, 2004). Así, vemos que la estructura que se emplea para contar la vida de José María Heredia y la faceta que se recrea de esa existencia es coherente con el universo cultural y social en que circuló.

De ahí que el ejercicio hermenéutico se considere piedra angular de la composición de estas ficciones (DION, 2002). En ese camino de interpretación sobresale una característica clave del romanticismo, me refiero a “la identificación entre el poeta y la naturaleza, a la que ve como un espejo de su alma” (ARIAS, 2003, p. 135). En la poesía de Heredia se destacan motivos como la tempestad, el océano, el sol, la nave, la palma, que son aprovechados por Padura para dar vida a episodios imaginados sobre la existencia del poeta. En la medida en que son vistos como reflejos de los estados del poeta, esos motivos condensados en la poesía ingresan en la ficción biográfica para relatar no sólo un instante o un

fragmento circunstancial, sino que intentan representar marcas trascendentales de la personalidad del escritor.

Una muestra de esta interpretación y apropiación de la poesía de Heredia la encontramos en la reinención del momento en que, como por designio del destino, el poeta acepta la invitación de hacer una excursión a las cataratas del Niágara. La observación de la magnificencia de este panorama natural le activa el don poético, que atendiendo a su espíritu romántico, encuentra una profunda conexión entre el fenómeno que producen las cataratas y los devenires de su vida. La ficcionalización de esta íntima relación entre la naturaleza que el poeta vislumbra y lo que siente se teje a través de la reescritura de una carta de Heredia a su tío Ignacio en Matanzas, después de la visita a las cataratas, en combinación con los versos de la conocida *Oda al Niágara*:

Contemplando la caída de las aguas y la subida del rocío me pareció ver en aquel espectáculo la imagen de mis pasiones y de la borrasca de mi vida, y nunca como en ese instante sentí el peso tremendo de mi soledad, el lamentable desamor en que vivía, el absurdo infinito que marcaba los senderos de mi vida, haciéndola correr, como los rápidos del Niágara, por caminos abruptos y fatales (PADURA, 2002, p. 200).

Entretanto, la concepción de ficción que prevalece de ese tratamiento de los motivos poéticos se aleja de la separación binaria de verdad y mentira o de la ficción como la acción de fingir algo. En este caso, como sugiere Padura desde el prólogo de la novela, la ficción permite narrar la historia de vida de Heredia desde lo posible, pues relata lo que ocurrió, debió o pudo ocurrir (PADURA, 2002, p. 11). Por ello, la ficción se asocia al hecho de interpretar y escribir el mundo en su complejidad y multiplicidad. Siguiendo a Juan José Saer, “el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (SAER, 1997, p. 11). De modo que, la ficción se presenta en esta novela como la posibilidad de acceder a dimensiones de la vida del poeta no contadas o no contempladas por el discurso histórico, y también como la oportunidad para otorgar sentidos más amplios y profundos a la unión obra-vida.

Ese modo de composición hace que la ficción de la vida del poeta no inicie con la descripción detallada de su nacimiento y consecuente avance, como una autobiografía tradicional, sino que inscribe el origen de su vida al acontecimiento

de la escritura. Así, la existencia de Heredia en la novela comienza cuando se reconoce como escritor, por la intensidad y difusión que alcanza su práctica creativa en un momento determinado de su vida. De ahí que la narración siga el ritmo del tiempo de la memoria y no el de la Historia –con *h* mayúscula-, pues el relato de vida del poeta no se percibe secuencial u ordenado, sino todo lo contrario. El avance del personaje está determinado por la activación de recuerdos, producto del estado emocional en que se encuentra en el instante de la escritura, lo que provoca la irrupción de imágenes poéticas para expresar dicho estado. Por ello, las evocaciones del poeta tienden a privilegiar la descripción de las sensaciones y emociones sobre las mismas acciones, ya que, las primeras funcionan como justificaciones y materia prima para la creación poética. En consecuencia, el desarrollo de la trayectoria existencial del personaje es dependiente de su evolución como escritor, pues la narración de los eventos, pensamientos y emociones que componen el relato de vida desembocan en la figuración del proceso de escritura de distintas producciones. Con esto, el acto de escribir adquiere protagonismo esencial, en tanto su presencia es innegable en la construcción ficcional de la vida de un escritor.

En ese camino de interpretación y composición de una vida imaginaria, los motivos poéticos de la libertad, la patria en la lejanía y el dolor del destierro se despliegan como marcas trascendentales que dan valor a la existencia del poeta. Esas marcas resaltan la faceta más romántica de Heredia, no sólo porque apoyan la creación de la figura intimista y extremadamente sensible proyectada en sus poesías y cartas, sino también porque el personaje se presenta como un sujeto que se observa a sí mismo en búsqueda de su identidad y sentido de su existencia.

La interrogación identitaria y ontológica por extensión es propia de los poetas románticos, quienes emprendieron la labor de “recalcar lo peculiar de su ser americanos y de aquellas características regionales, culturales, sociales, etnográficas y lingüísticas que les facilitaran desarrollar con el mayor fundamento posible su conciencia de ser diferentes” (GARCIA-LOZADA). Por ello, en esta ficción biográfica se explora una fuerte identificación con la patria, dando privilegio a la ficcionalización del proceso de arraigo y apropiación de Cuba por parte del poeta. El amor por su patria pone en evidencia el hecho de que para un poeta romántico la relación con un espacio geográfico que ofrezca las peculiaridades culturales, sociales y políticas para identificarse y distinguirse de otros

conglomerados, y sobre todo de los españoles es primordial en su formación como hombre y escritor. En ese sentido, la independencia se erige como el único propósito a alcanzar, y para el personaje se convierte en una convicción de vida, incluso estando en el exilio. Pues bien, en el siguiente apartado indagaré sobre el modo en que se construye ese gesto indisociable entre el poeta y la isla de Cuba.

2.2 La patria y el destierro. Los signos de una vida en poesía

Uno de los grandes motivos de la escritura de José María Heredia es su tierra natal y la búsqueda de libertad y justicia para sus compatriotas. Sus biógrafos²⁹ coinciden en que desde muy joven un sentimiento de arraigo a Cuba invadió el ser del poeta, sin haber vivido allí la mayor parte de su vida, lo que desemboca en una profunda indagación de ese afecto por la Isla desde su poesía y sus acciones. Ya en 1822, con la escritura de los poemas *A la Insurrección de la Grecia en 1820* y *Oda a los habitantes de Anáhuac* queda en evidencia el interés de Heredia por hacer de Cuba el lugar al cual pertenecer, así como su decidido compromiso con la causa independentista. Por un lado, en *A la insurrección*, el poeta se sirve del tema de la independencia griega frente al colonialismo otomano para propiciar un paralelo con la creciente idea de la independencia cubana³⁰:

*Por la alma Libertad: miro a mi patria,
A la risueña Cuba, que la frente
Eleva al mar de palmas coronada,
Por lo mares de América tendiendo
Su gloria y su poder: miro a la Grecia
Lanzar a sus tiranos indignada,
Y a la alma libertad servir de templo (1823)*

Al respecto, Salvador Arias, en su texto *Aire y fuego en la raíz: José María Heredia* (2003) afirma que en este poema “el poeta ha encontrado ya a su patria y la forma de cantarla. Este tono herediano que parece estar llamando al combate, [...] lo convertirá en el poeta cubano más representativo y popular durante las

²⁹ Entre ellos María Lacoste de Arufe (1939), Pedro Henríquez Ureña (1949), Salvador Arias (2002; 2003), y el mismo Padura en su texto ensayístico sobre el poeta (2003).

³⁰ “Cuando [...] Heredia alude directamente a la independencia de Cuba en su composición ‘A la insurrección de la Grecia en 1820’, estará iniciando una línea fundamental de la poesía decimonónica cubana. El ideal libertario en la poesía podrá ser sólo premisa filosófica o tema literario en estilos o modas foráneos, pero en Cuba asumió una connotación muy precisa a partir de la década del veinte, y si hay un rasgo que caracterice a nuestra lírica romántica será su recurrencia, a veces velada, simbólica o tan solo como sugerida añoranza, a la necesaria libertad de la isla” (ARIAS, 2002, p. 154).

largas luchas independentistas del siglo XIX” (p. 24). En la *Oda a los habitantes de Anáhuac*, por su parte, queda explícito el apoyo del poeta a las luchas independentistas de toda América, además, en ella se exponen las preocupaciones que desarrollará en su poesía posterior: “su amor a la libertad de América, su desprecio a las tiranías, su espíritu constitucionalista y democrático, su convicción de que si es necesario se debe luchar y morir por el ideal sagrado de la libertad de la patria” (PADURA, 2003, p. 125).

El contexto de composición de estas odas corresponde al momento en que Heredia participó como masón en la logia de los Caballeros Racionales de Matanzas y en la conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar, que pretendía conseguir la independencia de la isla. Antes de que pudieran llevar a cabo sus planes, la conspiración es descubierta por las autoridades españolas. Algunos de sus integrantes son capturados y otros deben huir, como lo hizo Heredia. El poeta se embarca hacia Boston, y luego viaja a México donde vivirá el resto de sus días. Así que, por la lucha de los ideales de libertad e independencia para su tierra natal, el poeta es desterrado y solo volverá a Cuba una vez antes de morir. Ahí inicia el destino fatal de José María Heredia y también el de su patria, pues al modo de ver de Padura en su texto ensayístico, “el destierro de José María Heredia y la historia de la cultura cubana queda marcada, hasta hoy, con uno de sus signos más característicos y dramáticos” (2003, p. 37).

El exilio fortalece la producción poética de Heredia en torno a la conformación de su patria y su independencia, con el agregado de que “la patria a la que ahora canta Heredia está cargada de toda la connotación política que esta noción adquiere en el siglo XIX” (PADURA, 2003, p. 37). Poemas como *La Estrella de Cuba*, *A Emilia*, y el famoso *Himno del desterrado* conforman una serie de poemas en que la directriz es la melancolía de lo ausente y el dolor que produce la imposibilidad de volver a la tierra natal con los suyos. En estas creaciones predomina el tono nostálgico producto de la frustración por la libertad no lograda y la lejanía provocada por el destierro. Sin embargo, es de notar que el canto a la patria se convierte en un reclamo a sus compatriotas, que desemboca en un llamado a la esperanza para continuar la lucha por la independencia. Por ejemplo, dirigiéndose a Cuba, en *A Emilia*, le cuestiona “¿Cómo viendo tu sol radioso, inmenso,/ No se inflama en los pechos de tus hijos/ Generoso valor contra los viles/ Que te oprimen audaces y devoran?” (1824); En *La Estrella de Cuba* reclama la

cobardía de los cubanos para luchar ante el tirano y augura la continuación de la sumisión si su actitud no cambia: “Que si un pueblo su dura cadena/ No se atreve a romper con sus manos/Bien le es fácil mudar de tiranos,/ pero nunca ser libre podrá” (1823). Ya en el *Himno del desterrado* aunque canta al dolor del destierro con una voz decepcionada y resignada, también le canta a la esperanza: “Elevemos los ojos al cielo,/ Y a los años que están por venir [...] ¡Cuba! Al fin te verás libre y pura/ como el aire de la luz que respiras,/ Cual las olas hirvientes que miras/ De tus playas la arena besar” (1825).

Con esto, vemos que la identificación del poeta con la tierra en la que nació es muy intensa y se consolida rápidamente por la compleja situación política de toda Hispanoamérica en favor de la independencia. Así, la formación de José María Heredia como intelectual y poeta surge en paralelo al proceso de formación de Cuba como nación, puesto que con su poesía Heredia nombra la isla, le otorga rasgos que contribuyen a pensar en su identidad, le diseña sus símbolos particulares, como la estrella, las palmas, la tempestad. De hecho, “más que escribirla, Heredia de alguna manera estaba inventando la patria a la que necesitaba pertenecer y, al inventarla le daba el soplo divino de la vida que se encierra en palabras” (PADURA, 2003, p. 52). Por ello, la obra-vida de Heredia es inseparable de la configuración de Cuba como país independiente, lo que le da relevancia a su figura y a su obra dentro de la historia literaria cubana.

Esa necesidad de pertenecer a un espacio, a la que hace referencia Padura en el ensayo sobre Heredia (2003), es propia del escenario romántico de inicios del siglo XIX. Pues como mencioné anteriormente, un rasgo fundamental de cualquier poeta romántico es la asociación de su carácter sensible y pasional con experiencias geográficas que lo ayuden a definirse a sí mismo, en tanto el paisaje se percibe como el espejo del alma del poeta. La ligación del escritor con la naturaleza se instaura en la poetización de su tierra natal, como una posibilidad de búsqueda identitaria. Con esto, la indagación del yo del poeta romántico a través del lugar originario se traslada hacia la premura de difundir un espíritu de independencia, no solo política y económica, sino también cultural y social³¹. De

³¹ “En la América hispana el romanticismo llega en el momento de su liberación de la metrópoli colonial. Es el estilo de su independencia política [...] Pero será en Cuba, la tierra americana aún no libre, donde la tradición romántica se vincule más al ansia independentista de la colectividad” (ARIAS, 2002, p. 122)

modo que toda condición que permita distinguirse de los españoles se convierte en motivo de exploración poética, a favor de la creación de lo propio.

Este sentir romántico del poeta decimonónico por la isla de Cuba es apropiado por Leonardo Padura para la composición de su vida imaginaria, como eje sustancial del relato biográfico. En *La novela de mi vida*, la Isla representa el arraigo que un ser en condición de autoexploración procura, como es el caso del poeta, y también de Fernando Terry. En esa medida, en la autobiografía que escribe el Heredia imaginado, Cuba se percibe como el medio ideal, el lugar añorado, el territorio original que contiene aquellos rasgos y recuerdos a los que el poeta acude para intentar la comprensión de sí mismo y del sentido de su presencia en el mundo. La evocación de su tierra natal aparece rodeada de una profunda emotividad, producto de la lejanía del destierro.

Dada esta relación entre el poeta y su tierra originaria, en la escritura de sí que el personaje emprende en su autobiografía, la memoria del hombre moribundo se moviliza al momento de llegada a La Habana, cuando sólo contaba con catorce años, para iniciar su relato. La ubicación del punto cero de la novela de su vida en la Isla obedece al impacto que la exuberancia del territorio le inspira en su primer encuentro:

Si me permito el trance de evocar los aromas de La Habana es porque el principio feliz de esta historia debo ubicarlo en esa ciudad donde, apenas llegado, encontré aquel olor que me exaltaba y que, por alguna misteriosa razón, sentí que ya me pertenecía. (PADURA, 2002, p. 20)

Así que, a su llegada a Cuba, siendo aún un adolescente pero con una sensibilidad altamente desarrollada, el personaje se enfrenta con un mundo mágico, un paisaje de ensueño, olores inconfundibles, un panorama que lo deslumbró por la abundancia de sus atributos: “Además del olor, La Habana [lo] sorprendió con el maravilloso descubrimiento de que allí se vivía con una lujuria y un desenfreno tal como si al día siguiente fuese a llegar un huracán” (PADURA, 2002, p. 21). Las descripciones detalladas del paisaje y ambiente de la Isla se presentan como la síntesis de la experiencia del poeta romántico al encontrar un escenario que combinaba con su personalidad. El narrador autobiográfico insiste en caracterizar la condición exuberante y agitada que percibió en la Isla, en correspondencia a las transformaciones que su yo vivenciaba. En sus memorias manifiesta: “La Habana me late en el pecho con la intensidad dolorosa de la novela

que ha sido mi vida, donde todo concurrió en dosis exageradas: la poesía, la política, el amor, la traición, la tristeza, la ingratitud, el miedo, el dolor” (PADURA, 2002, p. 20).

De manera que en *La novela de mi vida* la voz ficcionalizada del poeta va esbozando el modo en que el territorio insular se liga afectivamente a su existencia, en un momento en que parecía estar destinado a “no pertenecer a ningún sitio, no tener un lugar, ser siempre un hombre de paso hacia otro destino” (PADURA, 2002, p. 21). El personaje hace hincapié en la correspondencia entre el ambiente de la Isla y su personalidad para justificar la elección de Cuba como su patria, a pesar de haber vivido allí por poco tiempo. Su memoria vuelve una y otra vez a los parajes de la Isla, para traer al presente de la escritura las imágenes que constituyen su existencia:

La ebullición que se respiraba en la calle me servía de estímulo, y fue por esos días de exaltada juventud cuando también empecé a fraguar otra de mis decisiones trascendentales: si me era posible escogería Cuba como mi patria poética, pues aquel país oprimido y corrupto, vital y generoso, tenía los encantos necesarios para que un poeta diera rienda suelta a su creatividad (PADURA, 2002, p. 45).

La alegría de encontrar en Cuba el espacio propicio para desplegar y fortalecer su espíritu sensible y agitado se convierte rápidamente en dolor y desasosiego. Pues esa identificación con la Isla hace que se involucre en el complejo ambiente político en favor de la independencia, lo que finalmente provoca su exilio. En la novela de Padura, la voz del poeta evoca las circunstancias que antecedieron su destierro, entre ellas, y la más relevante, es la descripción de su ingreso a la logia de Los Soles de Bolívar que pretendía llevar a cabo una conspiración para provocar un alzamiento contra los españoles. Así como el posterior descubrimiento por parte de las autoridades, y su partida de la Isla hacia Estados Unidos. El momento de inicio del éxodo es recordado por el poeta ficcionalizado como si lo estuviera viviendo en ese preciso instante de escritura, porque a pesar de los años que habían transcurrido, el dolor seguía siendo el mismo:

Vi la corriente adormilada del río Yumurí, casi al alcance de la mano, y me pregunté, ya con lágrimas en los ojos, cuánto tiempo iba a vivir lejos de aquel sitio, fuera de mi territorio, sin derecho a respirar mi aire ni abrazar a mi mujer. Todas las respuestas que le ofrecí a mi imaginación fueron despiadadas, pero fui incapaz de concebir por un instante que la realidad me daría respuestas que

doblarían, largamente, los más arduos castigos que un joven poeta podía imaginar. Al día siguiente comenzaría mi destierro, y con él, el aprendizaje verdadero de lo efímera que suele ser la felicidad y lo inconmensurable que puede resultar el dolor” (PADURA, 2002. p. 182).

La participación en la lucha independentista es también un signo del carácter romántico del Heredia imaginado por Padura, pues al hacer énfasis en este hecho, se reitera el interés del poeta por aportar a la construcción de una identidad que definiría las particularidades de su tierra natal y a la vez le permitiría explicarse a sí mismo como individuo integrante de un grupo social en construcción, que se distinguía del español dominante. Además, esa asociación con las ideas de emancipación surgen en coherencia con el pensamiento que se imponía en el resto de Hispanoamérica y que se expresó a través del romanticismo americano.

La connotación de Cuba como lugar añorado en la novela se construye entonces a partir de la condición de exiliado del personaje. Este resultado deviene del contenido y efecto de la poesía de Heredia producida durante el exilio, en tanto la tierra natal aparece en sus versos cargada de un tono melancólico que pone de manifiesto la nostalgia y dolor del desarraigo. Así que la relación entre el poeta y su patria poética es creada en esta ficción como resonancia de las interpretaciones que el autor de la ficción, es decir Padura, hace de dicha poesía. En esa lectura se destaca el hecho de que “en su poesía el paisaje cubano va a ser cantado desde lejos, evocando los lugares que dolorosamente, no podía ver [...] la lejanía y el sentimiento ahondan la interiorización de las vivencias geográficas que lo ligan a su tierra” (ARIAS, 2002, p. 131). Varias de las composiciones que Padura incorpora en el relato de vida de Heredia contienen esa carga melancólica asociada al destierro, que caracteriza la voz ficcionalizada del poeta.

Con esto, se pone en evidencia el carácter hermenéutico que dirige la composición de la ficción biográfica de escritores, destacado por Robert Dion (2002). En la medida en que la creación de esa figura melancólica del poeta deviene de la valoración crítica que Padura ha hecho no solo de los poemas que evocan esa temática y esas emociones, sino también de la crítica literaria que se ha concentrado en el estudio de ese aspecto en particular de la obra-vida del poeta decimonónico.

Por ejemplo, en un estudio dedicado al concepto de melancolía en la poesía de José María Heredia, su autor, Tilmann Altenberg (2011) profundiza en el

contenido de algunos poemas del cubano y sugiere que tal estado melancólico condensa la expresión del sufrimiento que el poeta padece en el destierro. De modo que esa condición de desarraigo se convierte en motor de la escritura poética y, aceptando que en la ficción biográfica de un escritor, vida y escritura son una sola entidad, el destierro se posiciona como el hilo argumental sobre el que se tiende la narración de la existencia del poeta.

Por lo anterior, en la novela de Padura se da relevancia a la reinención de las circunstancias y escenarios de producción de la poesía patriótica de Heredia. La libertad de Cuba, el dolor y el desprecio por los tiranos que decidieron su destino son los temas que rondan al poeta en las escenas de escritura. El valle de Yumurí se convierte en la imagen del destierro, pues en las creaciones de esos años de frío y melancolía es persistente la evocación de sus “majestuosas palmas reales, ríos apacibles y dulces campos de caña, y la vista prodigiosa que se disfruta entonces de la ciudad de Matanzas” (PADURA, 2002, p. 63). Por ejemplo, la composición del famoso *Himno del Desterrado* viene a la memoria del poeta para evocar aquel momento sublime y a la vez doloroso en que divisa a lo lejos la montaña que los cubanos llaman el Pan de Matanzas, cuando se dirigía a continuar su exilio en México.

Con esto, y siguiendo el razonamiento de Altenberg, la noción de patria adquiere un sentido ambivalente tanto en la poesía del cubano como en la ficción biográfica que lo reinventa. Por un lado, como ya mencioné, su tierra natal evoca una naturaleza amena e ideal, pero también significa “¡Recuerdo triste de maldad y llanto!” (*Placer de la melancolía*). Ya en el “Himno del desterrado” la ambivalencia deviene de que “la realización del deseo de regresar a su patria se ve impedida por la amenaza de la persecución por el “déspota ibero”. El regreso a Cuba implicaría la pérdida de la libertad que solo el exilio ofrece” (ALTENBERG, 2011, p. 128). En *La novela de mi vida* ese sentir duplo alrededor de la patria se manifiesta, en el arraigo y pertenencia que el Heredia imaginado siente por Cuba, y por otra parte, por el dolor que le causa saber que allí se originó la desdicha en su vida. Su voz ficcionalizada lo sintetiza así:

Por primera vez había sentido la posibilidad de pertenecer a un sitio, de tener tierra y casa propias, y aquella isla desgraciada, donde sólo por casualidad había nacido y a la cual por avatares imprevisibles, regresé para dar salto tremendo de la niñez a la adultez, se me estaba convirtiendo en una necesidad y, luego lo

sabría, en una maldición de la cual nunca habría de librarme (PADURA, 2002, p. 71).

Ahora bien, además de la correspondencia que el Heredia imaginado encuentra entre su personalidad y el escenario cubano, éste le otorga especial importancia a su tierra natal porque le permite, dadas las circunstancias políticas y sociales del momento, ingresar a un círculo cultural y político que amplía su visión de mundo y permite la explotación de su potencial intelectual. Esto quiere decir que *La novela de mi vida* indaga a través del relato autobiográfico, la dimensión subjetiva e intimista del poeta vuelto personaje, y a la vez, el ámbito social en el que su ser y su escritura se fortalecieron. Por ello, en sus memorias el personaje presta particular interés a las amistades que hizo en Cuba, a las reuniones o asociaciones en las que participó y a los proyectos culturales que emprendió.

Dado el espectro que intenta recoger esta ficción biográfica de escritor, me refiero a la caracterización de la sociedad letrada de la Cuba de inicios del siglo XIX, desde la perspectiva de la figura imaginada de uno de sus protagonistas, nos encontramos con una propuesta de reescritura de un pasaje de la historia literaria cubana. Esta propuesta da cuenta de una concepción de literatura como sistema³², en la medida en que la experiencia literaria, en este caso, la experiencia de escritura poética de José María Heredia, se narra ligada a los eventos sociales, culturales y políticos que la rodean. Por ello, la obra-vida de Heredia no se presenta como un fenómeno aislado, es decir, no se limita a la ficcionalización de su vida privada, sino que es narrada en correlación a la esfera social e intelectual cubana en la que actuó el poeta y circuló su obra.

Desde esa perspectiva, Padura pone en escena a otro de los protagonistas del sistema literario y cultural cubano de la época, que tuvo una relación cercana con José María Heredia. Se trata del escritor y crítico literario Domingo del Monte, quien es considerado una figura determinante en la historia literaria cubana por su labor de fomento y difusión de la cultura en la Isla. Al respecto, José Fernández de Castro, en un estudio preliminar a la publicación de los escritos de Del Monte, lo define como “uno de los cubanos más influyentes en su época y uno de los más generosos y amplios espíritus que a esta patria dedicaran sus afanes en diversas y útiles esferas de acción” (1929, p. 7). No obstante, Salvador Arias (2002) destaca

³² Me refiero al término sistema desde la perspectiva de Antonio Candido. Ver: *Formação da literatura brasileira* (1959) y *Literatura e sociedade* (1965).

el hecho de que “este lugar cimero no lo obtenga con su obra literaria, sino debido a su actitud general ante la cultura y la vida del país y, en específico, por su labor de animación y promoción ejercida de manera muy directa sobre todo mediante formas no públicas, como son las tertulias y la correspondencia privada” (p. 141)³³.

En la novela de mi vida, Domingo Del Monte actúa como uno de los mejores amigos de Heredia, debido a las experiencias reveladoras que juntos enfrentan. Esto porque, en principio, Del Monte introduce al Heredia ficcional en los placeres de la vida habanera. Le presenta facetas un tanto veladas del ambiente cubano, que terminan por atraerlo aún más a su tierra natal. Por otro lado, entre ellos se gesta una relación intelectual mediada por la poesía que perdurará hasta los últimos días del poeta. Del Monte se convierte en el lector primordial de Heredia, al punto de ser el editor de varias de sus publicaciones. Juntos lideran varios proyectos literarios, revistas y periódicos. Es de notar que la relación ficcional creada entre estos dos personajes históricos surge como resonancia de las interpretaciones de la correspondencia que mantuvieron. De hecho, en la novela, la comunicación a través de misivas se convierte en un recurso narrativo para incluir información de la amistad del poeta con Del Monte y otros personajes de su contexto histórico. Este procedimiento pone en evidencia la interacción de la obra del poeta, en este caso, la epistolar, con el discurso ficcional.

Pues bien, en su autobiografía, la memoria del Heredia imaginado evoca constantemente la figura de Del Monte. Los recuerdos del poeta insisten en dibujar a un sujeto que, desde el momento en que se conocen, se muestra como un ser codicioso, pues “por aquella época tenía dos o tres obsesiones [...] no quería ser pobre y estaba seguro de que moriría rico; quería ser poeta y publicaría libros; y sería famoso, a costa de lo que fuese” (PADURA, 2002, p. 28). Esas evocaciones de la personalidad de su amigo funcionan como anticipaciones de lo que Heredia nos irá revelando en el avance de sus memorias. Entre tanto, el lector va

³³ “Delmonte no era sólo un diseminador de ideas y un promotor de cultura, sino un teórico de la situación cubana y en ello seguía de cerca las ideas de su modelo José Antonio Saco. En su prédica y acción trató de desalentar la trata de negros y evitar los peligros de una república a la haitiana. Hizo lo posible por demorar una insurrección separatista que pondría en peligro los capitales de su suegro y su grupo familiar. Abogó por lograr reformas en la Colonia a la vez que se iban creando las bases de una nación independiente en perspectiva hacia la cual se evolucionaría cautelosamente. Estimuló una cultura nacional que siguiera los patrones españoles para garantizarle una universalidad. Por sobre todo, estaba siempre presente el interés supremo de salvaguardar el patriciado criollo y tutelar sus instituciones y haciendas” (OTERO, 1990, p. 727).

descubriendo que detrás de la amistad sincera que José María Heredia creía haber encontrado, se esconde una suerte de rencor infundado, ya que “en Domingo empezó a gestarse una turbulenta rivalidad juvenil [...] Porque, sin confesarlo jamás, él había jugado sobre una carta el mayor deseo de su vida: el de ser el gran poeta de la isla” (PADURA, 2002, p. 48). El entrecruce de la vida de José María Heredia con Domingo Del Monte marca el rumbo que tomaría su existencia, en la medida en que, por vía de las acciones de este hombre el poeta conoce la desilusión y la traición. Ello porque en la novela, Del Monte es quien delata la conspiración en la que se involucra Heredia, lo que a su vez provoca el destierro del poeta.

En ese sentido, estableciendo un diálogo entre el discurso historiográfico y el ficcional, Padura crea un Domingo Del Monte que además de actuar como propagador de ideas e incentivador de la cultura en la Isla, lleva a cabo ciertas acciones que dejan al descubierto una personalidad egoísta y malintencionada. Esta caracterización antagónica de Del Monte sobreviene de la lectura que Padura hace de su obra epistolar. Hay una carta en particular, enviada por Domingo Del Monte a otro poeta de la época, a la que Padura presta especial atención, pues en ésta, el crítico, de cierta manera, justifica su distanciamiento de Heredia, en su última visita a la Isla. La interpretación de Padura queda registrada en un artículo de opinión, denominado “Los profesionales del odio” (2012), en donde dice, citando la nombrada carta:

nunca, expresaba el muy acaudalado Del Monte, Heredia debió haberse rebajado a pedir una autorización al gobierno colonial para visitar a Cuba. <<...Vino a La Habana [decía en aquella misiva] solicitando antes permiso [...] por medio de una carta [...] que no me gustó ni ha gustado a ninguna persona de delicadeza; [Con tal acto de sumisión, Heredia] Perdió un prestigio inmenso poético-patriótico, tanto que la juventud esquivaba el verle y tratarle. Él, sin embargo, dice y cree que no ha cometido ninguna acción villana que lo rebaje, y extraña que se lo juzgue con tanta severidad>> (PADURA, 2012).

En dicho artículo, Padura sostiene que hay dos razones ocultas en el distanciamiento de Del Monte con relación al poeta. La primera hace referencia a que Del Monte se sentía en riesgo porque el poeta “conocía de los pasados devaneos y oportunismos políticos del ahora gran mecenas de la literatura cubana” (PADURA, 2012). Con esto, se refiere a la actitud que Del Monte toma cuando la conspiración independentista, en la que Heredia se involucra, es descubierta. Ya

que, llegado el momento crucial, el crítico se interna en un pueblo remoto de la Isla, “para ir a esperar el paso de la tormenta” (PADURA, 2012). Según Padura, “la razón de su actitud de 1836, obviamente, implicaba una estrategia de ocultamiento de pecados propios a través de la exhibición lacerante de posibles deslices ajenos, criticados con acritud en misivas y charlas que, él bien lo sabía, trascenderían al espacio público” (2012).

Por otro lado, Padura atribuye la segunda razón al aparente sentimiento de rivalidad que se gestó en Domingo Del Monte con relación a José María Heredia, pues éste último “era considerado por entonces la más importante voz lírica de Cuba, una de las más notables de América y del ámbito de la lengua española, mientras del Monte solo había llegado a ser un pergeñador de versos mediocres” (PADURA, 2012).

En el mismo texto, Padura menciona las sospechas de algunos historiadores respecto a la participación de Del Monte en la represión de la llamada Conspiración de la Escalera (1844)³⁴. Al respecto, el profesor y crítico cubano Francisco Morán, en el artículo “Domingo del Monte, ¿‘El más real y útil de los cubanos de su tiempo’?” (2016), demuestra, a través del análisis de la correspondencia entre Del Monte y el diplomático estadounidense Alexander Hill Everett, la incidencia del cubano en la conspiración. Morán resalta que Del Monte entrega información a Everett sobre una posible insurrección de esclavos instigados por Inglaterra, con la petición expresa de hacérselo saber al gobierno de los Estados Unidos y al de España (MORÁN, 2016). El hecho de contemplar la responsabilidad del crítico cubano en el atroz aniquilamiento de cientos de negros cubanos, tras el objetivo de consolidar una cubanidad, se presenta como un argumento que sustenta la recreación ficcional que Padura hace de Domingo Del Monte como un sujeto desleal y manipulador. Si bien, el evento de la conspiración no es referenciado en *La novela de mi vida*, su consideración aporta a la caracterización del personaje.

La mención de este procedimiento de interrelación entre el discurso histórico y el discurso ficcional opera como la manifestación de la condición dialógica e intertextual que adquiere esta ficción biográfica. Las discusiones que la historia

³⁴ “Denominación de lo que, en lugar de una vasta conspiración de esclavos, fue una confabulación de la oligarquía negrera criolla con las autoridades coloniales españolas, destinada a neutralizar a los criollos blancos abolicionistas, liquidar la influencia económica y social que comenzaban a alcanzar negros y mestizos libres y escarmentar a los esclavos, cuya rebeldía había alcanzado su clímax en 1843” (https://www.ecured.cu/Conspiraci%C3%B3n_de_la_Escalera).

literaria cubana ha levantado en torno a la figura de Del Monte son apropiadas por el autor de esta ficción, involucradas en el texto, y renovadas mediante la reinención de esta personalidad literaria.

Desde otra arista, el Domingo Del Monte de la novela también se presenta como un sujeto influyente en la obra y vida del poeta por su ayuda en la incursión de las cuestiones del amor, lo que motiva la producción de algunas poesías amorosas dentro de la obra. Por ejemplo, la novela fabula como por intermedio de Del Monte, Heredia ve a Isabel Rueda y Ponce de León, una jovencita de doce años, que le inspira un amor romántico y platónico. Después se desilusiona, al saber que Del Monte corteja a la muchacha. La agitación que se traba en su alma hacía fluir los versos de forma espontánea, como lo recuerda en la novela de su vida: “Mira, mi bien, cuán mustia y desecada/ Del sol al resplandor está la rosa/ Que en tu seno tan fresca y olorosa/ Pusiera ayer mi mano enamorada...” (PADURA, 2002, p. 46). En claro signo de intertexto de su soneto *La desconfianza*, vemos como el proceso de escritura poética se entrelaza con los acontecimientos de la vida del Heredia especular, para conformar esa unidad en la que la escritura se hace “carne y sangre de un hombre” (PADURA, 2002, p. 20). La fabulación de estas escenas de escritura apoya la faceta romántica de José María Heredia que esta ficción rescata, en la medida en que el espíritu sensible del poeta aprovecha cualquier sobresalto emocional para expresar de modo desbordante su alcance poético. La filiación romántica se encamina entonces a la idealización del amor y la mujer, en la medida en que en la poesía de Heredia “el hablante lírico se presenta como un aficionado a la belleza femenina que vive la pasión amorosa hasta el último trance” (ALTENBERG, 2011, p. 49).

En ese sentido, el amor se presenta como otro de los motivos que ligan al Heredia de la novela con el territorio cubano. Por ello, además del amor platónico que el poeta expresa por Isabel Rueda y Ponce de León, éste revela una relación con una mujer, que en la novela se convierte en su gran amor, en su musa predilecta, y a quien destinaría gran parte de su poesía romántica. Se trata de la joven matancera Dolores Junco. Con la invención de esta trama pasional, Padura crea el ambiente para justificar la aparición de algunas producciones amorosas durante el período militante del poeta. En efecto, el reencuentro con la joven encendió el corazón del personaje y estimuló la escritura de creaciones como <<A ..., en el baile>> , en la que puso en juego “símbolos, metáforas y adjetivos a los

cuales –bien lo decía Betinha— difícilmente pueden permanecer cerrados los oídos de una mujer: palma gallardísima y erguida, ángel celestial, más bella que la blanca luna, le decía” (PADURA, 2002, p. 108). En adelante, el poeta escribió varios poemas de amor, dedicados todos a la Ninfa del Yumurí, nombre poético que recibió su musa³⁵. Esta práctica la alternó con su actividad política, porque, según el personaje: “ni siquiera el amor, que devoraba muchas de mis fuerzas y mis horas, logró apartarme de reuniones y pláticas políticas, y no dejé de encontrarme con mis amigos partidarios de la independencia” (PADURA, 2002, p. 126).

La acepción que adquiere el aspecto amoroso en la novela deviene, como es de esperar de la interpretación de la lírica dedicada a este tema. Así como la patria, el amor adquiere un sentido ambivalente en la obra del poeta y en esta ficción. Inspirado en los recuerdos del pasado, la experiencia amorosa del poeta se traduce en tranquilidad, que se transforma en dolor al reflexionar sobre la persona amada que permanece en la lejanía, y también sobre la circunstancia de destierro que provocó el distanciamiento. En otras palabras, esa doble significación de la pasión amorosa se percibe por el hecho de que en su poesía “el hablante recupera virtualmente la felicidad de un amor pasado que contrasta con su desesperación en la situación de enunciación” (ALTENBERG, 2011, p. 149). Esta caracterización del amor como imposibilidad se convierte en uno de los motivos que provoca más sufrimiento al poeta en destierro. Esto porque el personaje se entera momentos antes de huir de la Isla, perseguido por las autoridades españolas, que Dolores Junco, “Lola”, estaba esperando un hijo suyo. El dolor se agudiza cuando la mujer le escribe una misiva informándole que su hijo había nacido muerto. La invención de estos eventos alrededor de ese amor imposible refuerza el apego por la Isla, ya que a través de su recuerdo constante, el espíritu sensible y romántico del poeta se mantiene vivo en el exilio, aguzando la conexión afectiva con su tierra.

Retomando el asunto del ambiente intelectual y político en el que se desarrolla la obra-vida del poeta hecho personaje, es de notar que además de

³⁵ La fabulación de este personaje femenino deviene de las asociaciones que críticos e historiadores han hecho entre la figura femenina de Lola, presente en la poesía de Heredia, y Dolores Junco, quien se presume tuvo una relación amistosa con el poeta. Según Altenberg, fue Rafael Esténger en su texto *Amores de cubanos famosos* de 1950, quien “en su afán por relacionar las figuras femeninas en la poesía de Heredia con los amores documentados del autor concreto, identifica a Lola como Dolores Junco, de Matanzas” (2011, p. 117).

Domingo Del Monte, la novela pone en escena al sacerdote y filósofo Félix Varela³⁶. La presencia de este personaje refuerza la caracterización del contexto cubano de la época, ya que, aparece como portavoz de las nuevas ideas de reformismo, libertad y hasta independencia. La novela fabula acerca de la manera en la que se estableció la amistad entre Varela y Heredia, y la consecuente influencia del sacerdote en el poeta, en la adhesión a la causa independentista. Por ello, este personaje termina siendo determinante en la evolución intelectual del Heredia especular. Además, Heredia comparte con Varela el sufrimiento del exilio, pues éste también es condenado a vivir fuera de la Isla, y se instala en Estados Unidos, donde tiene algunos encuentros con Heredia. Desde allí, continúa su labor de divulgación de la necesidad de la emancipación. De esta actividad se rescata la elaboración del periódico *El Habanero*, en el que participó Heredia.

Ahora bien, para cerrar este apartado, retomaré la escena con la que Padura concluye esa relación pasional del poeta con su patria, en tanto se presenta como un acto inspirador y renovador de la obra y vida del poeta decimonónico. Esta escena final tiene lugar en los últimos días en que el poeta está en La Habana. Su viejo amigo, Antonio Hermosilla, el actor que representó su obra *Arteo* en Matanzas, lo invita al teatro para asistir una función en la que él actuaría. Al terminar, Hermosilla le anuncia al público la presencia del gran poeta José María Heredia. En medio de los elogios que despliega el actor sobre el escritor, el público se pone de pie e inicia una ovación con aplausos que lo conmocionan. Pero su estremecimiento llegaría al límite cuando el actor solicita silencio y empieza a recitar la *Oda al Niágara*. El sujeto autobiográfico del poeta describe:

Algo extraordinario, que me desbordaba, había en aquellos versos, escritos por el poeta que fui, y que ahora, colocados en los labios de un cubano, en los oídos de decenas de cubanos, dichos en tierra cubana, cobrarán al fin su verdadera dimensión. ¿Sólo por oír aquellos versos, por escuchar los aplausos que me ensordecían, valía la pena haber regresado a mi patria? Las lágrimas corrieron por mi rostro mientras disfrutaba de aquella

³⁶ “Félix Varela (1787 – 1853), es el exponente más importante junto a José María Heredia” (ARCOS, 2002, p. 88), en la etapa de formación de la conciencia nacional. En el periódico *El Habanero*, fundado en Filadelfia en 1824, “desarrolla Varela un apasionado pero coherente ideario independentista, exponente ya, junto a la poesía herediana, de una definida conciencia de nacionalidad. Este pensamiento será, hasta el inicio de nuestra primera guerra de independencia en 1868 y, sobre todo, hasta la prédica revolucionaria de José Martí, la expresión más alta, tanto en un plano político como ético, de nuestra nacionalidad en proceso de formación histórica, , así como la expresión de un patriotismo definitivamente cubano” (ARCOS, 2002, p. 89).

maravillosa coronación, que me reveló, en un instante, todo el sentido de mi pobre vida: ése era yo; aquél, el gran triunfo del poeta (PADURA, 2002, p. 333).

A pesar del estado de desasosiego que inunda al personaje al percibir su vida como una trama hecha de engaños y traiciones, después de enterarse de la delación de Del Monte, Padura crea un escenario para recomponer ese ser que parecía destruido en pedazos. En efecto, *La novela de mi vida* da un final menos trágico que el histórico a la vida de José María Heredia. El sufrido personaje reencuentra el motivo de su existencia, en esa última visita a la Isla: su patria y su poesía. Este suceso le da al poeta unos aires de vitalidad para culminar ese viaje al pasado de la mejor manera posible, en aras de seguir hallando su ser. Recorre La Habana en un encuentro íntimo con sus calles, sus olores, sus recuerdos más preciados, “porque, más que para vivir, lo necesitaba para morir en paz” (PADURA, 2002. P. 335). Y así, la reinención de una vida hecha escritura culmina en el mismo punto en el que inició, Cuba.

En definitiva, la novela configura la imagen de la Isla como la Ítaca a la que el poeta desea volver a pesar de todas las adversidades por las que ha pasado, y con las que se podría enfrentar. En consecuencia, ese territorio insular del Caribe americano se despliega durante la reconstrucción existencial del personaje como motivo principal de su autobiografía y punto esencial de la búsqueda de su identidad:

Quizá fue ése el gran error de mi existencia, o quizá todo fue así porque yo era incapaz de ser de otro modo y estaba predestinado a inventar el destino de Cuba, la nostalgia de Cuba, el sueño de la libertad de Cuba, pero en cualquier caso hoy asumo esa forma de vida como la motivación principal que me mantuvo en brega y me hizo ser el hombre que soy, y no otro, definitivamente distinto (PADURA, 2002, p. 268).

Si Cuba define el hombre-poeta en quien se convirtió el Heredia de *La novela de mi vida*, la relación es recíproca. Es decir, la actividad poética y política del escritor es determinante en el nacimiento de Cuba como nación. En esa correspondencia se encuentra la justificación de revivir a través de la ficción la figura de este poeta. Por otro lado, es evidente que, en esta novela, la escritura se posiciona como el vehículo privilegiado tanto para la búsqueda de sentido de sí que persigue el Heredia ficcional, como para la concreción de esa relación íntima con su patria. De ahí que en esta ficción biográfica de escritor, vida y obra se

constituyan en una sola entidad –obra-vida--, y su evolución se convierta en el hilo conductor de la narración biográfica. Por ello, es primordial para el estudio de esta ficción biográfica de escritor indagar sobre el modo en que el ejercicio de escritura de José María Heredia, componente inseparable de su vida, se incorpora en la novela para la invención de su figura.

2.3 Una vida contada a varias voces: Apropiación y reescritura

En la fabulación de la vida de José María Heredia, el proceso de creación y la escritura de su obra se presentan como eventos trascendentales en la comprensión de sí que busca el personaje. Por ello, el avance de la existencia del Heredia imaginado está determinada por su evolución como escritor. Para generar esa correlación entre vida y escritura, la novela propone un proceso de apropiación y reescritura de algunos versos del poeta, así como de parte de la correspondencia que mantenía con su familia y amigos. Tal apropiación y reescritura obedecen a un tratamiento intertextual, en el que la obra del poeta opera como el complemento de la trama biográfica. Esto porque la obra ingresa a la ficción después de un proceso de interpretación guiado hacia la reinención de la vida del poeta. Este procedimiento pone de manifiesto el papel fundamental del autor de esta ficción biográfica como lector e investigador de la obra-vida del poeta. En la composición de la novela es evidente el despliegue de su capacidad para poner en diálogo diversidad de textos del poeta biografiado en consonancia con su proyecto narrativo.

La novela de mi vida se construye entonces a partir de un juego dialógico no sólo entre distintos textos, sino también entre distintos géneros, ya que el discurso poético se entrelaza con el epistolar, y estos, a la vez, se transforman en novela, en el intento de recoger en un solo relato la complejidad de la existencia del escritor. Así, en el análisis de esta interrelación de textos ingresa la noción de apropiación como la asume Julia Kristeva, es decir como la comprensión del discurso del otro en tanto palabra ajena. Kristeva sostiene que en ese proceso de apropiación de un discurso, éste adquiere un nuevo sentido, pero conserva el sentido que tenía, convirtiéndose en un enunciado ambivalente, en tanto resultado de la unión de dos sistemas de signos (1974). Esa condición de ambivalencia que obtienen los textos que entran en diálogo para la constitución de la ficción biográfica, promueve la idea

de que estas ficciones alcanzan un carácter múltiple, al modo de ver de Robert Dion (2002). Es de notar, que esa condición dialógica toma con la intervención interpretativa del autor de la ficción biográfica, en la medida en que su actitud crítica ante la obra y vida del escritor biografiado, introduce al discurso crítico y también histórico en el tejido intergenérico e intertextual que configura la vida imaginaria (DION, 2002).

En este punto se debe destacar el hecho de que en el estado de introspección, al que se entrega el personaje en la producción de su autobiografía, su memoria evoca el acto de escribir como la energía que activa su ser. Por ello, la obra del personaje irrumpe en la narración de su historia personal en forma de recuerdos que vienen y van con el propósito de construir su ser, perdido en el tiempo de la vida. En primera instancia, los escritos del poeta permanecen como el telón de fondo de la historia, puesto que la inmersión en su obra por parte de Padura es la que inspira la reinvención de su figura. Por otro lado, como hemos visto, la obra de Heredia también aparece explícita a través de mecanismos que van desde las citas exactas de versos y extractos de cartas, la recreación de motivos poéticos para desplegar episodios de vida, la ficcionalización de personas a quien se dedicaron los poemas o se dirigían las cartas, hasta la invención de las situaciones en las que se dio el proceso de inspiración y creación de algunas de sus producciones.

La incursión de la obra del poeta en la construcción ficcional de su vida se percibe, en primer momento, de manera indirecta, en las alusiones que el personaje hace de su proceso creador. Nos encontramos con pasajes en los que el Heredia ficcional rememora los instantes en que la vocación poética se instaló en su cotidianidad, para hacerlo vivir con intensidad y efervescencia gran parte de su existencia:

hoy recuerdo con angustia cómo nada era más fácil que escribir poesía: porque pensaba yo en verso, mis ideas tomaban forma de soneto, la rima se me daba en la simple conversación y podía improvisar infinidad de endecasílabos con mi mente pródiga. (PADURA, 2002, p. 48).

De igual forma, la novela recrea los episodios en que las poesías de Heredia salen a la luz, haciendo referencia a los periódicos en donde aparecieron las primeras creaciones y a la publicación de los libros que reunieron un conjunto de sus poesías. La materialización de su don poético, es decir, la difusión de su

escritura, representa para el personaje la posibilidad de dejar su marca en el mundo a pesar del destino desdichado que vivía. Ese sentimiento deviene sobre todo de las publicaciones durante el exilio, pues el ser del poeta revive en un momento en que el dolor y la desilusión parecían apoderarse de su existencia:

algo de incredulidad, mucho de vanidad y hasta un poco de miedo me sorprendieron cuando acaricié la trama amable del papel y sostuve el peso sólido del libro, en cuya portadilla aparecía mi nombre, y en cuyo interior estaba lo mejor de mi vida [...] me convertí desde entonces en referencia de la nueva poesía del mundo hispánico, y fui conocido como <<el cantor del Niágara>>, [...] hasta se habló de mi como el fundador de una sensibilidad diversa a la española. Nada de vergüenza siento al recordar el orgullo que me provocaron aquellos encomiásticos juicios, pues sentí como gracias a la poesía había recuperado yo el nombre y el espíritu que quisieron hurtarme al impedirme regresar a Cuba y al intentar silenciar mi fama en la isla (PADURA, 2002, p. 214).

Así mismo se rescatan ficcionalmente las publicaciones en las que el poeta participó como creador y editor, por ejemplo, la revista *Biblioteca de damas* en Cuba o la revista *El Fanal* y el periódico literario *El Iris* en México, para recrear la importancia que su nombre y sus versos iban adquiriendo en el mundo intelectual de la época. En este punto resulta instigador el hecho de que al incluir estas referencias se abre el espacio para especular sobre las circunstancias alrededor de la propagación de la obra de Heredia. En ese sentido, la novela ficcionaliza el modo en que Domingo Del Monte se encargó de poner el nombre del poeta a circular, tras la intención de volver el suyo propio una autoridad en el entorno literario de la Isla. La voz del poeta narra un episodio en que Domingo Del Monte le entregó a *El Revisor Político y Literario* un anuncio sobre la pronta publicación de sus versos, calificándolo “como el primer poeta de la isla que había hecho resonar <<la lira cubana con acentos delicados y nobles>>” (PADURA, 2002, p. 143). Esta noticia, según la narración del Heredia imaginado, lo enfrentó con los demás poetas de la isla, porque el propósito del anuncio pareció más “el ataque a otros y no el saludo del eventual volumen de poemas” (PADURA, 2002, p. 143).

Otra referencia que nos entrega la voz del poeta, y que, no por casualidad, también envuelve a Domingo Del Monte, es la revista *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*. En ésta, además de que Del Monte, sin la debida autorización del poeta, publica algunos de sus poemas e incluso parte de su correspondencia norteamericana; “el autodenominado científico español Ramón de la Sagra [...] lanzó [...] unos encarnizados ataques contra [la] poesía [de Heredia], destinados,

sobre todo, a minar [su] creciente popularidad” (PADURA, 2002, p. 242). En la recreación de este suceso se deja entrever que la aparición de tales agravios contra el poeta estaba bajo la responsabilidad de Domingo Del Monte, lo que le imprime ese carácter antagónico a su personalidad. La réplica a dichos ataques la realizó Saco, el seguidor de Varela, en su publicación *El Mensajero Semanal* en los Estados Unidos, en la que defiende la existencia de una literatura cubana independiente y propia, de la que Heredia era el mejor representante. Aunque algunos de los eventos descritos son verídicos, vemos que *La novela de mi vida* va fabulando hechos que imprimen una intriga alrededor de la figura de Domingo Del Monte, en aras de aportar a la estructura de novela-enigma que adquiere la obra.

La invención de las circunstancias de publicación de la obra del poeta, además de otorgar importancia a estos sucesos como configuradores de la existencia del escritor, en la medida en que se erigen como momentos decisivos e indiscutibles en la narración de su vida; pone en relieve la incidencia de las revistas y periódicos en la evolución de Heredia-personaje como poeta. Las publicaciones periódicas aparecen como recursos primordiales para la propagación del ejercicio de escritura del poeta, incluso siendo albo de discusiones de las que, en ocasiones, no salió bien favorecido. Desde otra perspectiva, la relación de la escritura del personaje con estos medios ofrece una visión reimaginada del panorama sobre el que se constituyó el movimiento intelectual, del que el poeta fue partícipe, y su influencia en la fundación de la nación independiente. Ello, porque estas publicaciones versaban entre las cuestiones literarias y políticas, unas no se distinguían de las otras.

De manera que el énfasis otorgado al rescate de las referencias periódicas en esta ficción va al encuentro de la caracterización del ambiente romántico en el que se desarrolló el poeta. Pues, en este período se vuelve esencial la divulgación de las nuevas ideas y el medio ideal para ello son las publicaciones de este tipo. La relevancia deviene de la necesidad de los románticos de difundir los presupuestos de la identidad en construcción para que todos los ciudadanos alcanzaran una conciencia de su singularidad (GARCIA-LOZADA). El discurso ficcionalizado del poeta, precisamente, nos hace saber que era imperante para los poetas de su tiempo la creación y circulación de una literatura nueva para una nación nueva y es a través de los periódicos y revistas como lo intentaban:

Por más que me proponía alejarme de ella, cortar amarras, voltear la cara, la política insistía en sus funestas consecuencias. Fue, creo yo, un sino trágico para los poetas de mi tiempo, una época turbulenta en la cual se nos hizo imposible dejar de participar. En distintas partes del planeta, con distintos idiomas y circunstancias, de alguna manera todos nos habíamos propuesto luchar por lo mismo: crear un mundo nuevo más libre, una sensibilidad y una poesía nueva también beneficiada de necesarias libertades, para así darle rostro y palabra a países con conciencias nuevas (PADURA, 2002, p. 248).

Por otro lado, es de notar que la mención en la novela de ciertas revistas y periódicos en los que colaboró José María Heredia nos sitúa frente a una faceta distinta a la de poeta. Si bien, esta novela no profundiza en ese aspecto, la voz del protagonista manifiesta la carencia de interés poético durante su exilio en México, lo que reemplazó con una fuerte actividad periodística, en el plano de la crítica literaria y la política. Dicha actividad ha merecido el reconocimiento del poeta decimonónico como un periodista experimentado y valioso, en tanto los medios impresos liderados por él “fueron los pioneros de los periódicos puramente literarios [...] Los pocos volúmenes pequeños sirvieron de modelos y aportaron inspiración a los jóvenes escritores que promovieron el periodismo literario durante las siguientes tres décadas” (SPELL, 1939, p. 194).

Ahora bien, la apropiación de la obra de Heredia en esta ficción biográfica se da también de forma expresa, en la medida en que algunos de sus poemas son incorporados como intertextos explícitos. Los versos que se incluyen en la narración se presentan como aquellos instantes sublimes de su vida, merecedores de perpetuarse en la palabra poética. Éstos son contextualizados y entregados al lector con información complementaria, pues el personaje recuerda junto con las poesías, los momentos de inspiración y el proceso de creación, como sucesos ineludibles de ser narrados en la novela de su vida. Dicha incursión poética se da bajo la premisa de que las poesías responden a circunstancias definitorias del sentido de existencia, perseguido por el poeta en la escritura autobiográfica. Esta modalidad intertextual propicia un contacto directo entre el lector y la obra del poeta biografiado, provocando una actualización y revitalización de los textos relacionados, al otorgarles nuevos sentidos, o una ambivalencia de sentidos, para utilizar los términos de Kristeva (1974).

Ejemplo de ese tratamiento ficcional de la obra poética de Heredia es el episodio en que se recrea la llegada de un huracán a Matanzas, en relación a la silva “En una tempestad”. Este evento tiene lugar en un momento en que el personaje pasa por un estado de confusión y de turbulencia dentro de sí, después de haber aceptado ingresar a la logia de Los Caballeros Racionales y saber de la inminente revolución que se estaba preparando para lograr la libertad de Cuba. Allí se describe la fuerza de los vientos que presagiaban la llegada del huracán, y la aparición de un toro atado a un horcón, que después de ser desatado por el personaje “comenzó a escarbar la tierra con sus fuertes patas, como si quisiera cavar su propia tumba” (PADURA, 2002, p. 128). Esta recreación se percibe como eco de los versos “¿Al toro no miráis? El suelo escarban,/De insoportable ardor sus pies heridos:/La frente poderosa levantando,/Y en la hinchada nariz fuego aspirando,/Llama la tempestad con sus bramidos” (HEREDIA, 1970, p. 153). La tormenta termina como por una orden divina, según la narración del poeta, y éste siente “unas lágrimas cálidas rodar sobre [su] cara, empapada por la lluvia” (PADURA, 2002, p. 128), tal como ocurre en su poema: “El eco de su voz; siento a la tierra/Escucharle y temblar. Ferviente lloro/Desciende por mis pálidas mejillas,/Y su alta majestad trémulo adoro. (HEREDIA, 1970, p. 155).

Esta narración pone de manifiesto la presencia de un proceso de interpretación de la obra del escritor en función de la fabulación de los eventos determinantes de su existencia. En este caso, la fabulación de este acontecimiento, -del que el personaje cuestiona su veracidad, pues dice: “no sé si aquella noche terrible sufrí una alucinación o si fui elegido para asistir a uno de los prodigios insondables de Nuestro Señor” (PADURA, 2002, p. 129) — plantea una lectura del poema citado a la luz del posible estado del poeta al momento de vincularse expresamente con el movimiento político de la independencia en la Isla. Por ello, se cuestiona el estatuto de realidad de la tormenta, para dejar en abierto la posibilidad de que el evento sea producto de la imaginación, a causa de las emociones en trance del poeta.

Por otro lado, el proceso de creación de uno de los primeros poemas más famosos de Heredia, *Al Popocatépetl*, es evocado por el personaje en consonancia con la tragedia familiar que sufría en el momento. Una visita a las ruinas del Teocalli de Cholula le hace pensar: “muerto mi padre, en ruina mi familia y pendientes todos de un favor, comprendí la verdadera lección que nos dejaba la tétrica pirámide de

los sacrificios de Cholula” (PADURA, 2002, p. 74). La reflexión que el paisaje le suscita, en claro signo romántico, desemboca en la escritura del poema y en la definición de una convicción que cumpliría toda su vida:

Pero [los gobernantes] también perecieron, ellos que <<llamaban / Eternas sus ciudades, y creían / Fatigar a la tierra con su gloria. / Fueron: de ellos no resta ni memoria>>, mientras la vida seguía su curso al plano de la tierra y lo eterno vigilaba desde sus alturas impolutas.

En aquel instante luminoso, mientras el poema se armaba en mi mente alterada, comprendí la sinrazón de las pretensiones humanas de trascendencia, orgullo, autoridad, y juré [...] que si la vida me lo permitía, dedicaría todas mis fuerzas físicas y mentales a luchar contra lo peor que el hombre había creado para satisfacer su más despreciable voluntad de poder: la esclavitud y la tiranía. (PADURA, 2002, p. 75).

Este fragmento devela el modo en el que la poesía de José María Heredia ingresa en el relato. Ésta se entrelaza con la memoria para provocar un juego narrativo entre los versos y pensamientos del personaje. A ello se suma una descripción del ambiente y las situaciones en que se origina la producción poética, generando una suerte de explicación de los poemas o extractos citados, al ponerlos en diálogo con eventos de la vida del poeta. Sin duda, este procedimiento revela un gesto interpretativo, ya que es evidente un ejercicio de asociación de imágenes poéticas, de emociones y de momentos particulares que marcaron el trayecto existencial del autor. En ese sentido, los poemas operan en esta ficción biográfica como esos instantes de iluminación que definen la existencia, en otras palabras, como se sugirió anteriormente, son aquellos biografemas de lo vivido, en tanto le permiten a Padura especular sobre los acontecimientos más determinantes de la vida del poeta.

Como se mencionó antes, otro de los ejercicios de apropiación de la obra de José María Heredia es el relacionado con los poemas amorosos, que en la novela sirven de materia prima para fabular sobre la aventura amorosa que mantiene con Lola Junco. Este personaje resulta fundamental en el desenlace de su historia, ya que, además de ser su eterno amor, a quien recuerda en el dolor del exilio, también es la madre de un hijo desconocido para Heredia, a quien el poeta finalmente dirige su autobiografía. En este caso, en la novela se alude a composiciones como A...,

en el baile o *A Lola, en sus días* para imaginar un componente de la trama de la historia de vida de Heredia.

Como vemos, en estas apropiaciones de la obra del poeta sobresale el componente crítico subyacente del proceso de lectura, ya que Padura inserta los versos o poesías del escritor cargados de su propia mirada. La valoración crítica que orienta la apropiación y posterior reescritura de la obra del escritor biografiado es también señal de la presencia de otros textos, de carácter crítico e histórico, en el proceso hermenéutico que toma lugar en esta ficción. Ya que, como se ha demostrado, Padura sigue ciertas posturas críticas a favor de la creación de su personaje-escritor. Por ejemplo, la perspectiva romántica sobre la que se configura la personalidad del poeta y su relación con la patria, deviene de estudios e interpretaciones hechas por otros estudiosos, que ya he citado en su momento. Esa interacción del discurso ficcional con otros textos, que están presentes pero que no se nombran, revela el carácter metatextual que dirige la composición de la novela, asumiendo que, en términos de Genette, “la metatextualidad es la relación que une un texto a otro texto, que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo, [en tanto] la metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (1989, p. 13).

En la misma perspectiva, la incorporación explícita de la obra también funciona como una estrategia para ubicar al poeta y su trabajo literario en otros discursos. En su mayoría, los poemas incluidos le suscitan al personaje recuerdos sobre las valoraciones y críticas que recibió. Este ejercicio permite la inserción de discursos anexos que involucran otras voces, distintas a las del protagonista, discutiendo sobre su poesía. Por ejemplo, cuando el poeta evoca la escritura de la carta al instructor de la causa de la logia a la que pertenecía, descargándose de culpas, en busca de una exención, resalta los juicios que mereció al ser comparado el contenido de esta carta con el de su famoso poema *La estrella de Cuba*:

¿Cómo es posible, han llegado a preguntarse mis jueces, que la misma pluma, casi el mismo día, pergeñara aquella carta de descargo y también <<La estrella de Cuba>>, considerado ya uno de los poemas patrióticos más desgarrados que jamás se han escrito en la isla? <<Que si un pueblo su dura cadena / No se atreve a romper con sus manos, / Bien le es fácil mudar de tiranos / Pero nunca ser libre podrá>> (PADURA, 2002, p. 179).

Un pasaje clave en el que se despliega el discurso crítico alrededor de la obra del poeta es la invención del momento de escritura de la *Oda al Niágara*. De

entrada el poeta advierte que es esta “la oda que habría de convertirse en la más famosa de mis poesías” (PADURA, 2002, p. 198), que lo dio a conocer a todo el mundo como el Cantor del Niágara. Sólo esta referencia, que antecede la citación de algunos versos de la oda, ya permite ubicarlo en el plano de la crítica e historia literaria como uno de los poetas más representativos del siglo XIX. Ahora bien, debido a la relevancia de esta composición en el mundo hispánico, surgieron variedad de juicios y acercamientos críticos que intentaron explicar los motivos y el sentido del poema. Ante esto el personaje expresa:

Todos los juicios que se han emitido después sobre estos versos quedan lejos de imaginar siquiera el modo en que intenté trasvasar el drama de mis sentimientos [...] Mi calvario de amante rechazado, de padre frustrado, de exiliado sin retorno, marcan aquel instante luminoso (PADURA, 2002, p. 200).

Tal manifestación es señal del tratamiento interpretativo y crítico al que es expuesta la obra del poeta por parte de Padura para la constitución de esta ficción biográfica. Este procedimiento pone de relieve una inclinación crítica y valorativa que de entrada basa el acercamiento hermenéutico en la relación obra-vida. Sin duda, esta lectura posible de la *Oda al Niágara* va al encuentro de toda la propuesta ficcional de la novela. Me refiero a la construcción del trayecto existencial de un escritor a partir de la correlación indisociable de su vida con su obra o ejercicio de escritura.

Pues bien, los ejemplos anteriores de la apropiación de la obra del poeta, en sus distintos niveles o formas, presentan el uso de la intertextualidad como la estrategia privilegiada para generar esa inevitable asociación entre obra-vida, propia de la invención biográfica de un escritor. En este caso, la intertextualidad dinamiza el discurso ficcional, en tanto la vida del personaje, a pesar de ser narrada sólo por la voz ficcionalizada del poeta, no se percibe como un soliloquio, ni es estática, sino que es producto del diálogo entre los distintos actores que se han manifestado en torno a ella y a sus creaciones –poesías, cartas, crítica literaria, historia literaria, ficción. Con ello, asistimos a la escritura de una vida imaginada a varias voces, cada una perteneciente a distintos tiempos y contextos. En consecuencia, *La novela de mi vida* pone de manifiesto la inmanencia dialógica y polifónica del texto literario que la teoría bajtiniana destaca. Esto quiere decir que esta obra de ficción se constituye a partir de “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del

contexto actual o anterior” (KRISTEVA, 1997, p. 2). Lo que responde a la idea bajtiniana de que “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (KRISTEVA, 1997, p. 3).

Esa caracterización dialógica y polifónica propiciada por el grado de intertextualidad de *La novela de mi vida*, se amplía con la intervención de otros personajes y otras historias de vida que se entrelazan con la del poeta. Me refiero a la presencia en la novela del menor de sus hijos, José de Jesús Heredia, quien tiene el manuscrito de la autobiografía de su padre; y de Fernando Terry, junto con sus amigos, quienes están empeñados en encontrar aquella desconocida novela de Heredia. Esto porque las manifestaciones del Heredia imaginado tienen resonancia y coinciden en ocasiones con los pensamientos o discursos de los otros personajes, generando un efecto de influencia por parte del poeta y su obra en ellos, y también la simulación de una interlocución, en el sentido en que, el hijo del poeta y Terry parecen contestar las emisiones de Heredia. Este procedimiento encuentra resonancia en el análisis de la dialogicidad que Bajtín hace de la obra de Dostoievski. El teórico ruso resalta el hecho de que:

en su diálogo las réplicas de uno se sobreponen e incluso parcialmente coinciden con las réplicas del diálogo interior del otro. La profunda y esencial relación [...] de las palabras ajenas de un personaje con la palabra interior y secreta del otro aparece como el momento obligatorio en todos los diálogos importantes de Dostoievski (BAJTIN, 2003, p 375).

Por otro lado, la intertextualidad, como mecanismo de apropiación de la obra y discursos adyacentes a ella, implica un ejercicio de reescritura, en tanto esta ficción se configura como una evocación y reacción a otros textos, junto con su carácter ambivalente. La ambivalencia de los textos se refiere “a la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto y del texto en la historia” (KRISTEVA, 1997, p. 6). Bajtín denomina esta ambivalencia como ‘dos vías que se unen en el relato’, para destacar “a la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica de otro texto” (KRISTEVA, 1997, p. 6). En ese caso, resulta más apropiado convocar la noción de transposición, propuesta por Kristeva para sustituir la de intertextualidad, ya que la trasposición designa explícitamente “el paso de un sistema signifiante a otro [que] exige una nueva articulación de lo tético –de la posicionalidad enunciativa y denotativa” (KRISTEVA, 1974, p. 60).

La transposición que tiene lugar en *La novela de mi vida*, sin duda, reactualiza los textos que intervienen en su composición al situarlos en un contexto de escritura distinto al que fue concebido y al colocarlos en diálogo con otros textos. En ese sentido, la obra del escritor convertido en personaje toma un nuevo valor, que se asocia al propósito de ficcionalizar a su autor. Así mismo, el discurso crítico, alrededor de la producción escrita y la vida del poeta, adquiere nuevos sentidos, ya que en el discurso ficcional se reevalúan, cuestionan o reafirman interpretaciones. En efecto, la ficción biográfica de escritor se configura como un ejercicio de reescritura que deviene de la actitud hermenéutica con la que el autor de esta ficción se ha acercado a la figura del poeta. Todos los textos que contienen la obra- vida del escritor biografiado son involucrados de manera implícita o explícita en la ficción, mediados por la selección y valoración crítica del autor de la ficción. Mediante este procedimiento, la ficción biográfica nos entrega textos transformados, mejorados, contextualizados y dialógicos en un ejercicio nuevo de escritura.

Ahora bien, dentro de la apropiación y reescritura que configuran esta novela la presencia del discurso histórico como ente dialógico es primordial, de entrada, porque en el acto de rescatar eventos del pasado dándoles vida en el tiempo ilimitado de la ficción, se intuye un gesto de contestación a la historia formal. Por ello, en esta novela, la historia ingresa en el entramado discursivo para ser interpretada y reinventada, pero también se tematiza y se reflexiona sobre su estatuto de objetividad y veracidad. Por otro lado, llama la atención la intervención en algunas cuestiones de la historia literaria cubana y latinoamericana que tuvieron lugar en la época del poeta, puesto que se plantean debates que aún ponen en desacuerdo a los estudiosos de la literatura cubana. Sucesos como la delación de la conspiración en la que participó Heredia, o el rechazo al poeta en su última visita a Cuba, así como la legitimidad del texto *Espejo de paciencia*, son discusiones revividas en esta obra para ofrecer respuestas desde las posibilidades que ofrece la ficción. De manera que el diálogo en el que participa la historia privilegia una relación reflexiva en torno a sí misma y a la propia ficción. Sobre estos asuntos me referiré en el siguiente apartado.

2.4 Mirada autorreflexiva

En primera medida, se debe resaltar que ya hay una actitud histórica en la selección del poeta José María Heredia, pues retomar la obra-vida de este escritor del siglo XIX implica una indagación inevitablemente histórica. Aún más, cuando aparte de reconstruir la figura del poeta en su contexto, se pone en escena a un grupo de personajes —Fernando Terry y sus amigos— que observan con ojos del presente al pasado del poeta, para hallar el manuscrito de su autobiografía. En ese sentido, en la novela percibimos una reevaluación de la obra del poeta y de su importancia en la tradición literaria, pues se vuelve a dicha obra con mirada crítica para traerla al presente y remarcar su influencia en la constitución de Cuba como nación independiente y en la fundación de una literatura nacional. Asimismo, la novela procura reivindicar la imagen del poeta, varias veces cuestionada por las contradicciones políticas desatadas después de su exilio, tras la escritura de algunas cartas en las que se retractaba de sus intenciones independentistas. Tal reivindicación es provocada por el tono íntimo con el que el poeta narra los sucesos de su vida, justificándose siempre en el deseo de regresar a su patria y en las complejas circunstancias en las que se encontraba.

La presencia del discurso histórico en el relato autobiográfico del poeta es notable, pues para fabular las circunstancias de vida que lo componen, Padura acude a textos del pasado que tratan sobre la obra y vida de José María Heredia y los traspone a la ficción dotándolos de significaciones nuevas. Por otro lado, en los otros dos planos narrativos que conforman la novela, la presencia de lo histórico alcanza una nueva dimensión. En estos, los hechos y documentos históricos se convierten en protagonistas, en tanto entran en escena para permitir la reflexión y discusión de sí mismos. En consecuencia, este acto asigna un carácter metahistórico a *La novela de mi vida*.

En primera instancia, tenemos que la autobiografía ficticia que escribe Heredia es el documento que su hijo José de Jesús tanto protege, y a la vez el manuscrito que Fernando Terry y su grupo de amigos —los socarrones— se empeñan en encontrar. El hecho de poner una sección de la novela, en este caso, la escritura autobiográfica del poeta, como un documento histórico por el que están interesados los personajes de las épocas más contemporáneas, ya es un

precedente para demostrar el grado de autorreflexión dentro de esta ficción biográfica de escritor.

Por un lado, José de Jesús se enfrenta al peso de la historia en el intento por resguardar la memoria de su padre. En el esfuerzo por comprender al hombre que se ocultaba tras las memorias del poeta, descubre la insuficiencia de la historia para registrar el pasado. De manera que la aparición del hijo menor de Heredia en la novela propicia el relato del rumbo que toma el manuscrito del poeta. La incertidumbre por el destino de las páginas, que contenían al más íntimo y frágil Heredia, inicia cuando José de Jesús, al verse moribundo, busca a las personas adecuadas para dejar a su cuidado el documento de su padre. Éste sólo podría ser publicado al cumplirse 100 años de la muerte del poeta, por decisión de su madre. Ella “estimó que si aquellos documentos llegaban a sus verdaderos destinatarios, éstos los harían desaparecer, como habrían esfumado otras evidencias y otras identidades: y ella pensaba que la memoria de su hijo merecía otra suerte” (PADURA, 2002, P. 119).

José de Jesús se encuentra en la disyuntiva de destruir los papeles de su padre o entregarlos a unos integrantes de la logia, a la que el poeta había pertenecido antes de su exilio. Esto porque el manuscrito revelaba secretos tanto de la vida de Heredia como de quienes lo rodearon, entre ellos Domingo Del Monte y Lola Junco. El descubrimiento de esos secretos con seguridad escandalizaría a sus familias y a toda Cuba, generando efectos negativos, hasta para la figura histórica de su padre. Este conflicto, que se convierte en un asunto existencial para José de Jesús, por sentirse tan cerca de la muerte, desemboca en un permanente reclamo silencioso a la manera en que se construye la historia:

la historia se escribía de ese modo: con omisiones, mentiras, evidencias armadas *a posteriori*, con protagonismos fabricados y manipulados, y no le producía ninguna turbación su empeño en corregir la historia de su propio padre: los dueños del poder lo hacían constantemente y la verdad histórica era la puta más complaciente y peor pagada de cuantas existieran (PADURA, 2002, p. 36).

En específico, este personaje se indigna por el modo en que el nombre de su padre ha sido manejado por la historia, de acuerdo a los intereses de cada contexto en que fue retomado. Lo que influenció directamente en el camino que tomó la vida del poeta y la suya propia. En la novela se narra la manera en que, en un principio,

la poesía de Heredia fue usada por algunos personajes de la Isla, entre ellos Domingo del Monte, como himno y bandera para intereses personales, y luego cuando su figura no les favoreció lo desecharon al olvido, “para que la evidencia de su grandeza no hiciera visible la presencia de tanta mediocridad poética” (PADURA, 2002, p. 120).

Esto provocó que el poeta muriera en la pobreza, mientras que sus amigos cubanos vivían en un mundo de opulencia, producto “del cálculo y las fortunas engendradas por el negocio negrero” (PADURA, 2002, p. 120). Ninguno de esos viejos camaradas ayudó a la madre del poeta, cuando ésta necesitaba recaudar dinero para un nuevo sepulcro en México y así evitar que los huesos de su hijo fueran arrojados a una fosa común. Allí finalmente terminaron los restos de José María Heredia, perdidos entre los de tantos sin nombre.

No obstante, el personaje recuerda también el esfuerzo de algunos hombres por reparar el nombre de su padre. En la novela así como en la realidad, el defensor más comprometido del poeta resultó ser el mismo José Martí, quien también fue “condenado a destierro, cuando lanzó el desafío de afirmar que había sido Heredia el primer poeta de América [...] y lo ubicó en el sitio merecido, en la cumbre magnífica que le correspondía como insuperable progenitor de la cubanía poética” (PADURA, 2002, p. 121). A estos esfuerzos le sobrevinieron la recuperación de la casa en que nació el poeta. Más la asignación de su nombre a una calle. Junto con la creación del escudo patrio, cuyos símbolos son la palma y la estrella de Cuba, a las cuales Heredia había identificado en su poesía como rasgos distintivos de la nación cubana.

Por ello, José de Jesús se pregunta si es justo exponer una verdad que pondría a su padre al desnudo como ser humano, después de que su figura había sido reparada en el tiempo. Las debilidades, contradicciones, sufrimientos, así como la traición de la que fue víctima, quedarían al descubierto, difuminando la imagen de héroe, hombre enérgico, capaz de soportar los horrores del destierro para mantener viva la convicción de una Cuba libre. Finalmente, José de Jesús debe entregar los papeles a los integrantes de la logia, quienes lo dejan en manos de Ricardo Junco, descendiente del hijo entre Heredia y Lola Junco. Éste lo resguarda por seis años, pero cuando ve aminorado su capital pretende sacar provecho de los secretos revelados por el poeta. Muy oportuno fue el hecho de que su pariente Dominguito Vélez de la Riva aspirara a la presidencia, pues Ricardo le

propuso la venta de los papeles escritos por Heredia, “donde si bien se desvelaba el origen bastardo de media familia Junco, también salían a flote algunas historias muy poco amables de su tatarabuelo Domingo del Monte, el patriarca familiar de quien tanto se enorgullecía aquel imbécil con ínfulas de presidente” (PADURA, 2002, p. 284). Dominguito aceptó la compra, puesto que vio amenazados sus intereses, y dio fin a la escritura que contenía el sentido de la existencia del poeta, arrojando al fuego una por una las páginas del manuscrito, “todo para que la historia durmiera en paz, otra vez arreglada por la voluntad y los dineros de un Domingo más, que ni siquiera llegaría a ser presidente de un país al cual nunca pudo entender ni querer” (PADURA, 2002, p. 326).

La destrucción de las memorias de Heredia reafirma la indagación en torno a la fidelidad de la historia, en tanto discurso hegemónico. La novela pone en duda los criterios con los que se registra el pasado, puesto que sustenta que el discurso histórico es establecido de acuerdo a los intereses de una minoría. En este caso corresponde a la minoría letrada de la época, que además tenía una influencia económica. Por ello, las alusiones a la historia dentro de la novela sugieren que es común que su construcción narrativa esté basada en la invención de intrigas, artificios y vacíos, que sobrevaloran el nombre de algunos para menospreciar el de otros, afectando, como es claro, su existencia.

Por otro lado, en favor de esa actitud metahistórica de la novela, en la autobiografía del poeta se narra un hecho en particular que pone en duda explícitamente la legitimidad de un documento histórico y literario. Se trata del abordaje ficcional que se le da a la polémica sobre el texto *Espejo de paciencia*, la primera poesía renacentista de Cuba. Fernando Terry y sus amigos vuelven sobre el asunto cuando reviven los debates y dudas del mundo literario e intelectual de Heredia, en busca del manuscrito perdido. Pues bien, en la historiografía literaria cubana, tal polémica se desata porque algunos críticos e historiadores, entre ellos, Carolina Poncet y de Cardenas en 1914, Felipe Pichardo Moya en 1942, Enrique Saíenz en 1982, Roberto González Echevarría en 1987, argumentan que el *Espejo de paciencia* presenta varias inconsistencias, que imposibilitan su definición como el primer texto literario de la isla. Esto porque aún existen muchos interrogantes alrededor del modo en que José Antonio Echeverría, integrante del grupo de Del Monte, halló este documento, puesto que sólo él vio el manuscrito original que contenía el poema épico. El texto que data de 1608 al parecer nunca despertó el

interés de algún lector, hasta que fue hallado por Echeverría en 1836. Según éste, el poema se incluía en el texto *Historia de la isla y catedral de Cuba* del obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz. Después de ser consultado por Echeverría el texto desapareció de la biblioteca de la Sociedad Económica de Cuba. No obstante, éste había hecho dos copias del manuscrito, quedando éstas como las únicas evidencias de la existencia del *Espejo de paciencia*.

Ante estas extrañas circunstancias, Pichardo Moya, uno de los primeros investigadores del texto sostiene que “el *Espejo* pudo ser creación del propio José Antonio Echeverría, o de algún otro escritor cubano de su tiempo, y que la causa de tal mixtificación fuese el deseo de encontrar una vieja literatura cubana, o también, una broma literaria” (PICHARDO MOYA, 1942/1961, En LAMAS, 2012, p. 115). Este razonamiento lo comparte Carolina Poncet, quien “llegará a sospechar que el *Espejo* es una superchería, que fue escrito por Echeverría o algún otro poeta del grupo delmontino, animado por el ansia de que Cuba tuviera una épica en el origen” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 1987, p. 579). Ante esto, González Echevarría opina que “no parece cierta la sospecha de Carolina Poncet, pero no andaba errada la autora de *El romance en Cuba*; hay mucho de invención en la re-escritura del *Espejo* que llevan a cabo sus comentaristas” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 1987, p. 579). Algunos críticos, como Enrique Saíenz, han concluido que la posible intervención del grupo de Domingo del Monte en la composición del poema se limita al pasaje en el que Salvador, un esclavo, se convierte en el héroe de la historia. Tal adición se explica en el hecho de que “la cuestión de la esclavitud fue la que los llevó a pensar en la problemática cubana” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 1987, p. 578), por lo que la presencia de un negro era fundamental para completar su proyecto nacionalista.

En la novela, la discusión en torno al *Espejo de paciencia* es planteada en un primer momento por Fernando Terry y su grupo de amigos, los socarrones. Todos estudiosos de la historia de la literatura cubana se presentan como autoridades para desplegar este tipo de controversias. De modo que en la ansiedad por no hallar pistas sobre la novela de Heredia —su autobiografía— en una conversación entre Terry y su amigo Miguel Ángel se manifiesta lo siguiente:

—Pues si no aparece, puedes inventar la novela. Del Monte, Echevarría y los demás inventaron el *Espejo de paciencia*, así que aquí se vale inventar los libros que nos hacen falta.

— ¿Tú sigues pensando que el *Espejo* es un invento de esos cabrones?

—Cada día estoy más convencido. Nada más acuérdate que para inventar la literatura de un país hace falta tener una tradición, y lo que mejor suena a tradición es un poema épico. Si ellos inventaron la literatura cubana y escribieron los libros que hacían falta, ¿no te parece demasiado casual que hayan sido ellos mismos los que se encontraran también por casualidad un poema épico que llevaba dos siglos perdido, del que nadie sabía nada, escrito por un hombre al que se lo trago la tierra?

[...] —Nunca se vio el manuscrito original de Silvestre de Balboa, ¿verdad? Ni siquiera se vio la copia que ellos encontraron...Fernando: el *Espejo* es demasiado perfecto, tan perfecto como hacía falta. Por eso yo pienso que lo inventaron. La armaron bien, no dejaron pistas ni cabos sueltos, nadie habló...Del Monte era un genio de la intriga y la conspiración (PADURA, 2002, p. 174).

Vemos que Padura aprovecha muy bien la polémica aún existente alrededor del *Espejo de paciencia* para imprimir más intriga a la trama de su novela. Incluso toma partido fabulando las circunstancias que sostienen la intervención textual del grupo de Del Monte en la construcción del poema épico. De manera que el escritor se apropia de este asunto de la historia literaria para, por un lado, insistir en el cuestionamiento de los artificios con los que se construye la historia, en tanto se reevalúa la veracidad y objetividad por la que aboga todo texto histórico. Lo que a su vez se relaciona con el interés de Padura por los textos fundadores y, en consecuencia, por el encuentro de los orígenes de la identidad nacional. Por otra parte, la inclusión de este suceso funciona como una de las acciones que componen el complot contra el poeta, maquinado por el Domingo del Monte ficcional y su grupo. Por ello, también aparece como uno de los grandes secretos que revela la autobiografía de Heredia.

De ahí que el personaje Fernando Terry al contemplar la posibilidad de que el *Espejo de paciencia* fue un montaje liderado por Domingo del Monte, llegue a la conclusión de que el manuscrito del poeta pudo haber sido víctima, como su creador, de artimañas que pretendieron enterrarlo en el silencio del olvido. Terry tiene la certeza de que el documento existió. Mas, a falta de pistas que le permitan ubicarlo, presiente que aquellas páginas perdidas contenían verdades inconvenientes para algunos. Como sabemos, este personaje nunca encuentra el texto del poeta, porque fue destruido por el bisnieto de Domingo del Monte. No obstante, el lector de esta ficción biográfica llega a conocer todo el misterio creado

alrededor de este asunto, dada la estructura de la novela. Esto último porque las respuestas a los cuestionamientos y preocupaciones de Terry las vamos encontrando paulatinamente en la autobiografía de Heredia, y en el relato de José de Jesús Heredia, gracias a que los capítulos de uno y otro se leen intercalados.

En efecto, el sujeto autonominal del poeta nos revela que en su última visita a Cuba, además de descubrir la traición de Domingo Del Monte, se entera, por vía de su amigo Blas de Osés, que Del Monte reunía en su casa a ciertos hombres de letras para que escribieran todo cuanto fuese posible para inventar la imagen de un país a su gusto, y así prescindir de los versos de Heredia. También le cuenta sobre un proyecto, que para él fue macabro. Se trataba de un poema épico del siglo XVII, hallado en un libro, escrito por el obispo Morell de Santa Cruz hacia cien años sobre la historia de Cuba. Por casualidad, el poema fue hallado también en la biblioteca de la Sociedad, pero Osés le asegura a Heredia que se trata de un fraude, pues el cura sólo copió en su texto algunos versos de un poema que escuchó de un tal Silvestre de Balboa. En éste se narraba el rescate de un obispo secuestrado por unos piratas franceses. Del Monte y Echevarría estaban completando el poema y lo harían pasar como un documento del año 1600. Si el proyecto salía a flote, la literatura cubana ya tendría “una tradición propia, cristiana, con una épica donde el héroe de la batalla contra los piratas es nada más y nada menos que un negro bueno que es premiado con la libertad” (PADURA, 2002. P. 295). Ante esto, el personaje lo único que puede sentir es repudio, pues ve como su “país [...] iba a nacer sobre el manto de una mentira y una ficción pagada por unos viejos tratantes de esclavos y un poeta mediocre y maquiavélico, que había logrado lo que buscaba en el mundo gracias a un afortunado braguetazo” (PADURA, 2002, p. 295).

Pues bien, en estas revelaciones finales se ratifica la invención de un Domingo del Monte enigmático, que nunca demostró sus verdaderas intenciones, sino que las fue desplegando de a poco, ocultándose en las acciones de quienes lo rodearon. Este personaje irrumpe en la ficción biográfica de Heredia como el responsable de su existencia desdichada a causa del destierro, y de la fundación de una literatura nacional basada en manipulaciones. Por supuesto, esta suerte de acusaciones se mantienen en el plano de lo ficcional, sin embargo, no deja de ser sugerente la trama que Padura creó alrededor de este personaje histórico, sirviéndose de los eventos más polémicos en los que estuvo envuelto.

En ese sentido, la actitud crítica con la que el discurso ficcional plantea cuestiones históricas y el modo en que las soluciona a través del uso de la intuición, imaginando lo que pudo haber sido, reivindica el lugar de José María Heredia y su poesía en la historia de la literatura cubana. Esto, porque además de traer al presente la figura y obra del poeta de manera renovada y contextualizada, la novela otorga y reconoce el lugar primordial de Heredia en la definición de la identidad cubana, remarcando el sufrimiento y dificultades que pudo haber pasado por la defensa de la libertad de su patria, así como el olvido en el que lo mantuvo la crítica por algún tiempo.

Vemos que en todo este proceso hermenéutico y crítico-histórico, esta ficción biográfica ingresa en la historia literaria cubana, en signo de identificación y continuidad con la tradición que ha defendido, para proponer nuevos caminos en el abordaje de la obra-vida del poeta en cuestión y del escenario literario e intelectual de la primera mitad del siglo XIX. Por lo tanto, la novela se inserta en el sistema literario en el que se encuentra la obra de José María Heredia, al interactuar con los discursos que durante dos siglos han mantenido viva la existencia del poeta; y crear un texto nuevo a partir de tal interacción. En ese sentido, Leonardo Padura, autor de esta ficción biográfica, entra en escena, en cuanto la novela es reflejo de la tradición en la que se ha formado como lector y escritor, y de la postura que ha adoptado frente a asuntos polémicos de la literatura nacional. Incluso, la actitud cuestionadora y reivindicativa derivada de la relación entre los discursos ficcional, crítico e histórico sugiere una filiación entre el escritor y la obra-vida del poeta. Esa identificación entre el escritor con su personaje poeta le permite reconocerse como artista en una herencia literaria determinada, y a la vez lo incita a explorar sus propias preocupaciones como ser-escritor a través de la reinención y proyección en su personaje. Sobre este último asunto tratarán las siguientes páginas.

2.5 Heredia, Terry, Padura, una identidad compartida

En *La novela de mi vida* presenciamos un juego de identidades provocado por la estructura de *mise en abyme*³⁷, desplegada en el relato. Tal procedimiento

³⁷ La estructura en abismo hace referencia a la composición en la que “un texto se espeja en el otro” para proponer y actualizar significados. En esta relación intertextual “se rompe el ilusionismo

se percibe en la novela por la interacción de los personajes de los distintos niveles narrativos, alrededor de la obra-vida ficcionalizada de José María Heredia. Una de las correspondencias más evidentes es la del Heredia especular con Fernando Terry, pues la narración en primera persona de las peripecias y sufrimientos del poeta se proyecta, a modo de espejo, en las vivencias de Terry. Ambos comparten el interés por la escritura poética, fueron exiliados de Cuba por traiciones e intrigas, y sufrieron la historia de un amor imposible. Pues bien, Fernando Terry aparece en la novela como el protagonista de uno de los niveles narrativos que componen la estructura. Éste llega a Cuba después de dieciocho años de exilio. Había dejado la isla debido a que fue acusado de ayudar a uno de sus amigos en un intento de escape. Y ahora regresaba por un corto período de tiempo.

Al llegar, su mente insiste en traer todas las imágenes que lo asaltaron en el exilio y nunca le permitieron desprenderse de su tierra natal. Recorre La Habana casi a ciegas, usando sólo los recuerdos que retenía su memoria y visita aquellos lugares en los que se imaginaba estando en la lejanía. A la vez evoca a Heredia, que como él, regresa para vivir una corta estadía en Cuba, y que camina por La Habana acudiendo a la cartografía que su memoria dibujaba en el exilio, pretendiendo mitigar el olvido y la angustia del destierro. Por ello, Terry considera que comprende el dolor que debió sentir el poeta, pues cree que comparten las mismas circunstancias de vida. Al pensarlo se pregunta “Y yo, ¿también tenía que regresar?” (p.17). De entrada, vemos que este personaje revive el drama de Heredia, quien añoraba desde el frío y la soledad del exilio a su amada patria.

Si bien, las coincidencias entre las vivencias de uno y otro personaje son sugerentes para inferir un paralelismo entre ellos, hay una relación más cercana propiciada por el personaje Fernando Terry que desemboca en la constitución de la explicación de su existencia a la luz de la vida de Heredia. En otras palabras, la existencia de Terry se ve fuertemente influenciada por la escritura y demás eventos que definen la vida del poeta decimonónico. En el pasado, antes de salir de la isla, Terry había realizado su tesis doctoral sobre la poesía y ética de Heredia, lo que le exigió sumergirse en las profundidades de su escritura, y así conocer los detalles

inmanentista del texto que queda referido no solo al sistema literario en que se inscribe, sino a sus contextos socioculturales. Por tanto, las fuentes externas de los diferentes textos son marcadas y se hace evidente cómo surgen de condicionantes históricos, es decir, resultan un producto de la cultura que en la actualidad de la ficción habrán de interrogarse”. (BOLAÑOS, 2002, p. 202)

más ínfimos de la obra-vida del poeta. Ese conocimiento íntimo desemboca en una especie de obsesión por cualquier asunto que envuelva al poeta, y esa es la razón por la que Terry regresa a Cuba. Estando en exilio recibe una carta de su amigo Álvaro, que dice:

FERNANDO, FERNANDO, FERNANDO: AHORA SÍ HAY UNA BUENA PISTA, CREO QUE PODEMOS SABER DÓNDE ESTÁN LOS PAPELES PERDIDOS DE HEREDIA. Y su amigo le contaba cómo el doctor Mendoza, antiguo profesor de ambos, convertido tras su jubilación en bibliotecario de la Gran Logia, había rescatado varias cajas de documentos masónicos traspapelados en un sótano del Archivo Nacional y entre los papeles había hallado uno capaz de cortar la respiración: se trataba del acta donde se registraba el homenaje en 1921 le rindiera la logia matancera Hijos de Cuba a José de Jesús Heredia, el hijo menor y último albacea del poeta José María Heredia, y donde se aseguraba que el viejo masón había entregado al Venerable Maestro un sobre sellado que contenía un valioso documento escrito por su padre, el cual debía quedar, desde entonces y hasta 1939, bajo la custodia de aquel templo, [...] ¿Qué documento valioso puede ser?, le pregunta Álvaro, y Fernando concluyó que no podría ser otro que la presunta novela perdida de Heredia que por años –y sin el menor éxito— había tratado de localizar. (PADURA, 2002, p. 17).

Así es como Fernando Terry emprende una búsqueda incesante, junto con su grupo de viejos amigos –los socarrones— para hallar ese documento desconocido del poeta. El hallazgo de la novela perdida de Heredia significa para Terry el desenlace de varios asuntos pendientes en su recorrido investigativo sobre el poeta. El personaje pensaba que “aquellos papeles podían convertirse en el texto más revelador de la literatura cubana, y por eso insistió en apuntalar sus esperanzas” (PADURA, 2002, p. 53). Incluso consideraba “que la memoria del poeta merecía aquel empeño, que la verdad y la justicia no eran quimeras olvidadas, y presentía que si lograba rescatar la vida pérdida de Heredia, de muchas maneras también estaba salvando la suya propia” (PADURA, 2002, p. 255). Ello, porque Terry sospechaba que en aquellas páginas se configuraba parte del ser resquebrajado de un hombre que murió en destierro y olvidado; por otro lado, porque ser partícipe de ese hallazgo suponía para el personaje la recuperación de una parte de su vida del pasado, la de investigador literario, y también el reconocimiento que el exilio le había negado por tantos años.

No obstante, la incidencia de los papeles de Heredia en la existencia de Terry va más allá del hecho de volver a la vida al retomar un trabajo paralizado por el exilio. Se trata de que el regreso a Cuba y la mirada inquisidora sobre la obra-vida

del poeta hacen que Terry se enfrente consigo mismo en un intento por comprender el sentido de su existencia. Las circunstancias alrededor del documento desconocido le exigen volver al pasado una y otra vez, y ese tránsito por las imágenes de lo ya vivido le provocan un encuentro íntimo con sí mismo y su propia historia de exilio, lo que le sigue conectando de manera aún más profunda con las causas y tristezas del poeta:

Había doblado por el antiguo paseo de Carlos III en busca de la calle Infanta. Aquella esplendorosa avenida había sido una de las grandes obras del capitán general Tacón, el mismo que había humillado a Heredia con un degradante permiso de regreso temporal, lleno de condiciones, y Fernando se había convencido de que no tenía escapatoria posible: el pasado lo asaltaba en cualquier rincón de la ciudad, en cada calle, cada olor, en cada gesto de las gentes, y sólo satisfaciendo las demandas de aquel pasado podría reorientar su vida o, al menos, calmar los lamentos de su conciencia y recuperar la posibilidad de comenzar: no, definitivamente no había espacio para el olvido (PADURA, 2002, p. 210).

Así que, si Terry ya encontraba casualidades entre la vida desdichada de su autor modelo y la suya, el regreso a Cuba fortalece la filiación ya existente entre el investigador-lector y el escritor investigado, y aún más cuando el motivo de regreso es precisamente un enigma en torno al poeta. Al estar de nuevo en la isla, Terry se ve obligado a recordar y escudriñar en el pasado no sólo las verdades de la vida de Heredia, sino también las suyas. Por eso insiste en repasar las acciones y redibujar a las personas involucradas en la decisión de su exilio. Enfrentarse con ese momento, que le hubiera gustado olvidar, hace de su retorno a Cuba un tormentoso viaje al pasado, tras la búsqueda de un posible culpable de esos años de sufrimiento. Esperaba, tal como le sucedió al Heredia ficcional en su última visita a la isla, enterarse del “complot” creado en su contra para sacarlo de allí.

Vemos que la presencia de estos personajes en la obra pone en escena el papel de la memoria como vía fundamental en el intento de comprensión de sí al que se entregan los dos sujetos. En especial, la memoria está ligada al sentimiento de arraigo con la patria. En ese proceso de interpretación de sí, la concreción del local natal se ofrece como el mejor aliado de la memoria para convocar aquellas imágenes del origen y de las raíces que permiten a los personajes definir parte de su ser. En ese sentido, La Habana y Matanzas son reconstruidas una y otra vez, y la última en particular es evocada como el lugar añorado, original y perfecto. De

hecho, Terry acoge como suyo el sentir del poeta frente a la vista del Valle del Yumurí, como la imagen metafórica que recuerda el dolor del exilio:

Era tal la persistencia de sus emociones que, durante los veinte años que había estado sin hacer el trayecto, cientos de veces lo reprodujo en su mente y en muchas ocasiones hizo viajar a su lado al joven Heredia, para disfrutar del espectáculo que a su vez disfrutaba el poeta al entrar por primera vez en la ciudad donde sería más feliz y más desdichado (PADURA, 2002 p. 67).

En definitiva, la tensión entre la vida de Terry y el Heredia imaginado surge de la apropiación que el primero hace de la obra-vida del segundo. Precisamente el conocimiento profundo sobre el poeta es el que permite tal apropiación por parte de Terry, a favor de la fabricación de su propia existencia bajo el molde de la vida de su autor modelo. Así, el personaje insiste en equiparar las experiencias dolorosas de Heredia a sus preocupaciones ontológicas, en un movimiento de interpretación que va del otro hacia sí mismo. En otras palabras, la apropiación que Terry hace de la obra-vida de Heredia se materializa en la ficción que el investigador crea alrededor de su vida, pues éste adopta las intrigas de las que fue víctima el poeta-personaje. De entrada, cree que uno de sus amigos lo delató, y esa fue la causa de su exilio, tal como le ocurrió al Heredia especular con Domingo Del Monte. También, asume la actitud del poeta frente a la idea de un amor imposible que se quedó en Cuba y la ausencia de la isla como condiciones definitorias de su ser. De igual forma, se enfrenta a las preocupaciones sobre el acto de escribir poesía y al hecho mismo de considerarse un poeta frustrado, como alguna vez se sintió el poeta-personaje.

Sentir sobre la suya la mirada romántica de Heredia, poniendo lastre a sus emociones y dolores a su ausencia, le provocó a Fernando la sensación, extrañamente inadvertida hasta ese preciso momento, de que su vida se había torcido para siempre justamente en aquella madrugada demasiado remota en que despertó bañado en sudor, con el pene erecto y la incisiva determinación de que necesitaba escribir un poema de amor (PADURA, 2002, p. 68).

De manera que Terry indaga y busca en la escritura de quien en principio fue su objeto de estudio una asociación y tratamiento de las preocupaciones e interrogantes que surgen en ese examen íntimo al que se somete al regresar del exilio. Con esto, la novela pone en relieve la premisa de que en el estudio o

escritura de la vida de otro es imposible mantenerse ajeno y pretender objetividad, pues ahondar en la intimidad de un sujeto, inevitablemente lleva a la autorreflexión e invita a viajar en el interior del propio ser. En este indicio de la constitución de sí mismo como otro hace eco el presupuesto de Bajtín en el que afirma que al construir la vida del otro ineludiblemente se crea la propia. (1982, p. 134).

La comprensión y constitución de sí a la que se somete Terry revela que la identificación y reconocimiento en la obra-vida de Heredia responde a ese carácter que otorga permanencia a su ser —ídem o mismidad en términos de Ricoeur (1996)—. Esto, a causa de que la imagen de Heredia lo conecta con su pasado, con sus raíces, con su tradición literaria, es decir, con aquellos signos que persisten en la construcción de su identidad, porque son inamovibles. El hecho de haber dedicado años de estudio a la obra-vida de este escritor le acumula variedad de experiencias, que sin duda marcaron su existencia. Es esa identificación con el poeta lo que hace que Terry se empeñe en asumir una actitud victimaria y pesimista de la vida, como se lo hacen ver sus allegados: “Uno ya está bastante viejo para creer que los muertos salen, que la poesía sirve para algo, que Heredia no era un comemierda que se metió en camisa de once varas y después se pasó la vida lamentándose, igualito que tú” (PADURA, 2002, p. 266). La obsesión de Terry por mantener su ser atado al pasado, mediante su filiación con Heredia, lo enceguece de modo tal que sólo al final de su estadía en la isla descubre que su vida no estuvo involucrada en un juego de intereses y engaños, como la del poeta. Por lo contrario, entiende que su destino fue producto de las malas decisiones que él mismo tomó en un momento de desesperación, y no de las posibles intrigas que otros crearon alrededor de él.

Esa presencia de Heredia en la comprensión de sí de Terry, funciona, a la vez, como la entidad que promueve el diseño de lo que el personaje anhela ser, la ipseidad (RICOEUR, 1996). Esto porque Terry construye su historia de vida proyectándose en Heredia, es decir, busca una versión transformada de sí mismo teniendo como directriz la imagen del poeta. Así, la obra-vida del Heredia fabulado se convierte en el puente por el que el ser del personaje en cuestión, lector e investigador de dicha obra-vida, se moviliza del ídem al ipse para conseguir una interpretación de sí mismo. Ese tránsito entre lo que permanece y lo que el personaje desearía ser desemboca en la construcción de una identidad narrativa que en definitiva lo expone como otro.

Esa noción de sí mismo como otro, -retomada de Ricoeur— provoca en la novela un efecto de espejo entre el poeta-personaje y Fernando Terry. Para generar esa impresión de doble en términos estructurales, la obra se vale de procedimientos como la interposición de los planos narrativos en los que cada personaje tiene lugar, para intentar una visión unificada de los relatos. Dado que la disposición de los capítulos que involucran a Terry y Heredia sugieren una continuidad por la falta de marcas textuales que indiquen un cambio de escenario y de voz narrativa, y por el tratamiento de los mismos temas, la novela procura desde la forma una especie de paralelismo entre la vida de los dos personajes. De manera que inmediatamente después de la narración de los acontecimientos que envuelven a Terry, irrumpe la voz del poeta en primera persona, varias veces respondiendo a los cuestionamientos que Fernando deja en abierto o generando un encadenamiento con los hechos narrados por el investigador. Así, la obra-vida del Heredia especular se entreteje y fusiona con la vida de Fernando Terry en la medida en que éste último avanza en su investigación y penetra en las profundidades y secretos de la escritura del poeta.

Por otro lado, además de generar ese parentesco entre escritor y lector-investigador, el personaje de Terry trae a escena la figura del autor de esta obra como componente configurador de la ficción biográfica de escritores. Pues, si Terry se proyecta en la figura de Heredia para esclarecer sus interrogantes ontológicos, Padura, en gesto autoficcional, se manifiesta a través de Terry, teniendo en cuenta que, en palabras del autor: “*La novela de mi vida* [es] quizás mi libro más desgarrador y autobiográfico” (PADURA, En OLIVARES, 2015). Aunque, Leonardo Padura no comparte la condición de exiliado que otorgó a su personaje, es notable que lo ubicó en un escenario histórico cercano al que él mismo pertenece para permitirse hacer “una revisión del deterioro moral de [su] generación y asimismo de sus frustraciones, victorias mínimas y fracasos” (PADURA, En OLIVARES, 2015). Por otro lado, Padura le asignó al personaje un rol que representa el trabajo investigativo al que, como autor de la novela, se entregó antes del ejercicio de escritura ficcional. Terry encarna la obsesión del investigador literario que halla pistas en cada palabra escrita del autor estudiado para descubrir verdades vedadas, haciendo del intento por comprender la existencia de un escritor un trabajo incansable e ilimitado. Así lo declara Padura en una entrevista:

una parte importante de mi trabajo ha sido la investigación y el ensayo literario [...] en el caso de Heredia, hice una investigación tal que al final del libro me di cuenta de que no había puesto todo lo que necesitaba poner y por eso tuve que escribir un ensayo que se publicó después (PADURA, En WIESER, 2005).

A través de la presencia del personaje Fernando Terry, Padura da indicios en su ficción de la manera en la que ha asumido sus preocupaciones más trascendentales. Es notable que en esa proyección en su personaje, Padura expresa la tentativa de comprensión de sí en que se encuentra. De entrada, la cuestión de la identidad con su patria y el modo en que el exilio se ha convertido en una marca distintiva del ser cubano son asuntos que el escritor explora en su proceso de búsqueda de sí mismo. En ese escenario la figura de José María Heredia se hace primordial, en la medida en que la identificación de su obra-vida con la patria ofrece las líneas de fuerza para que cualquier cubano se sienta ligado afectivamente a su territorio insular, por ser el propagador desde la poesía, de los sentimientos nacionales. Lo que se refuerza con la condición de destierro en la que vivió el poeta el final de sus días, y que se convierte en una marca dolorosamente distintiva de la cubanía. De ahí que el efecto que el estudio de la obra-vida de Heredia tiene en Padura sea traspasado al personaje. Esa sensación de encontrarse a sí mismo en la figura del poeta es asignada a Terry como carácter definitorio del momento existencial por el que pasa Padura durante la escritura de *La novela de mi vida*. Por ello, la búsqueda de un paralelismo entre Heredia-personaje y Fernando Terry es tan insistente en el relato. De hecho, la estrategia de disponer los relatos que involucran a cada personaje, uno seguido del otro, narrando sucesos similares, pero sucedidos en épocas distintas, fortalece ese efecto de espejo o doble que experimentó Padura. En palabras del autor:

Pienso que en esa historia sintetizada y condensada del proceso vital de Cuba y su poesía, logré expresar mis mayores preocupaciones como ser cubano, pude darle forma a mis obsesiones personales y nacionales más complicadas, y todo fue gracias a esa visión de que Heredia era no sólo un lejano antecedente, sino también mi contemporáneo. Y al colocarlo frente a mí, al otro lado del espejo [...] pues vi a un hombre cubano y entendí muchísimo de lo que somos, de lo que hemos sufrido, logrado, lo que hemos visto nacer y frustrarse en nuestros pocos años de existencia como país y culturas propias (PADURA, En GRILLO, 2011).

En ese sentido, Terry funciona como el puente que vincula al Heredia ficcional, es decir, el escritor-personaje, con el escritor-autor. Así, Padura parece ubicarse en el centro de un juego de espejos, que le permite crear varias versiones de sí en la búsqueda y definición de su ser. De manera que el autor de esta ficción se interpreta y reescribe a sí mismo a través de un ejercicio doble de identificación narrativa. Por un lado, la identificación se da con su escritor modelo, al que convierte en personaje para materializar sus preocupaciones frente a la escritura literaria y a la filiación de un hombre de las letras con su patria. Por otro lado, con un personaje de corte autoficcional, en el que consigna sus conflictos interiores como cubano, heredero de una historia marcada por el exilio y el destierro; y en quien proyecta sus inquietudes como investigador y ensayista de la literatura cubana. Con esto, Padura se reconstruye a sí mismo en la medida en que su personaje Terry se reinventa en Heredia.

En síntesis, esta obra resalta el hecho de que el ejercicio de interpretación sobre la existencia del otro conlleva al intento de comprensión de sí mismo, en tanto, examinar aquellas marcas que definen el ser de otro sujeto despierta inevitablemente al narciso interior que hace dirigir la mirada hacia al yo. Este fenómeno se hace tan relevante en la constitución de *La novela de mi vida* que para el escritor-autor parece necesario crear un personaje en el cual autoreflejarse, a fin de representar ese sentir ineludible de proyección en el sujeto que reinventa en la escritura. Este último procedimiento, es particularmente significativo en esta ficción biográfica de escritor, ya que, las intervenciones del personaje Fernando Terry nos dan pistas acerca del proceso de constitución de la obra, lo que emparenta a esta novela con la metaficción. El hecho de que Terry sienta el peso de la existencia de Heredia en su propia vida, al punto de concebirse a sí mismo como el poeta, y cuestione el modo en que se ha resguardado y construido la historia literaria de la isla revela las razones y preocupaciones que motivaron la escritura de la novela y que en efecto permanecen como fundamento de la variedad de intrigas que se tejen. Así que mediante la presencia de este personaje autoficcional asistimos a la reflexión de la obra sobre sí misma, sobre todo, referente a las tensiones surgidas entre el escritor-autor y su escritor-personaje durante la pre escritura y escritura de la novela, y a los interrogantes en torno a sus estudios sobre literatura cubana y también sobre el exilio como signo identitario del ser cubano.

CAPITULO 3

EN EL NOMBRE DE SALOMÉ. LAS SOMBRAS DE LA HEROÍNA

La novela *En el nombre de Salomé*, de la escritora Júlía Álvarez, revive la figura de la poeta nacional de República Dominicana, Salomé Ureña³⁸, considerada por la crítica e historia literaria de su país como “la más insigne de [sus] poetisas” (RODRIGUEZ DEMORIZI, 1944, p. 3). De forma paralela, se relata la trayectoria vital de Camila Henríquez Ureña³⁹, hija menor de Salomé, quien aparece en la novela construyéndose a sí misma, mientras recupera la historia de vida de su madre. Estas mujeres, madre e hija, contienen una carga simbólica considerable en la construcción de la identidad dominicana, en específico por su aporte para la emancipación intelectual de la mujer. En ese reconocimiento se halla el fundamento sobre el que se construye la vida fabulada de estas dos escritoras en la novela *En el nombre de Salomé*, de la escritora Júlía Álvarez.

Por un lado, Salomé Ureña, más conocida en el universo literario latinoamericano por ser la madre de Max y Pedro Henríquez Ureña⁴⁰, se destaca en su país natal por el entrañable y profundo compromiso con la patria expresado en su escritura y accionar. Su importancia deviene del hecho de que en la historia literaria dominicana es considerada como la primera mujer “que canta, por encima

³⁸ Salomé Ureña nació en 1850 y murió en 1897. Su obra es ubicada dentro de lo que los estudiosos de la literatura han dado en llamar los “poetas mayores”, compartiendo lugar con escritores connacionales como José Joaquín Pérez y Gaston F. Deligne, americanos como Sor Juana de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, y los poetas españoles del siglo XVIII, Gallego, Quintana y Cienfuegos. Además se destaca por su compromiso con la educación femenina al fundar el Instituto de Señoritas en 1881, iniciativa que significó el punto de partida para la educación superior de las mujeres dominicanas (RODRIGUEZ DEMORIZI, 1944; BALAGUER, 1956; CONTÍN AYBAR, 1983).

³⁹ “Camila Henríquez Ureña (1894-1973) pasó muchos años dividida entre Cuba y los Estados Unidos. Enseñó por varios años en Santiago de Cuba. En 1932 viajó a Francia para estudiar en la Sorbona. A principios de 1941 ofreció una serie de conferencias en varios países latinoamericanos, y en 1942 obtuvo una posición de profesora en Vassar College. En 1959, regresó a Cuba para unirse a los esfuerzos de la Revolución en construir una nueva sociedad. En Cuba fundó el Lyceum y el Instituto Hispano-Cubano de Cultura. Sus trabajos, como el Feminismo y otros temas sobre la mujer en la sociedad fueron publicados póstumamente en los años 80” (VALERO-HOLGUIN, 2011, p. 525).

⁴⁰ Ambos son reconocidos críticos y teóricos literarios, además de políticos, que hicieron grandes aportes a la literatura hispanoamericana del siglo XX.

de todos los poetas de su época, el progreso y la civilización” (DE RODRIGUEZ DEMORIZI, 1944, p. 10). Además de la calidad y el efecto que provocó la poesía de corte cívico y político de Salome Ureña, los historiadores de la literatura dominicana⁴¹ coinciden en anotar la relevancia que tuvo su labor como educadora. Esto porque el Instituto de señoritas que fundó se convirtió en el punto de partida para legitimar y exigir derechos intelectuales para las mujeres, en un momento en el que estaban limitadas a instruirse en labores manuales o del hogar, y en normas de buen comportamiento. De manera que Salomé encontró en la práctica pedagógica el espacio propicio para concretar la lucha por la paz y el progreso de República Dominicana, que tanto anheló e idealizó en sus versos, con el agregado de que las acciones reivindicativas recayeron en primer momento en las mujeres.

Por otro lado, Camila Henríquez Ureña es considerada por la crítica literaria contemporánea, “como la mayor ensayista y crítica literaria dominicana de nuestra historia cultural” (VICIOSO, 2002). A pesar de que en la historia literaria dominicana, Camila es la menos popular de esta notable familia, opacada por la labor de sus hermanos Max y Pedro Henríquez Ureña, se destaca por su trabajo docente en Cuba y Estados Unidos, y sus aportes a los estudios feministas en Latinoamérica como ensayista. La presentación de su texto “El feminismo” en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana, el 25 de julio de 1939, y el estudio de poetas de corte feminista le merece el reconocimiento como una de las pioneras del estudio del feminismo en América Latina (PORTUGAL, 2012; SENSIDONI, 2012).

En este punto, es necesario indicar que aunque algunas facciones de la historia y la crítica literaria dominicana y también cubana han dado relevancia a estas mujeres de las letras, en estas manifestaciones ha predominado una perspectiva patriarcal. Incluso, en el peor de los casos, sus nombres son ignorados o relegados a una simple mención, destinándolas al olvido y al silencio. Es con el auge de los estudios feministas y el esfuerzo de académicos como las dominicanas Chiqui Vicioso, Daisy Fillipis De Cocco, la peruana Ana María Portugal, entre otros, que el nombre e historias de vida de estas escritoras, madre e hija, vuelve al presente. Además de los estudios críticos alrededor de Salomé y Camila, es de

⁴¹ Por ejemplo, RODRIGUEZ DEMORIZI, 1944; BALAGUER, 1956; CONTÍN AYBAR, 1983.

notar que la poetisa ya se había convertido en personaje de ficción en las obras teatrales de Chiqui Vicioso, *Salomé Ureña: Cartas a una ausencia* y *Desvelos (diálogo entre Emily Dickinson y Salomé Ureña)*, ambas del 2001 (VALERO-HOLGUIN, 2011)

La novela de Julia Álvarez se suma a estas iniciativas, fabulando las historias de vida de madre e hija, bajo un tono íntimo y familiar que nos ofrece versiones cercanas de estas voces femeninas latinoamericanas. La vida de Salomé Ureña, por un lado, se narra en primera persona, a modo de memorias, partiendo de la interpretación de algunas de sus composiciones poéticas y de sus cartas personales. Este recurso revela una faceta desconocida de la poeta, en la medida en que logra retratar en la ficción el complejo vínculo entre la vida privada y la dimensión pública de un personaje con influencia en las masas. Por su parte, el relato existencial de Camila Henríquez Ureña se intercala con el de su madre, a través de un narrador omnisciente, que usa un estilo directo para incluir las intervenciones del personaje. En éste se develan, así como en la historia de vida de Salomé, episodios de la vida íntima, no solo de Camila, sino de la familia en general.

En efecto, la versión fabulada de estas mujeres propone un cuestionamiento a la historia literaria de su país y de Latinoamérica. La figura creada de Salomé Ureña, por su parte, pretende destacar su naturaleza femenina, de madre, esposa, escritora, maestra. Perspectiva frecuentemente suprimida por la historia y crítica literaria, al considerarse que las composiciones poéticas que expresan esa intimidad de la mujer carecen de calidad, en contraste con su poesía patriótica y civil. Así lo expresa uno de los historiadores de la literatura dominicana más reconocidos, Joaquín Balaguer, quien además de dividir tajantemente la producción literaria de la poeta, entre las poesías de carácter patriótico, “que le inspiró la musa de la civilización, y aquellas en que se entregó a sus efusiones personales” (1956, p. 119); sostiene que “la parte puramente sentimental de la obra poética de Salomé Ureña, aunque inferior sin duda a la patriótica, constituye una prueba de que la insigne poetisa no perdió su sentimiento palpitante de la gran poesía, ni siquiera cuando escribió sobre las cosas menos elevadas” (1956, p. 123). Si bien, se percibe que el historiador busca enaltecer la poesía de corte sentimental de la poeta en cuestión, resulta paradójico el sentido de la sentencia,

pues hace una desvalorización de estas composiciones arguyendo la banalidad de los temas, que en este caso se remiten al amor hacia los hijos, la soledad por la ausencia del esposo, el sufrimiento e indignación por causa de la infidelidad, entre otros. Con lo que se ratifica una constante a menospreciar los asuntos que ponen en evidencia la condición femenina del sujeto poético.

Con el personaje de Camila, la novela produce el mismo efecto de resignificación y valorización de la mujer escritora, a través del énfasis en la vida privada. En este caso, a la hija de Salomé se le otorga un papel primordial en la familia Henríquez Ureña, en la medida en que, en la obra, el personaje tiene la labor de ser salvaguarda final de toda la documentación familiar. De manera que sobre ella recae la responsabilidad de definir la historia de los suyos. Este suceso se antepone significativamente a las historias de la literatura dominicana, en las que, como se anunció anteriormente, con frecuencia se resalta la trayectoria de Max y Pedro, omitiendo totalmente la actividad literaria y cultural de Camila. Por ejemplo, en la historia literaria dominicana de Néstor Contín Aybar, se ofrece la siguiente referencia: “De la unión (entre Francisco Henríquez Carvajal y Salomé) nacieron cuatro hijos. De ellos tres honraron las letras y dos, Pedro y Max, son glorias auténticas de las letras contemporáneas dominicanas y de América” (1983, p. 83). De entrada el nombre de Camila es suprimido en la mención a sus hijos, su trabajo como investigadora y académica es ignorado y por ende minimizado para dar prevalencia al trabajo de sus hermanos. Con lo anterior, sobresale el hecho de que esta ficción biográfica se enfrenta a la historia literaria de República Dominicana y de Hispanoamérica al cuestionar la omisión, en algunos casos, del trabajo literario de estas escritoras, y al rechazar la perspectiva predominante en la escasa historiografía que las incluye.

Ante este gesto cuestionador viene al encuentro la explicación y de cierto modo justificación que Júlia Álvarez da al hecho de reescribir en la ficción la historia de estas escritoras. Para la autora: “este libro es un intento de entender el gran silencio del cual surgieron estas dos mujeres y en el cual desaparecieron” (ALVAREZ, 2002, p. 368). En esta declaración se manifiesta el compromiso en la recuperación y revalorización de la obra y vida de estas escritoras, a fin de quebrar las visiones tradicionales desde las que han sido abordadas en la historia y crítica literaria hispanoamericana; así como llamar la atención sobre la influencia

patriarcal que limitó y contuvo de cierta forma su formación como intelectuales, punto que será objeto de profundización más adelante.

En este punto se debe resaltar que ese interés reivindicativo por el que aboga la autora se proyecta en la composición narrativa de la novela, al proponer un relato que supera las formas tradicionales de hacer biografía. En particular, la obra nos propone la construcción de la vida de madre e hija, desde la narración multifacetada de la última, pero basándose en la producción escrita y vivencias de la madre. En otras palabras, la vida de Salomé se compone a partir de los rastros que dejó en su escritura, así como la interpretación y narración que su hija hace de dicho material. Por su parte, Camila construye su vida a partir de las respuestas que los escritos de su madre le ofrecen. Con esto, tenemos que el hecho de ubicar la historia de vida de la poetisa como fundamento del proceso de construcción identitaria y existencial que vivencia su hija desestabiliza la concepción de la narración de la vida como unívoca, impersonal y objetiva. Esta forma de abordar la narración del trayecto existencial propio y ajeno va al encuentro de la noción de vida múltiple, ambigua e indescifrable que sugieren las discusiones teóricas de pensadores como Schowb, Bajtín, Barthes y Bourdieu, cuando problematizan la narración de una vida en los parámetros tradicionales⁴².

Lo anterior lleva a pensar en el hecho de que esta ficción biográfica de escritor niega aquella noción de la biografía tradicional, en la que la vida relatada debe corresponder a hechos verificables, evitando cualquier intervención de la invención. Si bien, en los agradecimientos al final de la novela, Álvarez indica que para la escritura ficcional usó los diarios y cartas de la familia de las protagonistas, reunidas en el texto *Epistolario de la familia Henríquez Ureña*, también aclara que sus personajes, aunque basados en figuras “reales” son construcciones ficcionales, resultado de la imaginación (2002, p. 368).

En las declaraciones de Álvarez sobre la composición narrativa encontramos el valor que adquiere la noción *biofiction*, propuesta por Alan Buisine (1991), para la ficción biográfica de escritor. Puesto que esa línea limítrofe que solía separar los hechos comprobables de los eventos fabulados en los textos biográficos, se difumina para defender la naturaleza ficcional de todo relato que dé cuenta de la

⁴² Al respecto ver primer capítulo de esta tesis, pp. 16 – 19.

experiencia vital. En el caso de *En el nombre de Salomé*, los personajes cuentan con una referencia histórica y un reconocimiento significativo en la esfera literaria y cultural de su contexto, no obstante, la configuración ficcional se pone por encima de dicha referencia. Esto porque la versión conocida de estas mujeres, a través de los textos de historia general o de historia literaria, es sobrepasada en la novela al proponer visiones más íntimas y familiares, que a su vez pretenden representar a estas escritoras en su integralidad y complejidad, propia del mundo femenino.

Para lograr esa representación compleja de los personajes madre e hija, la autora se vale de la combinación y diálogo entre diversos tipos de textos, es decir de un proceso interdiscursivo e intertextual que le permite ofrecer miradas más amplias y por ende, crear facetas desconocidas de las vidas de estas mujeres. Además de la documentación oficial que sirve como sustento histórico de estos personajes femeninos, Álvarez hace énfasis en la importancia que tuvo la lectura de la correspondencia de la familia, contenida en *El Epistolario*, y la inmersión en los poemas de Salomé, producto de la relectura de varias ediciones (2002, p. 306 – 308). La importancia de esta acción deviene de la cercanía que la autora logró establecer con sus personajes gracias a la interpretación del contenido de las cartas personales y composiciones poéticas de Salomé, incluso aquellas escritas en la adolescencia. En efecto, la multiplicidad y variedad del material para la constitución ficcional de estas vidas propone un entramado de géneros, voces e identidades narrativas que dinamiza aún más el relato biográfico, poniendo en duda, nuevamente, la rigurosidad de la forma, por la que aboga la biografía tradicional. De manera que en esta obra confluyen la narración en primera persona en forma de memoria, cuyos capítulos se inspiran en la lectura de algunos poemas de Salomé y extractos de cartas remitidas y dirigidas a ella; así como la narración en tercera persona sobre la historia de Camila, que también se mixtura con su propia voz, con fragmentos de epístolas de diversos miembros de la familia y fragmentos de los poemas de su madre.

En la misma perspectiva, se debe anotar que la intertextualidad presente en la obra, junto con el procedimiento de superposición de los dos planos narrativos, es decir, el entrecruce del relato de Salomé por un lado, y el de Camila por el otro, provocan una correspondencia inusitada entre las historias de vida de madre e hija. Este efecto revela la necesidad de configuración de sí misma, que moviliza el

trayecto existencial de Camila, a través de la reconstrucción del relato de Salomé, en la medida en que la hija busca respuestas de su existencia en la historia de vida de su madre.

En términos de estructura, dicha correspondencia se representa en la combinación de capítulos que siguen el modelo de pregunta-respuesta, es decir que las dudas y cuestionamientos que le surgen a Camila se resuelven en el capítulo subsecuente, cuando interviene la voz de la poeta. Por otro lado, en este punto se debe resaltar que las secciones en las que se divide la obra están demarcadas por el título de alguno de los poemas de Salomé Ureña. Incluso, el contenido de cada sección se corresponde de cierto modo con el sentido de la composición poética que le da el título. Así que, tanto los capítulos que recogen las vivencias de Salomé, como los que narran las experiencias de Camila tienen por título el nombre de alguno de los poemas de la primera, con la única variación de que aquellas secciones que contienen la voz íntima de la poetisa se presentan en español, mientras que los que se refieren a su hija están traducidos al inglés.

Con lo anterior, se pone de relieve que el personaje de Camila conecta el intento de comprensión de sí con los recuerdos que le quedan de su madre, materializados en su poesía y también en otros escritos conservados por la familia. Así que el relato del proceso vital de la poetisa Salomé Ureña se introduce en la novela como una construcción hecha por su hija, a fin de interpretarse a sí misma y lograr la configuración de su propia historia. Esto indica que la voz autobiográfica de Salomé es apropiada por Camila, quien realmente se mantiene tras bambalinas como la narradora de las dos historias de vida. No obstante, es necesario destacar que la escritura poética de Salomé es la que direcciona las experiencias vitales narradas de ambas mujeres. El personaje de la hija lo manifiesta de forma explícita en el prólogo, cuando le anuncia a su amiga Marion que para explicar sus planes para el futuro debía empezar contando la historia de vida de su madre, porque hablar de Salomé era hablar de ella misma. Evidentemente, la noción de sí mismo como otro, propuesta por Ricoeur (1996) adquiere sentido en esta práctica de construcción de la identidad a partir de la constitución de la historia de vida de otro. Esa visión se complementa con la perspicacia de algunos apuntes del narrador omnisciente, en gesto autoficcional y también metaficcional, por ejemplo, al manifestar que Camila “tenía esa costumbre de borrarse a sí misma: de convertirse

en tercera persona, en personaje secundario, en la mejor amiga (¡o hija!) de la moribunda primera persona, del héroe o heroína” (ALVAREZ, 2002, p. 10).

Este procedimiento expone la importancia del acto de interpretación de la obra de la poetisa en esta ficción biográfica. De entrada, la lectura y apropiación de la obra poética de Salome se tiende como la base de la fabulación de los episodios que traen al presente su figura y la de su hija. Por ello, la escritura se presenta como la protagonista de estas historias de vida. Este hecho pone de manifiesto la unión inseparable entre la obra y el proceso vital en la construcción ficcional de la figura de un(a) escritor(a). Expresada en la noción de obra-vida (DION & FORTIER, 2011), esa unión da cuenta de la tensión esencial que todo escritor experimenta entre sus vivencias y su escritura. En esta novela, la obra-vida de Salomé Ureña se vuelve una excusa para la invención y también un tema de discusión dentro del relato mismo. Además de lo anterior, es de notar que la obra-vida de la poetisa alcanza unos niveles que sobrepasan los de la constitución del relato de su vida, pues, como se ha mencionado, dicha obra-vida funciona como el motor de la narración de la trayectoria vital de su hija Camila Henríquez Ureña, y a su vez, permite la inclusión de reflexiones, que parecen emitidas por la voz autoficcional de la autora, Julia Álvarez. Por ello, estamos frente a una obra que propone una ficción biográfica en lo mínimo doble, por tratarse de la narración de la vida de madre e hija.

Un aspecto que se debe destacar de lo anteriormente dicho es el de la presencia de una voz autoficcional en la novela, puesto que como se demostró en el primer capítulo, la proyección del autor de la ficción biográfica en sus personajes es una marca distintiva de esta modalidad narrativa. *En el nombre de Salomé* tenemos que las particularidades del personaje de Camila, es decir, el hecho de salir de su país natal, República Dominicana, siendo sólo una niña, de formarse, gran parte de su vida, en Estados Unidos y trabajar allí, más su fuerte cuestionamiento frente al modo en que los latinoamericanos son vistos en el país norteamericano y la difícil adaptación a esa cultura; la acercan de modo altamente significativo a la autora de la novela. La Camila Henríquez Ureña de la novela y la escritora Júlía Álvarez comparten circunstancias de vida. Esta ligación le permite a la autora expresar en signo autoficcional sus emociones respecto al ser diaspórico y al exilio, temas que se presentan como pilares de la búsqueda identitaria de estas

mujeres (Salomé, Camila y Júlia). De hecho, la novela se dibuja como el producto de un esfuerzo por atar la existencia a esas raíces que conectan con el origen y dan sentido a la experiencia existencial primaria. Sin duda, Salomé Ureña y su hija, en tanto mujeres rebeldes y luchadoras por los derechos de su género se presentan como modelos femeninos apropiados para seguir dentro del mundo literario e intelectual dominicano, convirtiéndose así en referentes de una tradición literaria y cultural.

Pues bien, hasta aquí se ha hecho un acercamiento a los fundamentos que permiten considerar a *En el nombre de Salomé* como una ficción biográfica de escritor. Por eso, en los siguientes apartados se profundizará en aspectos apenas nombrados o descritos, a fin de ofrecer una mirada amplia de las posibilidades que esta obra nos ofrece, en cuanto a la relación de un autor y su escritura; a la apropiación y reescritura que implica la construcción de una vida tanto propia como ajena, lo que conlleva al estudio de los procesos de intertextualidad e interpretación de las marcas de vida que la escritora ha plasmado en su obra; el efecto de proyección y de autoficción que a la vez pone en evidencia procedimientos metaficcionales; entre otros asuntos.

Dada la naturaleza doble de esta ficción biográfica, en primer lugar me referiré a las particularidades de la ficcionalización de la figura de Salomé Ureña, para luego centrar la atención en el personaje de Camila Henríquez Ureña. Antes de entrar en detalle, es pertinente hacer énfasis en que el juego de voces y por ende de identidades indica un gesto trasgresor ante la tradición narrativa biográfica. Como ya se mencionó, la voz que se emplea para narrar la vida de Salomé es la primera persona, no obstante se percibe que no es la propia voz de la poeta la que habla sobre su vida, sino que su hija se apropia de la primera persona para ir construyendo el relato de su madre a partir de la interpretación que hace de los documentos que ella escribió. Este procedimiento de *puesta en abismo*, relato dentro del relato, pone en cuestión toda pretensión de objetividad, univocidad o veracidad. Incluso se podría asumir como una estrategia para cuestionar esos propósitos reduccionistas y limitantes del relato biográfico tradicional, en la medida en que se pone en evidencia la imposibilidad de mantener la distancia entre el sujeto biógrafo y su personaje; y aún más cuando se trata de una hija reconstruyendo la historia de una madre, de quien poco conoció.

De lo anterior, es necesario destacar que el narrador autobiográfico que se propone para el relato de la historia de vida de Salomé, tiene, en lo mínimo dos implicaciones. Por un lado, la voz en primera persona permite establecer un vínculo de cercanía, en la medida en que el personaje presenta al lector su existencia sin reparos ni inhibiciones. Esto permite que los lectores percibamos la figura de la poetisa de una forma amplia e íntima, ya que tanto la dimensión pública como la vida privada confluyen en el relato de forma unificada. Esto difumina la figura mitificada de la gran poetisa nacional para revelar la imagen de una mujer de carne y hueso, que además de intelectual, vivió las alegrías y también sufrió los desencantos de ser madre y esposa.

Por otro lado, el uso de este narrador autodiegético se percibe como un acto que procura la reparación y reconstitución de una existencia que no puede nombrarse por sí misma, sino que necesita de la intervención de otro. En este caso, la historia de vida de Salomé toma la forma de ese otro que necesita Camila para comprenderse a sí misma, puesto que la reafirmación de la existencia de su madre mediante la voz en primera persona, le permite ir afianzando su identidad. La filiación original quebrada con la muerte de su madre y el agotamiento de los recuerdos que le quedaban de ella se van tejiendo y tomando forma a medida que avanza en la reconstrucción de la historia de Salomé. Sin duda, esta manera de composición de una vida, o mejor decir de dos vidas, rompe con el esquema de la biografía tradicional, al proponer una transposición y desfiguración de las voces narrativas dentro del mismo relato. Estas observaciones se presentan en lo mínimo sugerentes para dar apertura al estudio de las particularidades que hacen de esta novela un modelo ejemplar de ficción biográfica de escritores en Latinoamérica.

3.1 La poeta y la patria: Una conexión vital

“¿Qué es la patria?
¿Sabes acaso lo que preguntas, mi amor?”
Salomé Ureña

La poeta Salomé Ureña ha sido enmarcada por la historiografía literaria dentro del romanticismo hispanoamericano, pues “bajo los estereotipos románticos, y partiendo de una idealización del suelo nativo, Salomé Ureña asienta los dos pilares temáticos de su poesía a partir de 1878, el libre pensamiento y el

progreso” (RODRIGUEZ, 2006, p. 3). De manera que la mirada histórica desde la que se ha abordado la obra-vida de la poeta dominicana privilegia una concepción del romanticismo que surge como una “respuesta a la necesidad de independizarnos de España, con los cometidos expresos y la responsabilidad de buscar un camino propio y definir el carácter distintivo de Hispanoamérica como tal y de cada una de las individualidades (países, naciones) surgidas de la división política” (ROGGIANO, 1987, p. 286).

El hecho de dar relevancia a esa noción del romanticismo ligada a la independencia y al sentimiento patriótico en la valoración de la obra-vida de la poeta, limita la consideración de esta escritora como romántica. Esto porque la expresión del subjetivismo y del sentimentalismo, propios de este movimiento, que más que literario, puede considerarse un fenómeno de alcance existencial, es suprimida en la valoración de Salomé Ureña. De entrada, cabe anotar que uno de los historiadores de la literatura dominicana más representativos, Joaquín Balaguer, en su *Historia de la Literatura Dominicana*, sostiene que:

Salomé Ureña fue quien primeramente tuvo en Santo Domingo el sentimiento de la gran poesía, de la única verdaderamente grande, porque lejos de recluirse en la intimidad de quien la escribe, para recoger solo el eco de sus propias angustias, se levanta para dominar el espectáculo entero de la vida y tiende a hacerse interprete de zonas más amplias y a la vez más fecundas de la sensibilidad humana (1956, p. 119).

A pesar de que Balaguer está exaltando la labor poética de Salomé Ureña, es de notar que la anterior manifestación también sugiere una calificación negativa a la poesía de carácter íntimo de la poeta. Lo que termina siendo un tanto paradójico, teniendo en cuenta que la escritora dominicana se desenvuelve en un escenario romántico, en el que predomina la exaltación del yo y la sentimentalidad. Para poner la discusión en contexto, basta recordar que el propio José María Heredia fue considerado el promotor del romanticismo en Hispanoamérica, no solo por su compromiso en la escritura con la liberación de su patria, sino también por el espíritu sensible y melancólico que proyectó en su poesía, cargada de un alto contenido autobiográfico. Después de Heredia, se destaca el mismo carácter sentimentalista e intimista en, por ejemplo, el poema *La Cautiva* (1837) del reconocido escritor argentino Esteban Echeverría. Incluso, cabe mencionar la

novela más representativa del romanticismo, *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs, como un modelo ejemplar de la caracterización del yo romántico. Ante estas evidencias, es válido el cuestionamiento en torno a las posibles razones que motivan el menosprecio de las composiciones de tono sentimental de la poeta Salomé Ureña, precisamente en un ambiente literario que disponía de las circunstancias para que este tipo de poesía fluyera.

Para profundizar en el asunto, resulta significativo el acercamiento que la escritora y crítica dominicana, Chiqui Vicioso hace a la obra-vida de Salomé Ureña, pues reivindica esa dimensión poética que ha sido relegada para revalidar su lugar en la crítica e historia literaria. Así, en un ensayo dedicado a la literatura escrita por mujeres, Vicioso afirma que *Ruinas*, una composición que evoca los aires de progreso que ambientaron una época de República Dominicana, es para Balaguer un modelo ejemplar “de perfecta construcción poética”. No obstante, ella considera que “*Ruinas* carece del poder de conmover de algunos poemas “sentimentales o domésticos”, o menos “elevados” (1991). Con esto, Vicioso sobrepone la calidad de la poesía íntima a la de corte político, rechazando la versión que se propone y mantiene en la historiografía literaria dominicana tradicional. Para justificarlo la escritora y crítica asegura que:

es en su poesía ‘doméstica’ donde Salomé escapa de las limitaciones de su educación clásica y los valores de su tiempo para expresarse como era: Una mujer con sus angustias, sus inseguridades, sus miedos, su necesidad de apoyo y compañía, su nostalgia, sus alegrías, sus amores. Como un ser humano (VICIOSO, 1991).

La posición crítica e histórica de Chiqui Vicioso sobre la obra-vida de Salomé Ureña, hacen eco de los postulados de José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2002), alrededor de la literatura escrita por mujeres. El profesor y crítico peruano sostiene que en la historia literaria dicha producción ha estado relegada a una posición secundaria, debido, entre varias razones, a los “estereotipos o clichés” (p. 250). Estos se refieren a las ideas y normas que determinaban que tipo de literatura podían escribir las mujeres, “así, parecía «natural» que las mujeres cultivasen la poesía amorosa y confesional, pero no que fuesen demasiado impúdicas o invadiesen otros terrenos literarios” (OVIEDO, 2002, p. 250). En el caso de Salomé Ureña, como ya se indicó, la historia literaria dominicana justifica su importancia por su desempeño en temas que escaparon a

aquellos atribuidos al género femenino en su época, pues la poesía de contenido patriótico y civil era cultivada tradicionalmente por varones. El hecho de pertenecer a una familia, cuyos hombres tenían una incidencia en el ambiente político de su país fue una circunstancia primordial en este proceso. De lo contrario, Salomé no hubiese tenido acercamiento con las ideas de libertad y progreso para su patria, ni su poesía hubiese tenido el respaldo necesario para su divulgación. Por ello, el contexto de cada escritora también determina de modo significativo el lugar que adquieren en la historia literaria. Según Oviedo, las condiciones sociales funcionan como una especie de molde que dispone la manera de escribir, por esto, en la escritura de mujeres de esta época, se debe contemplar que las responsabilidades domésticas coartaban el desarrollo y continuidad de la vocación literaria. (2002)

Como se anunció en la sección anterior, Julia Álvarez interviene en esta discusión al proponer una visión amplia y abarcadora de la existencia de Salomé Ureña, desde el discurso ficcional. Con esto, no me refiero a que la autora de esta ficción recoge exhaustivamente el trayecto existencial de la poeta, sino que reconstruye su figura atendiendo tanto a la faceta patriótica y civil, así como a la dimensión más personal, familiar e íntima. De manera que la interpretación que Álvarez hace de la obra-vida de Salomé Ureña y de la valoración crítica e histórica que ha recibido se opone a visiones reduccionistas y divisorias, para privilegiar una lectura que reconoce el carácter romántico de la poeta. Esto porque sería un error considerar al romanticismo en Hispanoamérica como un fenómeno cultural que se define solo por la divulgación de las ideas de libertad y progreso. De hecho, se debe resaltar que el reconocimiento de lo propio impulsado por el movimiento romántico a nivel colectivo, es decir la identificación como americanos, supuso un proceso previo de toma de conciencia individual acerca de la existencia misma y su lugar en el mundo. Sobre este último gesto romántico recae el énfasis que Álvarez da al relato de vida de la poetisa.

Esta forma de composición ficcional de la experiencia vital de la poeta pone en evidencia una concepción de vida que la contempla en su multiplicidad y complejidad. Lo que se corresponde con el presupuesto presentado en el primer capítulo de esta tesis, respecto a que la noción de vida, proyectada por las biografías tradicionales, como unívoca y singular, de carácter objetivo y con pretensión de veracidad se difumina en la ficción biográfica de escritor, en favor de

un relato de vida que explora facetas desconocidas o poco valoradas del escritor vuelto personaje, como acontece en esta novela en particular. En las siguientes páginas se indagará alrededor de la manera en que Júlía Álvarez consigue rescatar esa condición plural de la vida de la escritora decimonónica, rechazando la reproducción de versiones reduccionistas o sesgadas de la figura de la poeta nacional de la República Dominicana.

Para entrar en materia, resulta pertinente indicar que la historiografía literaria destaca un evento particular en la vida de Salomé Ureña que marca el avance de su obra-vida. Me refiero al hecho de que su nacimiento se dio en un momento, en lo mínimo, vertiginoso para el futuro de República Dominicana como nación. La poeta nació a solo seis años de la independencia de su país (1844), y debió vivir en medio de “una atmósfera de constantes invasiones por parte de Haití, gobiernos dictatoriales, la anexión del país a España (1861-1863) y la posterior restauración de la independencia” (VALERO-HOLGUIN, 2011, p. 523). Estas circunstancias se levantan como los hechos más significativos de la vida de la poeta, en la medida en que permiten justificar el surgimiento de la poesía más reconocida y destacada de la escritora dominicana, es decir, aquella producción de contenido patriótico.

Esta ficción biográfica más que oponerse a la valoración de la obra-vida de Salomé Ureña desde la perspectiva que ofrece la interpretación de su producción de corte civil y político, se debe destacar que Álvarez no desecha esta faceta de la poeta, sino que la reinterpreta y reescribe en la ficción otorgándole nuevos sentidos. Esa transposición de sentido la extrae del ambiente público en el que se suele ubicar para trasladarla a un nivel ontológico. De manera que en esta novela la idea de patria sobrepasa el hecho de ser el tema objeto de la poesía más valorada y reconocida de la poeta. Esto porque las emociones que le suscitan la reflexión sobre la compleja situación de su tierra natal, así como la consolidación de una idea estructurada de lo que se podría considerar como patria, es un eslabón fundamental en la constitución del trayecto existencial de Salomé Ureña no solo como poeta, sino como intelectual, como sujeto políticamente activo, y también como mujer.

En otras palabras, la patria se convierte en el motor que dinamiza esta vida marcada por la búsqueda y la lucha constante del beneficio de toda una población,

que nació y creció en medio de guerras, asesinatos, censuras, y disputas por el poder. Así que además de representar el reconocimiento que tiene la poeta en la esfera pública de la Isla y del mundo hispanoamericano, esta novela hace énfasis en el fortalecimiento de ese vínculo con la patria, como proceso de constitución existencial que se representa en la necesidad de una reafirmación identitaria cultural.

Con esto, la novela sugiere un parentesco vital entre Salomé y su país, en el sentido en que, la existencia y estabilidad de una influye en el estado de la otra. Por ello, cuando la situación política de República Dominicana empeora y entra en mayor represión, en Salomé se evidencia un desinterés y debilitamiento que provoca, por un lado, el cese de su escritura poética, y por otro, la agudización de los problemas de salud, lo que la lleva finalmente a la muerte. De manera que la enfermedad de la poeta va avanzando a la par del aumento de la crisis nacional. Con esto, se percibe que la obra promueve un paralelo entre la vida de Salomé Ureña y la vida de República Dominicana como nación. Ese efecto es notorio desde el primer momento en que la voz narrativa de Salomé aparece, pues para dar inicio a su relato afirma: "La historia de mi vida comienza con la historia de mi país, ya que nací seis años después de la independencia, una niña enfermiza que nadie pensó que sobreviviera" (2000, p. 15).

De modo simbólico-metafórico, Salomé proyecta su existencia en la de su patria, otorgándole cualidades animadas a esta idea de origen, de arraigo y por ende, de identidad. Por ello, en el extracto anterior, con el que inicia el relato autonómico de la poeta, la calificación de "una niña enfermiza que nadie pensó que sobreviviera" bien podría asignarse tanto a Salomé, como a su patria. En el relato esa relación tan íntima entre Salomé y el espacio en el que nació y habitó se construye a fuerza por el establecimiento de un ambiente hostil, provocado por la disputa del poder después de lograr la independencia del dominio colonial. La incertidumbre, el miedo, la represión, así como el deseo de transformar la guerra y el conflicto de intereses, en paz y progreso colectivo despertaron la vena poética en Salomé.

De manera que el vínculo entre la poeta y su patria no se puede reducir al análisis objetivo que la poeta hace de su realidad, ni se podría concebir como un

tema “elevado” en su poesía, distante de las composiciones que la historiografía literaria dominicana ha denominado “íntimas” o “domésticas”, o incluso “puramente sentimentales”⁴³. Todo lo contrario, esa línea divisoria entre la producción poética de la dominicana, que algunos historiadores insistieron en demarcar, se difumina en esta ficción biográfica de escritor, para elevar el tema patriótico al estadio emocional, íntimo o personal de la poeta, y a la vez colocar en el mismo nivel de importancia y calidad aquellas producciones que evocan asuntos familiares o privados.

Este acto, sin duda, revela la mirada crítica con la que Júlia Álvarez se acerca y apropia de la obra-vida de la poeta decimonónica. Al plantear la filiación de la autora con su poesía de corte civil y político desde las experiencias familiares, cotidianas y afectivas, la autora contempla una concepción de obra-vida integradora, unificada, dialogante, en la que se conjugan inevitablemente la dimensión privada y pública de la vida de la escritora, los razonamientos teóricos sobre el progreso y la conformación de nación junto con las emociones de desolación, melancolía y también esperanza por alcanzar un país en armonía.

Esta perspectiva dialoga de manera significativa con los postulados del crítico literario brasileiro Antonio Candido acerca de la literatura en general y de la historia literaria en particular, expuestos en un principio en su *Formação da literatura brasileira* (1957) y desplegados a lo largo de toda su obra. Ese diálogo es posible por el hecho de que el teórico brasileiro pretende abordar las obras en todas sus dimensiones para comprender la complejidad e incidencia de su composición en un momento determinado de la historia literaria. Antonio Candido propone la literatura como una práctica social en la que debe confluir el análisis tanto biográfico, como social, y también filológico de las obras, para poder entenderlas como productos que se relacionan sin distinción o valor de jerarquía con las dinámicas sociales, culturales, políticas y económicas de la sociedad en la que toman lugar.

En el caso de *En el nombre de Salomé*, en tanto ejercicio de reevaluación y resignificación del lugar de dos escritoras en la historia literaria dominicana y

⁴³ Como ya se indicó, estas expresiones se recogen en los estudios del historiador de la literatura dominicana, Joaquín Balaguer, a quien se unen en sus apreciaciones Silveria De Rodríguez Demorizi (1944) y José Alcántara (1979).

latinoamericana, la visión abarcadora de *Candido* (1957) se proyecta en la propuesta de una obra-vida que se opone a esquemas reduccionistas. Esto porque de entrada, en la novela se contempla una relación indisociable entre una parte de la obra, que aparentemente se escapa de los conflictos individuales de la poeta, y la reconstrucción de su trayecto existencial. Hecho que pone de manifiesto un acercamiento a la obra de la escritora decimonónica como un todo, en la que se abordan sus implicaciones sociales y políticas, y también las motivaciones personales e íntimas que impulsaron la escritura poética.

A partir de lo anterior, se debe resaltar que en esta ficción biográfica sobresale una concepción de la obra-vida de esta poeta como abierta y multiforme en el sentido en que no puede ser encasillada en etiquetas de temática o contenido, y mucho menos de estilo. Con esto, se pone de relieve la imposibilidad de definir el significado de la obra de un escritor a partir de una única perspectiva o momento particular. Esto porque hasta en los episodios de escritura en los que la poeta decimonónica parece alejarse más de su propio ser para centrarse en la colectividad, se hallan esas marcas imborrables y distintivas que definen el sentido de su existencia.

Para lograr ese efecto, la voz íntima de la poetisa se centra en la narración del nacimiento de ese arraigo a la idea de patria, desde los vínculos afectivos que la propiciaron. Así se narra el momento en el que la expresión “patria” empieza a tener una carga emocional para Salomé, siendo solo una niña:

le pregunto a mi madre por qué están peleando hoy. “Por la patria”, dice mamá con un suspiro. Hoy la palabra capta mi atención, de esa manera en que una palabra súbitamente te devuelve la mirada y rehúsa revelarte su significado. “Mamá”, digo, “¿qué es la patria?”. Ella no me responde. Parece que está a punto de llorar. Una bomba estalla en la calle al otro lado de la puerta cerrada. Las paredes tiemblan y se cae el crucifijo (ÁLVAREZ, 2002, p. 17)

La novela propone que el contexto de disputas internas en República Dominicana y otras incipientes naciones hispanoamericanas, durante toda la vida de Salomé Ureña, sembró en ella la urgente necesidad de buscar la paz y consecuentemente el progreso de ese territorio a través de algún medio. Es así como de la sensación de temor y angustia proyectada por su madre, que le obligó a cuestionar el sentido de esa palabra por primera vez, pasa a la indagación de las

implicaciones sociales y colectivas de esa idea aún difusa. La pregunta por el significado de la noción de patria va adquiriendo nuevos valores que la asocian con la nación y la libertad: “y me pregunto: ¿Qué es la patria? ¿Qué esta idea de nación que empuja a tantos a dar la vida por su liberación para que luego otros la vuelvan a encadenar?” (ALVAREZ, 2002, p. 27). Paulatinamente, durante el crecimiento de Salomé, surge la determinación de cumplir una tarea que le dará sentido a su vida: ayudar a su patria a alcanzar la libertad.

Ese compromiso adquirido consigo misma es atribuido en primera medida a la influencia que ejerce su familia en su formación. Como se mencionó, el sentir ante la patria se adquiere por vía de la filiación original, es decir, a través de su madre, quien además de traspasar ese afecto por la tierra natal, es su primera instructora en la habilidad de la lectura y la escritura. Por otro lado, su padre, Nicolás Ureña, es representado como un personaje políticamente activo e influyente. Lo que desemboca en recurrentes arrestos, huidas, ocultamientos, así como la asignación de importantes puestos en los gobiernos de turno con los que simpatizaba ideológicamente, que de la misma forma, lo ponían en peligro. Sin duda, estas circunstancias incidieron en el proceso de crecimiento intelectual de Salomé, en el ámbito moral, social y político; en el que la idea de la patria fue delineándose de forma más clara.

En la novela la figura paternal para Salomé tiene una relevancia especial, pues es a través de su padre como descubre su vocación poética. Es este quien la insta a concretar su anhelo de liberar a la patria por medio de la escritura, pues la voz de la poeta en retrospectiva manifiesta: “Hay solo una manera de detener mi llanto, una manera que Papá ha tratado de enseñarme, y esa es sentarme y pensar en las palabras apropiadas a la situación y escribirlas en versos” (ÁLVAREZ, 2002, p. 27).

De modo casi imperceptible, la escritura poética va tomando lugar en el relato de vida de Salomé para posicionarse como la protagonista de esta ficción biográfica. Como se ha propuesto hasta aquí, en la novela de Álvarez, la emotividad alrededor de la patria es la que provoca el inicio de la exploración de la vocación poética de la protagonista. Así, el interés por la patria funciona como el detonante de la escritura, en la medida en que el conglomerado de afectos que

dicho interés suscita, necesita salir a la luz, y la mejor manera que Salomé encuentra es materializándolo en palabras. Ese vínculo que forma ahora una triada: Salomé-escritura-patria, responde también a la afectividad que mueve el ser de la escritora, por la influencia de su padre en el tejido de ese lazo:

Mi escudo era mi papel y mi espada las palabras que mi padre me
estaba enseñando a empuñar/ Yo practicaba en papel y
practicaba en mi cabeza: rimas, refranes, himnos y alabanzas [...] Yo liberaría a mi patria con mi afilada pluma y una botella de tinta
(ÁLVAREZ, 2002, p. 53).

En efecto, la voz ficcionalizada de la poeta amplía el foco narrativo transitando entre la narración del cuestionamiento y sensibilidad alrededor de la noción de la patria, hacia su proceso de formación como escritora a favor del progreso de su país. Por ello, las nociones de patria y escritura se van consolidando en la narración autobiográfica de esta poeta como los pilares que definen el avance del proceso de interpretación de sí, en que se convierte esta ficción. Con esto se consolida la idea de que las ficciones biográficas de escritores dan privilegio a la narración del desarrollo de la vocación literaria como una condición determinante y esencial en la trayectoria vital de cualquier sujeto escritor. Entretanto, la novela de Álvarez presenta a la poeta Salomé Ureña al modo de los héroes del *Künstlerroman*, en la medida en que, esa búsqueda existencial que propicia la revisión de la vida, conlleva a que la escritora interrogue su lugar en el mundo como mujer y como intelectual (como ser social), y aún más, cuestione el valor de la escritura en su existencia y en su contexto histórico.

Incluso, la narración del modo en que la escritura se va emplazando en el día a día del personaje, hace que la práctica poética se convierta en motivo de reflexión. La poeta pone en evidencia la complejidad que trae consigo la escritura para las mujeres, pues para poder ejercer esta práctica, Salomé debe combinar con esfuerzo las labores del hogar y los impulsos de su vocación literaria. No está de más anotar que la fabulación de esas escenas de escritura favorece el reconocimiento del yo femenino, en la medida en que la poeta, durante el relato, se va haciendo consciente de las desventajas y las dificultades de ser una mujer de las letras en su tiempo:

al azar, me venían frases a la cabeza, y las revisaba una y otra vez, hasta el punto de que, si en ese momento Mamá o tía Ana o la misma Ramona me llamaba, no las oía. Todo el día, día tras día, trabajaba esas frases en mi cabeza y entonces, una noche, después de haber barrido la sala y puesto las sillas en su sitio, y recogido las copas y las tazas y una vez que todos se habían dormido, me levantaba a escribir un poema entero (ÁLVAREZ, 2002, p. 95).

En ese sentido, además de que la escritura funciona como el vehículo para la indagación identitaria de la poeta, de comprensión de sí, y de asignación de sentido a su existencia en el mundo, también adquiere la condición de la acción política, dado el impacto que la poesía de Ureña alcanza en su contexto. Al respecto, Angela Kanney (2013), en su tesis de maestría sobre el activismo político dominicano liderado por mujeres, sostiene que en la novela de Álvarez se representa la manera en la que “Salomé entendió el poder de la palabra escrita para provocar cambio, [ya que] las conexiones entre las contribuciones literarias y los actos políticos son claras” (p. 40)⁴⁴.

Pues bien, hasta aquí se ha resaltado que la interpretación que Álvarez hace de la obra-vida de Salomé Ureña se inclina hacia la idea de una poesía patriótica que no puede encasillarse sólo en la dimensión civil y de carácter público, puesto que además de estar ligada íntimamente con una especie de conciencia nacional que redundaba en un sentimiento de solidaridad con los otros, también opera como medio de reconocimiento de lo propio y de sí misma.

En esta caracterización de los orígenes del ejercicio de escritura de la poeta, la novela de Álvarez recrea una vida cotidiana ambientada en un escenario intelectual favorable para su proceso de formación. Situación privilegiada solo para algunas mujeres. A la casa materna de Salomé, en la que también funcionaba una pequeña escuela para niñas dirigida por su tía, llegaban algunos pensadores, políticos y escritores, cercanos a su padre, Nicolás Ureña, o amigos de la familia. De igual forma, tanto Salomé como su hermana tuvieron distintos tutores que las instruían en variados temas, muy distintos a los que aprendían las niñas de la época. Las conversaciones con estos sujetos extendían la discusión en torno a la situación política de los dominicanos dentro de la casa de la poeta. Las obras y teorías que brillaban en otras partes del mundo se convertían en objeto de estudio.

⁴⁴ El original de esta tesis es en inglés, las traducciones son propias.

Además, había oportunidad para leer y discutir los periódicos y así mantenerse informadas de los eventos del día.

El acercamiento que Salomé tiene con los periódicos le permite fortalecer su iniciativa de escritura, puesto que “durante la época de vuelta a la colonia, los periódicos estaban repletos de poesía. El censor español permitía cualquier cosa rimada, y así fue como todos los patriotas se convirtieron en poetas. Había docenas de poemas acerca de la libertad” (ÁLVAREZ, 2002, p. 58). Este tipo de descripciones, sobre el contexto literario de la época, ofrece un panorama del estado de la poesía en la Isla, y además sirve como la presentación del escenario cultural en el que inicia la producción poética de Salomé. La poeta narra que:

era el momento para la poesía, aunque no fuese el tiempo para la libertad. A veces me preguntaba si, después de todo, eso tenía sentido. Cuando el cuerpo está en cadenas, el espíritu necesita volar. Hasta llegué a escribir una oda acerca de eso, que no le mostré a nadie, pero la añadí a la pila que crecía debajo del colchón (p. 58 – 59).

3.2 Desmitificación de la poeta: De heroína a mujer

En su fase de exploración como poeta, la figura fabulada de Salomé sigue cultivando la escritura de modo personal y familiar, pues comparte sus creaciones con sus padres, su hermana, y algunos conocidos. No obstante, con la agudización del conflicto político en República Dominicana parecía inminente la búsqueda de estrategias para contrarrestar la represión. Pues pasaron de ser colonia para convertirse “en un dictadura cuya censura entendía el poder de la poesía” (ÁLVAREZ, 2012, p. 63). En ese escenario conflictivo y autoritario los versos que yacían bajo su colchón se convertirían en la voz de una colectividad que compartía su dolor de patria (ÁLVAREZ, 2012, p. 58). Y así lo fue. La novela describe el impacto de las primeras apariciones de la poesía de Salomé en prensa. Con el poema “Recuerdos a un proscrito”, seguido de “Una lágrima”, “Contestación”, “A un poeta”, “Una esperanza”, “Ruego”, “La gloria del progreso”, se creyó que “iba a derrocar al régimen con pluma y papel” (ÁLVAREZ, 2002, p. 65).

La narración del modo en que las composiciones de Salomé vieron la luz hace énfasis en la represión del momento, no solo política sino también social y cultural. Por un lado, se debe resaltar que las primeras publicaciones de la poeta aparecen

firmadas con un seudónimo: “Herminia”. Nombre que su padre le había asignado para ocultar su identidad en las cartas que se enviaban entre ellos, “en caso de que caigan en manos enemigas” (ÁLVAREZ, 2012, p. 24). Salomé sigue usando el sobrenombre de Herminia para firmar sus composiciones en señal de precaución ante las repercusiones que pudiera enfrentar si se tenía conocimiento de su verdadera identidad. Ante el temor que desataba esta situación, su padre le advierte: “¡no publiques nada más sin mi consentimiento! [...] El exilio podría ser la menor consecuencia” (ÁLVAREZ, 2012, p. 65).

De entrada, esa auto-negación es ya un gesto opresivo en contra de la existencia misma, de la identidad. A pesar de ello, la voz de la poeta en la ficción lo asume como su acto de rebeldía, desestabilizador de los límites del régimen: “*Herminia, Herminia, Herminia*, susurraba para mí. Ella era la valerosa. Ella no era esclava del miedo. Ella no se acobardaba con una palabra dura. Ni lloraba por pequeñeces desperdiciando sus lágrimas” (ÁLVAREZ, 2012, p. 66). Solo cuando esa otra identidad se ve amenazada, Salomé decide revelar su nombre en sus poemas. Dado que en el periódico *El Centinela* apareció un pequeño escrito firmado por Herminia, que evidentemente no era suyo, Salomé aprovecha la culminación de su poema “A la patria” para llevarlo al mismo periódico, pero esta vez firmado con su nombre: “Salomé Ureña”.

Este hecho pone de manifiesto una correspondencia entre la acción escrita y la afirmación identitaria de la escritora, en la medida en que sus logros como poeta se proyectan en el avance de la constitución de su ser y específicamente de su condición femenina. En palabras de la Salomé fabulada: “Con cada eslabón que rompía por la patria, también me liberaba a mí misma” (ÁLVAREZ, 2012, p. 66). Consecuentemente, la práctica poética le permite al personaje ampliar sus preocupaciones por la patria para llevarlas al estadio de la exploración de su propio ser. Así que la reafirmación de su identidad, representada en la aceptación de la autoría de sus poemas, permite el surgimiento de reflexiones en torno a la necesidad particular de liberar a las mujeres de las presiones y restricciones a las que estaban sometidas. Esa necesidad se convierte en una nueva lucha que Salomé deberá enfrentar tanto en su vida íntima, como en el escenario público, al intentar difundir esta idea en todas las dominicanas. Para darle sentido a esa necesidad de reivindicación femenina, la novela relata una serie de eventos que

ponen al descubierto el estado de dominación masculina en el que se formó Salomé y que sin duda incidieron en su práctica poética.

En principio, el relato de la poeta hace hincapié en la influencia que tuvieron los hombres en su vida, poniendo en discusión los limitantes que signaron su escritura y su valoración en la crítica e historia literaria. Para perseguir ese propósito, la voz ficcionalizada de la poeta dominicana narra las recurrentes comparaciones a que fue sometida con respecto al ejercicio literario de los hombres, para poder enaltecer y valorar positivamente su trabajo poético. Así, cuando se desconocía la identidad de “Herminia” se llegó a pensar que se trataba de un hombre, por la calidad de los versos y lo arriesgado de su contenido. Incluso, en el momento en que se publica el poema falso atribuido al seudónimo de “Herminia” en el diario *El Centinela*, Don Eliseo Grullón, amigo de familia, comenta en relación a la diferencia de las composiciones: “<<Nuestra Herminia, como nuestra Josefa, nos ha defraudado. Quizás esas notas gloriosas sean demasiado para que una mujer las sostenga>> [...] <<Verdaderamente, Herminia se ha vuelto más femenina>>” (ÁLVAREZ, 2012, p. 69). Es evidente que en estas comparaciones se retrata un pensamiento propio de la época que minimiza la capacidad intelectual del género femenino e inclusive asocia la literatura de baja calidad con aquella producida por mujeres.

En otro momento, cuando Salomé ya tenía reconocimiento y hacia parte de la asociación literaria los Amigos del País, se hace una celebración para condecorarla como la poetisa nacional. Después de recibir la medalla, Pancho, es decir Francisco Henríquez, quien más adelante se convertiría en su esposo, lee uno de sus poemas, y ‘luego de que el aplauso descendiese y creciese y descendiese una y otra vez, como olas en la playa, una voz varonil exclamó, “¡Qué hombre que es esa mujer!”’ (ÁLVAREZ, 2012, p. 144) probablemente con la pretensión de halagar. La necesidad de hacer comparaciones de género para remarcar que la inteligencia y la audacia de Salomé, expresada en sus poemas, era un hecho excepcional entre las mujeres, refuerza esa insistencia de representar el imaginario de inferioridad asignado a la mujer de la época y del que Salomé salía bien librada por su calidad poética y por su valentía al publicar composiciones incitadoras y rebeldes.

La fabulación de estas circunstancias hace eco de la tendencia sesgada que signó la valoración de la poeta en la crítica e historia literaria. Al respecto se debe destacar que la obra de la dominicana recibe calificativos que insisten en compararla con la producción masculina. Por ejemplo, el escritor y profesor dominicano, Valero Holguín destaca una proclama hecha a la poeta en relación a su poema *Mi ofrenda a la Patria*, que sostiene: “Rasgos inspirados, viriles, arrancaron tres veces frenéticos aplausos” (p. 524). Indica también que en la caracterización que Menéndez y Pelayo hace de la obra de Salomé merece la siguiente apreciación: “Salomé Ureña sostiene con firmeza en sus brazos femeniles la lira de Quintana y de Gallego” y agrega que arranca de la lira “robustos sonos” (VALERO-HOLGUIN, 2011, p. 524). Según Valero-Holguín, la comparación con otros escritores hombres, más la presencia de las palabras *viriles*, *firmeza* y *robustos* sugiere una asignación de atributos masculinos a la poesía de Salomé como intento de justificación del lugar adquirido en la historia literaria.

A pesar de ser privilegiada por gozar del reconocimiento de su trabajo literario, era inevitable para Salomé escapar de las barreras impuestas por el pensamiento dominante patriarcal. Valero-Holguin (2011) considera que la mediación de los hombres en la carrera de Salomé Ureña fue primordial, pues en el inicio de su ejercicio poético fue incentivada y ayudada por su padre, luego por su esposo Francisco Henríquez Carvajal y posteriormente por su hijo Pedro Henríquez Ureña. “Para este grupo de intelectuales era imposible concebir la poesía escrita por una mujer sin que tuvieran que intervenir parámetros masculinos” (VALERO-HOLGUIN, 2011, p. 524). En la obra de Álvarez, la voz ficcionalizada de la poeta reconoce el valor de la figura paterna en la germinación de su amor por las letras y por la tierra natal. Cuando su padre fallece y aparece en su vida Francisco Henríquez, éste se convierte en su tutor sobre saberes que la poeta no había estudiado y que él consideraba menester conocer, también cumple la función de editor de algunos de sus libros de poesía. Tras la muerte de la poeta, su hijo Pedro es quien se encarga de la edición y publicación de sus poesías, así como de la difusión y promoción de su estudio.

La manera en la que Álvarez retrata este aspecto de la trayectoria vital de Salomé es en lo mínimo sugerente. Si bien, en la novela se destaca la importancia de estos personajes en la vida de la poeta, por hacerla participe del flujo de las

ideas de la época; también se hace hincapié en una actitud restrictiva y manipuladora por parte de los hombres que la rodearon, en la medida en que pretenden mantener el control de lo que hace y escribe. A pesar de que estos hombres llevaban la batuta de ideas revolucionarias a favor del progreso de su sociedad, entre ellas, el apoyo a la educación de las mujeres, aún repetían conductas marcadas de la tradición patriarcal. La obra recrea episodios en los que el padre de Salomé le prohíbe seguir enviando poemas a periódicos sin su autorización, también se molesta cuando la poeta tiene un acercamiento con un hombre, que presuntamente estaba interesado en ella y le toca la mano. De manera que siendo muy joven, la Salomé imaginada por Álvarez empieza a verse coartada y reprimida, lo que era usual en la época, pero teniendo en cuenta el carácter inquieto, cuestionador y adelantado del personaje, dichas limitantes más que detenerla, le dieron energía para seguir consolidando su pensamiento transgresivo y revolucionario.

El primer acto de rebeldía expresado en su poesía es recreado en la novela a partir de la descripción del proceso de creación de un poema que pone al descubierto la condición femenina, "Quejas", que iba a dirigido a Pancho, antes de ser su esposo. Al respecto, la voz de la poeta manifiesta: "Fue como si al levantar la pluma hubiese liberado a la mujer de mis adentros y la hubiese soltado sobre el papel. Al escribir, sabía que tales pasiones no eran permisibles en una mujer" (ÁLVAREZ, 2002, p. 146). La contextualización y publicación del poema funciona como un reclamo a la marcada diferencia entre sexos y la desventaja de ser mujer en su tiempo. Al responderle a su hermana sobre el motivo del poema, Salomé le contesta:

"No se trata de una única persona. Es sobre cómo nos sentimos las mujeres cuando nos enamoramos". "Bueno, eso está bien, Salomé. Pero no puedes publicarlo, eres la musa de la patria, por el amor de Dios", me recordó, y con la mano dibujó un halo sobre su cabeza. "Nadie piensa que tienes un cuerpo de carne y hueso". "Pues es hora de que se enteren", declaré (ÁLVAREZ, 2002, p. 147)

Así que este asunto se convierte en otro motivo de lucha para Salomé: "Había otra revolución que hacer si es que nuestra patria iba a ser verdaderamente libre". Culminó su obligación enviando el poema a los directores de *El Estudio* (ÁLVAREZ, 2012, p. 148). La novela relata el revuelo que causó la publicación del poema, pues

la expresión de los sentimientos femeninos supuso para muchos el decaimiento de los atributos patrióticos de la poeta, incluso el personaje indica que algunas damas insistieron en retirarle la medalla de poeta nacional (ALVAREZ, 2002, p. 148). Dado que el contenido del poema trasgrede la expresión del deseo femenino, para la época significó un contra respuesta al discurso dominante patriarcal. Sin duda, Álvarez recrea este suceso para representar el rechazo que las poesías de este tipo recibieron tanto en la época como en la historia literaria que se preocupa por la poeta. Sobre estas composiciones, Angela Kanney, en el trabajo ya citado, sostiene que por ser controversiales fueron omitidas en las futuras publicaciones de la obra de Ureña (2013, p. 56).

En la misma perspectiva, la ficcionalización de la relación de poder en su matrimonio es altamente significativa para representar ese ámbito patriarcal, puesto que Pancho empieza a intervenir en las creaciones de Salomé, intentando imponer su estilo sobre el de ella. La voz de la poeta recuerda una ocasión en la que su marido se asignó la tarea al revisar el manuscrito de sus poemas para la edición de los Amigos del País, y le dice:

“Salomé, ¿estás segura de que quieres decir *brillantes* palmeras? ¿Qué te parece *fecundas* palmeras? ¿No te parece que va mejor con la métrica?”. [...] Mi joven esposo, que antes se arrodillaba a los pies de mi musa, ahora insistía en pulir las asperezas de sus bordes. “No”, le dije firmemente “No suena mejor” (ALVAREZ, 2002, p. 176).

En este episodio después de unas cuantas justificaciones, Salomé termina aceptando el precepto de su esposo, no sin antes confesar: “pero este es el misterio del amor, cuanto más vacías tu copa, más se llena [...] Aquí estoy, hablando sobre el hombre que conocí poco tiempo después de mi matrimonio” (ALVAREZ, 2002, p. 176).

De forma instigadora, Júlia Álvarez insiste en el asunto. Esta vez apropia el rechazo que recibe la poesía íntima de Salomé para incluirlo en el discurso ficcional y así darle más protagonismo a esta discusión. En la novela, Salomé le escribe a Pancho un poema llamado “Vespertina”, a propósito de los sentimientos que la embargaron por su ausencia debido a un viaje. La respuesta que Salomé recibe de su esposo parece elevarse como el eco de las valoraciones que la historiografía de la literatura dominicana ha perpetuado:

“Estos poemas personales son muy tiernos”. Se inclinó y me besó la frente con gratitud. “Pero no debes malgastar tu talento cantando en una clave menor, Salomé [...] Queremos canciones a la patria [...]”. “¡Pancho!”, exclamé abruptamente, [...] “Soy mujer tanto como poeta”. “Ese tono de voz no te favorece, Salomé”, dijo [...] “No me importa”. Me eché a llorar. Con los últimos poemas había comenzado a escribir con una voz que salía de lo profundo de mi ser. No era una voz pública. Era mi voz propia que expresaba mis propios deseos, deseos que Pancho ignoraba (ÁLVAREZ, 2002, p. 183).

Esta reacción del personaje de la poeta refuerza la idea de que la escritura propicia un avance en la constitución de sí, que va desde la representación del amor por la patria hasta el reconocimiento y reafirmación de la condición femenina. Este acto da cuenta de la evolución que Salomé tiene como sujeto político y crítico de la realidad, ya que el personaje demuestra haber alcanzado una conciencia que le permite defender e imponer su propia voz. Ese empoderamiento es el resultado del proceso de formación de Salomé como escritora e intelectual.

El camino para llegar a esa indagación y comprensión del yo, se demarcó, en principio, con la necesidad de nombrar el sentimiento hacia la tierra natal, como noción que permite explorar el origen de la existencia, en la palabra poética. Esa necesidad se fue ampliando hacia la urgencia de imaginar la patria en el futuro, lo que conllevó al personaje a reflexionar en torno al papel de las mujeres dominicanas en esa proyección de patria en progreso y paz, y esto, por supuesto, implicó un cuestionamiento propio referente a su labor como mujer intelectual.

A pesar de que las reacciones de la poeta frente al trato con el género femenino no son públicas, se debe anotar que el hecho de usar una voz en primera persona, permite percibir a un ser inconforme y activo. Esto porque, aunque el personaje no se revela bruscamente contra el dominio masculino, sí ejerce cierta resistencia en su pensamiento, con sus manifestaciones en privado, con su poesía y sus acciones. Es decir, la intimidad de su vida cotidiana, que incluye la relación con su esposo, la decisión sobre qué y cómo escribir, sobre su futuro, si dedicarse a la educación de las mujeres o seguir siendo la poetisa nacional, va mostrando el desarrollo del carácter de la poeta y su posición de rechazo frente a las políticas dominantes. Así, “poco a poco el discurso narrativo muestra la voz autobiográfica de Salomé, que toma conciencia del valor de la palabra escrita y de su propia constitución como sujeto político” (HINTZE, 2008, p. 327).

Ahora bien, en esa tentativa de reivindicación femenina a partir de la acción escrita, resulta significativo el hecho de que la narración autobiográfica del personaje de Salomé ubica en el mismo nivel de abstracción ontológica tanto su poesía de tono patriótico, como su poesía íntima. Puesto que además de desafiar esa dicotomía marcada por la crítica e historia literaria, la Salomé fabulada concede a su poesía “sentimental”, el mismo estatus de su poesía civil, es decir, la dota de una condición política. Esto porque el yo poético le da nombre y lugar a la mujer en la escritura, no sólo para empoderarse de sí misma, sino para impulsar un movimiento emancipatorio que pretende quebrar las distinciones de género de la época. En ese sentido, es importante el destaque que la novela hace de la labor de Salomé Ureña como docente, pues, siguiendo el registro de la historia literaria, esta ficción evoca el protagonismo que la poeta adquirió por liderar la educación superior para las mujeres dominicanas, al formar el primer Instituto de Señoritas. Dado que dicha acción significó un acto de liberación intelectual para el género femenino.

En la misma perspectiva, se debe resaltar, como ya se ha descrito, que la narración autobiográfica combina las circunstancias afectivas e íntimas de la poeta con los fenómenos que le dieron visibilidad pública. Esto, con el propósito de poner de manifiesto las circunstancias, propias del mundo femenino, en el que surgió una gran obra. Así, el relato del proceso de creación y circulación de sus poemas se combina con episodios que recogen sus ilusiones amorosas, su relación con su hermana, sus padres y tía, luego las emociones que le inspiraron tanto su matrimonio como su rol de madre. En otras palabras, “la voz autobiográfica de Salomé visibiliza la posibilidad de construir el hogar, su espacio íntimo, no como un ámbito cerrado sino infiltrado por sus propias experiencias del ámbito público, político y literario” (HINTZE, 2008, p. 324). Este tratamiento de la obra-vida de la poeta explora su versión más humana, para ofrecer un abordaje de la complejidad de su ser. Es decir, a la imagen de la heroína se le debe sumar la de la mujer escritora, que se buscó a sí misma desde que comprendió y empezó a empuñar la palabra patria en sus composiciones.

Hay un episodio en particular, en el que la novela se detiene intencionalmente, para develar a la Salomé más sensible y emotiva, a ese ser humano que se hallaba tras la fortaleza exigida por la manutención de su hogar, el

cuidado de sus hijos, la dirección de una escuela, y el esfuerzo por mantener su escritura. Se trata de la narración del período en que su esposo Pancho viaja a Francia para estudiar medicina. La inclusión de este evento en el discurso ficcional se hace por medio de las cartas que Salomé le enviaba a su esposo, en las que además de contarle las novedades familiares y políticas, también le responde las cartas que él le envía. Por error Salomé recibe una carta de Pancho dirigida a su hermano Federico, al leerla descubre que su esposo tenía otra familia en Francia y por eso demoraba su regreso. Este acto de infidelidad, además de resaltar el contexto patriarcal al que se enfrentaba la poeta, desestabiliza esa fortaleza del personaje, en la medida en que ataca directamente su ser, al ultrajar su confianza y dignidad. En principio, en las cartas que escribe a Pancho se percibe que la Salomé fabulada mantiene la calma y cierta indiferencia ante lo que descubrió, pero en realidad la afectación es tal que el personaje empieza a proyectar un deterioro mental y físico, que finalmente la llevará a la muerte. La narración de la cercanía de la muerte es sin duda el recurso que nos revela la vulnerabilidad del ser humano, y que en este caso, pretende exponer la humanidad de una mujer excepcional.

Con lo anterior, cabe anotar que la perspectiva que Álvarez privilegia en la composición de la vida de Salomé Ureña hace eco de la idea defendida en la primera parte de esta tesis, respecto a la condición abierta e indeterminada del relato de vida, en correspondencia con la vida misma. En esta ficción biográfica de escritor en particular se pone de manifiesto la multiplicidad y versatilidad que caracteriza todo proceso vital, al privilegiar una narración que integra la vida íntima y pública de la poeta, para colocarlas en el mismo nivel de importancia en la definición del sentido de la existencia. En esa medida, se percibe que el entrelazamiento de dicha dimensión íntima con el ambiente público solo puede ser representado a través de los poderes de la ficción. Esto porque el discurso ficcional permite construir esas zonas que se han mantenido impenetrables para los discursos más formales, como el de la historia literaria el de las biografías tradicionales. En ese caso, esta novela responde apropiadamente a la sentencia de Robert Dion (2002), cuando afirma que la ficción biográfica se aleja de la linealidad y la pretensión de totalidad y veracidad que promulga el relato biográfico tradicional para concentrarse en otras obsesiones, puesto que esa otra obsesión puede leerse en esta ficción como el interés de explorar facetas desconocidas u

omitidas por otros discursos, lo que finalmente permite la exposición de preocupaciones personales e íntimas de la poeta.

Con todo, se debe resaltar que esa búsqueda de sí a la que se somete la versión fabulada de Salomé Ureña, a través del relato autobiográfico, se presenta como un intento de reconstitución de una identidad en lo mínimo trasgredida. Para ello, la novela confronta su versión de Salomé con la de la leyenda retocada por toda la familia. Gesto expresado en la foto de un óleo que presenta a una Salomé “más bonita, más blanca...” (ÁLVAREZ, 2002, p. 46), hecha a petición de su esposo, después de su muerte, pues, en palabras del personaje de Camila, “él quería que mi madre luciera como la leyenda que él estaba creando” (p. 46).

Así, la voz de Camila en la novela es la encargada de hacer esa reivindicación identitaria de su madre. De entrada, destaca el origen racial de Salomé, aún presente en las facciones de su hermano Pedro, para revelar que la verdadera Salomé no es quien reposa en los retratos o pinturas. En efecto, la novela se contrapone a esa suerte de atentado a la identidad de la poeta, perpetrado después de su muerte. En ese sentido, la composición de la vida de Camila es fundamental para los propósitos de iluminación de la figura autoral en esta ficción biográfica de escritores. La indagación alrededor de la manera en que se constituye la relación entre el relato de vida de Salomé y el de Camila permitirá profundizar sobre estas últimas consideraciones.

3.3 “En el nombre de mi madre Salomé”. Apuntes de una identidad narrativa compuesta a tres voces.

En esta novela esa condición de escritura de la vida de otro, que define a la ficción biográfica tiene una implicación significativa, en la medida que dentro de la obra se plasma esa práctica escrita. El personaje de Camila construye la trayectoria vital de su madre y ese ejercicio conlleva a un proceso de comprensión de sí, que pone en relieve un movimiento hermenéutico, al modo en que lo asume Paul Ricoeur (2006). Esto quiere decir que Camila inicia con la exploración y el entendimiento del modo de ser de su madre en el mundo y ese descubrimiento se desplaza hacia la posibilidad de reconocerse a sí misma, o en palabras de Ricoeur, proponer su propio modo de ser en el mundo (2006, p. 105).

Para presentar las particularidades de la constitución de la figura de Camila Henríquez Ureña, se debe resaltar que la novela de Álvarez inicia con la aparición de la voz en primera persona de Camila, quien se encuentra en un momento de crisis existencial. Después de casi veinte años de trabajo en el anonimato como catedrática en Estados Unidos, va a jubilarse y piensa en el rumbo que tomará su vida. Las razones de dicha crisis son por un lado, su edad, sesenta y cinco años, está sola y debe pensar en su futuro de jubilada. Por otro lado, el personaje aduce que en ese momento de mudanzas, el único refugio que tiene es el recuerdo de su madre. A estas circunstancias se suma el hecho de que recibe un baúl con todos los documentos de la familia, pues por decisión de su hermano Max, ella debería darle el destino que considerara apropiado a estos papeles. Al volver sobre los manuscritos de su madre, poemas y cartas, se confronta con su pasado y el de su familia. A partir de la inmersión en la escritura de Salomé inicia la práctica hermenéutica de comprensión de ese *otro*, que se combina con la situación particular de Camila para generar una reescritura tanto del proceso vital de Salomé como de ella misma.

Este personaje encarna a un ser disperso, que se encuentra en movimiento constante, debido, por parte, a los traslados físicos que ha enfrentado, pues en primer momento debe salir de su tierra natal, República Dominicana, hacia Haití y luego hacia Cuba, con toda su familia, por la invasión norteamericana cuando su padre, Pancho, ejercía como presidente. Y luego sale de Cuba, perseguida por el gobierno de Batista, por haberse convertido en una activista por los derechos femeninos. En Estados Unidos se establece como profesora, pero nunca se siente parte de ese lugar. Más bien, su experiencia allí se debate entre la necesidad de sobrevivir y la resistencia desde su labor docente a la discriminación y el rechazo que sufrían los latinoamericanos.

Por ello, a esa movilización física se suma un tránsito existencial, que hace desplazar al personaje del presente al pasado a causa de la indagación en torno al sentido de su existencia. Búsqueda que se presenta ligada con la ruptura del vínculo original. Dicha ligación se manifiesta, en primer momento, en la muerte temprana de su madre; y luego, con el exilio de su tierra natal. Esa carencia de filiación con el origen presenta a un ser fragmentado, incompleto y hasta vacío de

sentido. El narrador que ficcionaliza estos instantes íntimos ubica a este ser disgregado en la siguiente escena:

Cuántas veces se ha despertado en medio de la noche, vagando por todas las casas donde ha vivido, buscando algo, cualquier cosa, que llene el vacío dentro de su ser. Y aquí está, con sesenta y cinco años de edad, la necesidad todavía en carne viva, las estrategias desmoronadas (ÁLVAREZ, 2002, p. 45).

En ese sentido, este personaje representa a una mujer en crisis que encuentra en la escritura de la vida de *otro* una manera de cuestionarse y a la vez construirse a sí misma. Gesto propio de las ficciones biográficas de escritores, en tanto, su motivación primaria se refiere al anhelo inmemorial del ser humano por hallar un sentido a la vida y examinar la incidencia del otro en esa tarea.

Como ya se ha indicado, a pesar de que el relato de vida de Salome Ureña se manifiesta en una narración autonómica, en el prólogo de la novela queda claro que la artífice, es decir, narradora principal del relato es su hija Camila. Por ello, el vínculo entre las dos historias de vida, una en primera persona (madre) y la otra en tercera persona (hija), propone un juego de voces narrativas que se entretajan para aportar a la construcción identitaria de ambas mujeres. Este recurso de transposición de voces y vidas se produce como efecto del momento existencial en el que se ubica a la Camila fabulada. Al respecto, resulta apropiada la propuesta del intelectual italiano Norberto Bobbio, sobre la condición que caracteriza todo ser humano cuando ha llegado a un momento avanzado de su vida. Para Bobbio, en la vejez, el ser humano habita en el tiempo de la memoria (1997), porque su existencia se entrega a la construcción de las imágenes del pasado que le permiten definir su ser. El tránsito retrospectivo que Camila hace de sí misma y de la vida de su madre va al encuentro de esa idea de Bobbio (1997), en la medida en que Camila busca en el pasado las marcas que le permiten evaluar su vida hasta el momento, y proyectar su futuro.

Pues bien, en ese proceso de constitución del ser del personaje de Camila se debe resaltar la correspondencia entre su vida y los sucesos destacados en el relato de Salomé. Sobre todo en lo relativo a la búsqueda y necesidad de componer una identidad que se percibe fragmentada o difuminada por las circunstancias familiares, sociales y culturales del contexto de estas dos escritoras. Si en Salomé el cuestionamiento identitario surge alrededor de la definición de la noción de

patria, provocada por la compleja situación política de República Dominicana en el siglo XIX, dependiente de la facción detentora el poder. En Camila, la preocupación por la identidad deviene del tránsito, de la diáspora, de la movilización física y existencial que ha experimentado toda su vida, a causa también de los conflictos políticos tanto de República Dominicana, como de Cuba. Así, en torno a esa indagación identitaria, el personaje manifiesta: “<<Soy tan cubana como tú>> Dominicana de nacimiento en realidad” y continua el narrador haciendo énfasis en que “La familia había huido a Cuba hacía muchos años, solo para encontrar allí otra dictadura. Pero se quedaron. El dictador de otros no es tan difícil como el tuyo propio” (ÁLVAREZ, 2002, p. 38), para remarcar esa incidencia del ambiente político en el dilema identitario de la Camila fabulada. De manera que la novela de Álvarez, retrata a una Camila que se encuentra en un estado de exilio físico y existencial, tal vez, un tanto heredado de su madre, por quién fue, su vida, lo que defendió, lo poco que pudo compartir con ella, pero también por las circunstancias de su propia vida.

Vemos que de entrada, mediante la experiencia existencial de Camila, se pone de relieve un fenómeno que se ha vuelto distintivo y constante en la definición de la identidad latinoamericana, me refiero al exilio, como condición heredada de la conflictiva historia de estos pueblos. La posición de Camila como exiliada, agudiza el cuestionamiento frente a su identidad, en la medida en que, la lejanía de la tierra natal y la soledad provocada por el distanciamiento de los suyos, amigos y familia hace que el personaje se interrogue constantemente sobre su lugar en el mundo. Esto porque la novela ficcionaliza a una Camila que se siente fuera de lugar en el país norteamericano, en la medida en que percibe que es vista con indiferencia y hasta con desprecio, en otros casos. Así, la obra recrea algunos sucesos en los que ella y su hermano Pedro, con quien compartió algún tiempo en Estados Unidos, fueron víctimas de la discriminación por su color de piel y origen latinoamericano: “Camila recuerda los malos ratos que su hermano pasó en Minneapolis: alquileres que de repente dejaban de estar disponibles, la entrada a ciertos clubes denegada. Pedro y Max resultaron ser los hijos que más se asemejaban al lado de la familia de Salomé, de piel oscura, con pelo de rizos apretados, todos los rasgos que los denuncian” (ÁLVAREZ, 2002, p. 208).

El personaje de Camila pone en discusión ese rechazo a lo latinoamericano en Estados Unidos, al ser minimizados y menospreciados, a partir de la fabulación de un episodio, en el que lleva a su clase poemas de su madre para ser leídos y analizados por sus estudiantes. Después de la lectura de *A la Patria*, las jóvenes de la clase emiten juicios negativos y ponen en duda la calidad de la poetisa: “¿Se supone que esta es una buena poetisa? Nunca he oído hablar de ella?” (ÁLVAREZ, 2002, p. 41). La ficcionalización de este evento marca el desconocimiento y menosprecio del público estadounidense, no solo hacia la producción de su madre, sino hacia la literatura latinoamericana en general. Ante esto Camila piensa: “Todo lo nuestro –desde nuestras vidas hasta nuestra literatura– siempre ha sido desechable. Es como si hubieran arrancado el tapón que había mantenido años de amargura embotellado dentro de sí” (ÁLVAREZ, 2002, p. 41). Lo anterior, pone en evidencia una necesidad de reafirmación identitaria con lo latinoamericano en oposición al modo en que somos percibidos en Estados Unidos.

En este punto cabe resaltar que ese examen íntimo en el que se encuentra Camila hecha personaje se contextualiza en el auge de la revolución cubana, es decir que el gobierno de Batista, por el que ella salió exiliada, había terminado y con él la prohibición de ingresar a la que se había convertido en una segunda patria. Por ello, la hija menor de la poetisa decide volver a Cuba para involucrarse en la construcción de esa nueva posibilidad de nación. Esta opción se le presentó como sinónimo de esperanza, de cambio, de retorno al origen, de encuentro con aquellas marcas que ataban su ser a un territorio y que le podrían otorgar algún sentido a su existencia perdida en el mundo norteamericano:

Se siente más esperanzada que en los últimos tiempos. Justo cuando pensaba que su vida había terminado [...] ha tropezado con un camino de regreso al hogar, una canción de su niñez resonando en su cabeza, *Me voy al Cabo a conocer a Mamá...la bahía está muy baja para flotar* (ÁLVAREZ, 2002, p. 50).

A través de la participación en la causa de la revolución cubana, la Camila fabulada pretende ser la continuadora de la lucha de su madre, y así lograr una conexión con lo que fue e hizo. Por ello, el personaje “desea, aunque sea una sola vez en su vida, entregarse a algo completamente –sí, como su madre” (ÁLVAREZ, 2002, p. 9). En ese sentido, Cuba se presenta como una opción atractiva para vivir sus últimos años, dada la cercanía con su tierra natal, República Dominicana, por

el afecto que siente hacia ésta, al presentarse como su segunda patria y también por la efervescencia de los cambios políticos, económicos y sociales que estaba experimentando la Isla, con los que ella se sentía fuertemente identificada. Por ello, repite para sí misma: “Creo que es hora de regresar y ser parte de lo que mi madre comenzó” (ÁLVAREZ, 2002, p. 38)

Tras esa decisión, se percibe que no sólo hay un interés personal, sino también un compromiso político que pretende poner de relieve la necesidad de reafirmación identitaria latinoamericana en contraposición de las visiones sesgadas y reduccionistas de las que fue testigo en Estados Unidos. Lo que se refuerza con la fabulación de algunas escenas en las que se pone de relieve el carácter cuestionador y desafiante de Camila. Por ejemplo, se relata la aparición del presidente estadounidense en un programa de televisión que Camila observa, para hablar sobre la reciente situación en Cuba: “¿Qué clase de revolución es esta? el presidente Eisenhower quiere saber. Nuestra, piensa ella. El tipo de revolución que tenemos en nuestros países pobres” (ÁLVAREZ, 2002, p. 35).

Ahora bien, en la misma perspectiva de búsqueda identitaria, resulta significativo el hecho de que el personaje de Camila emprende una indagación en torno a su identidad sexual en contraposición a la hegemonía heterosexual, presente desde la época de Salomé. Por un lado, continúa la lucha de su madre por reivindicar el rol de la mujer, tanto en el mundo familiar como intelectual. De entrada, el interés por mantener viva la memoria de su madre e impulsar el estudio de su poesía, en las esferas académicas estadounidenses, es ya una señal de ese intento de recuperación de la presencia femenina en la construcción identitaria latinoamericana. Por otro lado, de modo más implícito, el acto de búsqueda de explicaciones existenciales en las memorias y escritos de su madre, pone en evidencia una tentativa de rechazo a los parámetros patriarcales que siempre regularon su vida. Pues, así como Salomé, la existencia de Camila estuvo supeditada a los designios de los hombres de su familia, en este caso, fueron su padre, junto con sus hermanos Max y Pedro, los que incidieron en las decisiones y acciones definitorias de su vida.

En la misma perspectiva, es primordial para la constitución de sí de Camila, el reconocimiento que hace de su condición sexual, pues el personaje revela haber

tenido una relación amorosa con su amiga Marion. Por esa condición, Camila no logra establecer un vínculo formal con ningún hombre, a pesar de tener unas cuantas aventuras. Ese fenómeno causa que en el contexto familiar, el personaje sea percibida como una mujer incompleta, en la medida en que no cumple con los roles impuestos por la sociedad de la época. Su hermano Pedro, tal vez, el miembro de la familia con el que tiene un vínculo más especial, es quien marca de manera particular ese dominio patriarcal. La pregunta insistente sobre las relaciones esporádicas que tiene con un par de hombres, para verificar si son aptos para su hermana; más la persecución, en una temporada en que viaja a Estados Unidos, para vigilarla; son apenas gestos que demuestran el nivel de control que el entorno familiar quería imponer en la hija de la poetisa.

A pesar de ese acto transgresor ligado a su sexualidad, el personaje nunca logró liberarse de esa cohibición, por el contrario se ocultó en su personalidad tímida, y en su situación fuera de lugar, subyacente a su condición diaspórica. La asimilación de esa posición subalterna de la mujer le provoca al personaje femenino una fuerte confrontación con el hecho de no poder ser ella misma a causa de esos parámetros sociales cerrados que reducen a la mujer a ciertos roles determinados por la tradición. Estas reflexiones sugieren un diálogo afín con los postulados de Judith Butler, frente a la doble connotación de la sujeción. La teórica estadounidense sostiene que “aunque se trata de un poder que es ejercido sobre el sujeto, el sometimiento es al mismo tiempo un poder asumido por el sujeto, y esa asunción constituye el instrumento de su devenir” (2001, p. 20). En ese sentido, el personaje de Camila expresa en la imposibilidad de ser ella misma esa aceptación del poder, al que fue sometida en su familia y sociedad en general.

Dentro de los recuerdos que Camila evoca en ese proceso de configuración de su ser fragmentado, y que refuerza la influencia ejercida por los hombres que la rodearon, se narra la incipiente intención de dedicarse a escribir poesía después de salir exiliada de Cuba. Como era costumbre, pide la aprobación de sus hermanos. Álvarez fabula esta escena apoyada en las cartas familiares, específicamente aquellas que se presentan como respuesta posterior a la lectura de las poesías de Camila. De los mensajes epistolares se debe resaltar la valoración positiva de Max, a pesar del riguroso análisis estructural que le merecen los poemas de su hermana. Pedro, por su parte, es incisivo en su respuesta:

No te aconsejo que te dediques a los versos. No porque estén mal los tuyos, sino porque en español hay demasiados poetas y, de no ser uno de los mejores, el esfuerzo es poco lúcido. Eso mismo que dices en tus versos, debes ponerlo en prosa: sé que resulta más difícil. En prosa los sentimientos parecen confesiones descarnadas y en verso hay una apariencia de ficción (En: RODRIGUEZ, 2006, p. 7)

En la novela se reproducen estos juicios de modo similar. Max, por su parte, la anima a “publicarlos en los periódicos dominicanos bajo el título SALOMÉ VIVE” (ÁLVAREZ, 2002, p. 117), Pedro en cambio le dice: “Creo que la poetisa debe continuar escribiendo por placer. Pero también creo que debería aceptar la posición en Vassar, si es que se la ofrecen” (ÁLVAREZ, 2002, p. 127-128). Este último tono suena muy parecido al que usaba Pancho hacia Salomé, cuando pretendía convencerla de alguna determinación. Por el peso que tenía Pedro sobre Camila, su opinión prevalece y ella desiste de continuar con su vocación poética, lo que provoca un profundo dolor en el personaje, y por ende, otro causante que se suma a la consolidación de un ser disperso, que no le halla sentido a su existencia: “<<Entiendo>>, dice Camila, aclarándose la garganta para sacudir la tristeza allí aposentada. No se atreve a alzar la vista porque las lágrimas contenidas se le desbordarían por los ojos” (ÁLVAREZ, 2002 p. 128). Así que las historias de madre e hija se repiten, en tanto las preocupaciones y obsesiones de ambas mujeres se corresponden en esencia, cada una a su modo.

La importancia que se da a la narración de estos eventos en la novela pone de relieve la intención de valorar negativamente la influencia masculina en esta familia. El relato de vida de Camila hace énfasis en ello, no solo con respecto a sí misma, sino también aportando claves para reivindicar la figura de su madre. Por ejemplo, se insiste en afirmar que la identidad racial de Salomé, representada en su apariencia fue vulnerada:

Según Mon, Salomé era sencillamente una mulata. En el óleo pintado después de su muerte, comisionado por su padre, Salomé aparece pálida, bonita, con una gargantilla negra al cuello y boca de capullo, el embellecimiento y blanqueo de la Gran Salomé, otra de las campañas de su padre (ÁLVAREZ, 2002, p. 212).

También se suprimió de los libros de la autora parte de su producción poética, que la presentaban en otra dimensión, distinta a la de poeta patriota. Además de los casos ya referenciados, en la narración sobre Camila, se describe la continuación de la censura a los poemas íntimos de Salomé, iniciada por su

esposo, Pancho, y seguida por su hijo Pedro en las posteriores ediciones de sus poemas:

Levanta el montón de papeles y se fija en el índice que Pedro ha preparado para la nueva edición de los poemas de su madre. Faltan muchos de los favoritos de Camila. Pedro los llama “poemas personales” como si eso los devaluara. En el fondo, la personalidad de su hermano es profundamente conservadora, algo sorprendente ya que él se las da de racional y moderno (ÁLVAREZ, 2002, p. 254).

A propósito de este último presupuesto acerca de la intención de Camila de recuperar a su madre, se debe poner de manifiesto que en esa autocomprensión que proyecta el relato existencial de la hija, la sombra de Salomé, expresada en su escritura, cartas y poemas, se convierte en el referente principal. De entrada, el personaje manifiesta la influencia de los poemas de su madre en su vida, sugiriendo que las vidas que ha vivido son múltiples a la luz de dichos poemas:

Pensar que hace solo unos pocos meses escudriñaba esos poemas en busca de una señal! Sonríe al pensar en la simple artimaña que creyó que resolvería la gran incógnita de su vida. Ahora como una traviesa, se imagina sus tantas vidas vividas encapsuladas en el título de uno y otro de los poemas de su madre. “¿Cómo se titulará esta nueva vida? ¿’Fe en el porvenir’? ¿’La llegada del invierno’? o (¿por qué no?) ¿’Amor y ansia’? (ÁLVAREZ, 2002, p. 5).

A partir de lo anterior, en la reconstrucción biográfica de Camila, la noción de *obra-vida*, propuesta por Alain Borer y retomada por Dion y Fortier (2010, p.31), adquiere un valor altamente significativo para esta ficción biográfica. Pues, mediante el proceso de lectura y apropiación de la obra y voz de su madre, Camila logra configurar, por un lado, la historia de vida de Salomé, y por el otro, parte de su trayecto existencial. Así que esta composición ficcional doble pone de manifiesto la innegable asociación entre la obra de un escritor y su vida (DION; FORTIER, 2010), en la medida en que una no puede ser narrada sin contemplar la otra, porque la escritura se convierte en la vida misma de los escritores.

En efecto, tras pasar por un proceso de lectura y apropiación, esa noción de *obra-vida* se proyecta en el lector, en este caso Camila, para propiciar una asociación entre la existencia de su madre y la suya. Lo que provoca que el personaje experimente un proceso de interpretación de sí misma mientras reconoce a otro ser, su madre. Este hallazgo va al encuentro de la idea de Paul

Ricoeur (1996) en torno a la identidad narrativa, en la medida en que éste aduce que en la tentativa de comprensión de sí de un sujeto, la presencia del otro es imprescindible.

En el caso de Camila, la indagación alrededor del sentido de la existencia de su madre, es decir de *otro* ser, a favor de la exploración de sí misma funciona como la referencia de su origen, es decir, esas raíces que la conectan con su pasado, a pesar de no haber vivido mucho tiempo con ella. En ese sentido, esa representación de lo otro, expresada en la figura de su madre, se presenta como la *mismidad* o el carácter que asegura la permanencia de su identidad en el tiempo. En otras palabras, construir la historia de vida de su madre, le permite a Camila indagar sobre ese otro que la ha precedido, a fin de atar su ser a una condición de perdurabilidad necesaria para definir su identidad.

Sin embargo, la presencia del otro, también se despliega como esa necesidad de manutención de sí propia de la constitución de la identidad narrativa. Esto quiere decir, que el carácter de ipseidad, relativo al anhelo del ser, a la manera en la que se proyecta el sí mismo en otro, se representa de forma expresa en la misma figura de la madre. Esto porque como se indicó en la presentación de la novela, la narración de la trayectoria vital de Camila Henríquez Ureña sugiere que es ella quien cuenta su historia y la de su madre, pero se refiere a ella misma en tercera persona para generar el efecto de estar contando su propia vida como si fuera otro sujeto, es decir que Camila se presenta como un personaje de su propia historia. A la vez, Camila se apropia de la voz de su madre para narrar sucesos de su vida de forma autobiográfica. En este caso, esa otredad se representa en la necesidad de narrar la propia vida imaginándose ser otra, y a la vez apropiándose de la primera persona para narrar la vida de otro, es decir su madre, como si fuera su propia experiencia. En esa trasposición de voces hay una correspondencia de identidades que provoca un efecto de proyección o espejo entre madre e hija.

El avance de ese proceso de proyección de sí misma como otra, Camila va afirmando paulatinamente su voz en el relato. Así de una tercera persona que se narra ajena a ella misma, termina aceptando su identidad narrativa, adquiriendo una voz en primera persona, precisamente en un momento en el que se siente cerca de su muerte:

“Siempre te gustó que te llamaran Camila”, me recordó Rodolfo. “De hecho, Papancho dijo que solías molestarte con él cuando te llamaba Salomé Camila. Y te escondías.” Por supuesto, Rodolfo tenía razón, al menos parcialmente. Después de darme cuenta de que ella no iba a regresar, detestaba que me recordaran a mi madre. Pero todavía la añoraba —una añoranza que me salía a borbotones en mitad de la noche y me empujaba a caminar por las casas, apartamentos, dondequiera que yo viviese en ese momento. Usé toda clase de estrategias. Aprendí su historia. La puse lado a lado con la mía. Entretejé nuestras dos vidas tan fuerte como una soga, con la cual salí del foso de la depresión y la inseguridad. Pero no importa, lo que haya intentado, ella seguía ausente. Hasta que al fin la encontré en el único lugar donde encontramos a los muertos: entre los vivos. Mamá está sana y salva en Cuba, donde luché para construir un país como el que ella había soñado (ÁLVAREZ, 2002, p. 346).

Este tránsito de voces, de la tercera a la primera persona, revela el conflicto existencial del personaje, pues la identidad de Camila se construye entre la afirmación y la negación, el acercamiento y el alejamiento, que caracteriza la indagación de la influencia de su madre en ella. De entrada, la presencia del nombre de su madre en el suyo, Salomé Camila, y la supresión de éste para diferenciarse, pues siempre se hacía llamar Camila, constituye una ambivalencia para ella, pues necesita y procura reconocerse como individuo, o en términos de Ricoeur, como sí mismo, pero también como parte de lo que fue e hizo su madre, es decir, como otro. En ese sentido, su nombre recoge ese dualismo identitario, pues, como sostiene Julee Tate en su estudio sobre “Escritura y Memoria en *El nombre de Salomé*”, “Camila asume que ella son las dos, pues lleva consigo a su madre, por el hecho de tener su nombre” (2007, p. 58).

En síntesis, hallamos en el relato del trayecto existencial de Camila la fabulación de un ser fracturado por las condiciones familiares —sufrir la ausencia de su madre, desde muy pequeña, arrancada de su tierra natal e impedida de volver por la convicción moral de no enaltecer una dictadura—, opacada en la escena cultural por el protagonismo de sus hermanos Max y Pedro, reprimida por una familia y sociedad patriarcal que nunca hubiera entendido su lesbianismo. No obstante, en el avance del relato, Camila adquiere una experiencia vital que le permite sentirse liberada de esas ataduras. Llega a un momento en que no hay ningún hombre en la familia que intervenga en sus actos o se interponga en sus decisiones. Por eso, ese ser en crisis se reencuentra consigo misma al contemplar su vida fuera de esquemas o fronteras impuestas por la sociedad. Del mismo modo,

el regreso a Cuba simbolizó para el personaje una suerte de vuelta a la semilla, necesaria para hallar el sentido de su existencia. A pesar de que Cuba no fue su tierra natal, el personaje manifiesta que es lo más cerca que puede estar de su país: “¿Quién lo puede explicar? Ese amor oscuro y esa vergüenza que nos atan al lugar arbitrario donde nos tocó nacer” (ÁLVAREZ, 2002, p. 361)

Ahora bien, en este punto, es importante anotar que en este juego de identidades ingresa otro actor que complejiza el proceso de constitución de la identidad narrativa en la novela. Me refiero a la figura autoral, artífice de todo el entramado textual que se teje como base de estas vidas fabuladas. Así que, si Camila se construye a sí misma apropiándose de la voz e historia de vida de su madre, Júlia Álvarez aprovecha cierto paralelismo de la vida de Camila con la suya para proyectar sus preocupaciones más profundas en torno al exilio, a la relación madre-hija, así como el vínculo con la tierra natal. Dicha cercanía deviene del hecho de que ambas comparten circunstancias de vida. Pues, tanto Júlia Álvarez como Camila Henríquez Ureña salen siendo muy pequeñas de República Dominicana, debido a que sus padres se involucraron en asuntos políticos; gran parte de su formación académica la reciben en Estados Unidos; trabajan instituciones estadounidenses como educadoras; y ambas viven allí por un período considerable de tiempo, en realidad, este país se convirtió en el lugar de residencia permanente de Júlia Álvarez.

De modo que la autora de esta ficción comparte con Camila el sentimiento de la nostalgia, producto de la lejanía de la tierra natal, y sobre todo la experiencia de sentirse distinta y ajena en un contexto muy disímil del original. De hecho, en el estudio crítico sobre la obra de Álvarez, elaborado por Julee Tate, se considera que la autora “continúa su proyecto de negociación identitaria” en el nombre de Salomé, puesto que en sus obras anteriores, que son más abiertamente autobiográficas, tales como “How the García Girls Lost Their Accents” (1991) y “¡Yo!” (1997), se explora la definición del ser autobiográfico en relación a su tierra natal.

En ese sentido, en esta obra de Álvarez presenciamos una escritura autoficcional que se expresa en la tentativa de apropiación, por parte de la autora, de aquellas preocupaciones e interrogantes ontológicos de sus personajes. La

cercanía que logra establecer entre el trayecto existencial de Camila y su vida hace que la relación con este personaje esté mediada por una especie de solidaridad. Este vínculo le permite proponer las figuras fabuladas de Salomé y Camila en un estadio de búsqueda íntima, que se presenta como un espacio ficcional en el que confluyen varias vidas para entretorse y configurarse entre sí. En otras palabras, “la apropiación literaria de las vidas de estas figuras famosas dominicanas le permiten a Álvarez un espacio para examinar su propia identidad en relación a su madre y a su tierra natal (TATE, 2007, p. 54). De manera que esta ficción biográfica se presenta como el resultado de un juego de espejos, en el que los reflejos son múltiples: Camila proyecta su imagen en la de su madre, por lo tanto cuando Julia Álvarez se identifica con Camila, se proyecta en ella, y también en Salomé Ureña. Así los motivos del proceso de constitución de los personajes de la novela, se convierten en motivos propios de la autora. Este efecto demuestra la imposibilidad de mantener la distancia y la imparcialidad cuando se trata de componer la vida de otros.

Dicho lo anterior, es notorio que la noción de sí mismo como otro situada en la relación entre madre e hija, se amplía para generar un movimiento más diverso. Así, si Camila se proyecta en su madre, como estrategia para reconstruir un ser resquebrajado, que necesita el reconocimiento de sus orígenes para continuar su existencia; Julia Álvarez se proyecta en Camila, como recurso para expresar aquellas marcas que definen su ser como escritora, investigadora, exiliada y mujer, a través de su escritura ficcional. Es notorio el hecho de ubicar a Camila como recopiladora de la historia de su madre facilita la asociación de Julia Álvarez con su personaje, pues al compartir la experiencia de escritura de la vida de otro, la autora traspasa varios de sus interrogantes como creadora a la Camila ficcional.

Visto así, el movimiento hermenéutico de comprensión de sí mismo como otro se compone en esta novela de modo triple y dinámico. Esto porque Camila halla respuestas sobre sí misma en la poesía y escritos de su madre, y ese reconocimiento identitario, relacionado directamente con la patria o la tierra natal, se proyecta de la misma manera en Julia Álvarez. La influencia de lo que fue e hizo Salomé tanto en la vida de Camila como de Álvarez, asigna la condición de *mismidad* (RICOEUR, 1996) a la configuración de sí de estas mujeres. Pues, la poetisa se convierte en un referente que vincula a personaje y creador con su

pasado, específicamente respecto a su origen dominicano, además las incita a enfrentarse y cuestionarse con su condición femenina. Por otro lado, la presencia de la poetisa en la vida de Camila, como proyección autoficcional de Julia Álvarez, funciona también como la figura de ese otro ser que tanto la autora como su personaje autoficcional anhelan ser. En ese sentido, la filiación con la poeta otorga ese carácter de *ipseidad*, como manutención de sí, propia de la construcción de la identidad narrativa (RICOEUR, 1996), en la que la presencia del *otro* se vuelve primordial.

3.4. Dos vidas, una voz: Intertextualidad y apropiación de una obra-vida

A lo largo de estas páginas se han esbozado algunos de los procedimientos intertextuales que tienen lugar en esta ficción biográfica, no obstante, en este punto es necesario hacer énfasis en que el ejercicio intertextual se puede considerar piedra angular en la constitución de esta novela. Esto porque el discurso ficcional que revisita las figuras de Salomé Ureña y su hija Camila se consolida en el tejido de textos diversos, que provoca una transposición de un mosaico de significados primarios de los textos en otros renovados, actualizados e incluso reinventados. Tal afirmación hace que esta ficción biográfica de escritores responda de forma propositiva al presupuesto de Robert Dion (2002), al afirmar que estas obras alcanzan un carácter múltiple, en la medida en que la construcción ficcional está determinada por el entramado de diversos textos con propósitos discursivos distintos, entre ellos la obra del escritor vuelto personaje, la crítica e historia literaria, más el discurso ficcional.

De entrada, en esta novela, como quedó apenas planteado en la sección anterior, la noción de obra-vida adquiere una relevancia significativa para la constitución tanto del relato de vida de Salomé como para el de Camila. En primera medida, la tensión entre la obra y la vida de la poeta Salomé Ureña se materializa en el relato a partir del privilegio dado a la narración de su proceso de formación como poeta, y también a la recreación de las escenas de escritura de composiciones poéticas que marcaron su existencia. Así que, aunque en la vida narrada de Salomé no hay una presencia de los extractos de sus versos relacionada con sus experiencias de vida, como si ocurre en el relato de Camila, la recreación de ese avance como escritora pone en evidencia un ejercicio

intertextual. Éste se instala en un nivel de lectura inferencial, en la medida en que la interpretación de la obra de la escritora dominicana se presenta como el soporte y materia prima para la constitución ficcional de su vida. En ese sentido, tal como lo ha detectado Robert Dion (2005) en otras ficciones que recrean vidas de escritores, esta novela ubica la obra del escritor biografiado, Salomé Ureña, en el centro de la creación para desplegar varias facetas de esa figura autoral.

En ese ejercicio intertextual subyacente de la narración de la voz autobiográfica de la poeta sobresale el hecho de que al proponer una interpretación de la obra en consonancia con su vida, acorde a la noción de obra-vida, se asignan nuevos sentidos a las composiciones poéticas. A través de ese procedimiento, el discurso ficcional logra proyectar una faceta de esta escritora, frecuentemente suprimida en otros discursos. Así que, este primer gesto intertextual, detectado en la ficcionalización de la vida de Salomé Ureña, propone una transposición de significado, al modo en que la define Julia Kristeva (1997). Esto quiere decir que en esta novela, la obra de la poeta pasa de un sistema signifiante a otro, al proponer una ruptura de distinciones temáticas o de contenido, dando valores sentimentales e íntimos a la composición de la poesía patriótica y resaltando la calidad y profundidad de la poesía íntima, considerada una producción menor en la carrera de la poeta en comparación a la patriótica.

Para llegar a esa transposición de sentido es evidente que la autora de esta ficción se enfrentó a diversos textos de crítica e historia literaria que defienden y validan la versión de la poeta patriótica y minimizan la influencia de su faceta familiar o privada en la configuración como escritora. La presencia de estos textos permanece también oculta, ya que no hay una alusión directa a ellos. No obstante, la intertextualidad se percibe en el hecho de que la autora, es decir Júlía Álvarez, debió contar con la referencia de estos textos, que se han dedicado a reproducir y mantener una imagen de la obra-vida de la poeta, para poder formular una contra respuesta, que en síntesis difumina y transforma esa versión existente y altamente difundida de la poeta como heroína nacional. Esta anotación hace eco de la idea de Robert Dion (2002) acerca de la presencia del discurso crítico en estas narraciones de vida, como elemento configurador de la construcción ficcional.

Ahora bien, con respecto a la narración que se ocupa de Camila Henríquez Ureña, se debe resaltar el hecho de que el personaje aparece en escena en el momento en que recibe toda la documentación de la familia enviada por su hermano Max. Junto con una asistente, Camila lee y organiza los papeles de acuerdo al nombre de cada miembro de la familia. Este evento refuerza la idea expuesta al iniciar la presentación de la obra, en la que se sugiere que el personaje de Camila funciona como la narradora principal de toda la novela. Es decir que como lectora tanto de la poesía de su madre, como de documentos que contenían el pasado familiar, Camila se erige como la autoridad que posee toda la información necesaria para recrear la historia de su madre y la de su familia. Así que, de entrada, la obra de Álvarez propone un ejercicio de lectura e interpretación de diversidad de textos que contienen la existencia de la poeta en sí. A su vez, la obra fabula a una Camila que se busca a sí misma a la luz de los recuerdos que le quedan de su madre. Pero estos recuerdos no se limitan a la reconstrucción memorialística, más bien, se crean a partir de las imágenes y marcas que Camila halla de Salomé, en su escritura poética.

De acuerdo a lo anterior, el relato de vida de Camila se compone a través de las conexiones que ella construye entre la poesía de su madre y sus propias experiencias con el mundo. No está de más apuntar que en este relato ficcional es notoria la intervención de otros tipos de textos, pues además de las poesías, prevalece la información que el personaje extrae de cartas personales, o la alusión a recortes de periódicos. La manera en la que el proceso de lectura de la documentación familiar ingresa en el discurso ficcional de Camila revela un juego dialógico que asocia, entreteje y revalida los textos de y sobre la poetisa a favor de la constitución de su ser.

Cuando el personaje anuncia que dará el nombre de uno de los poemas de su madre al momento existencial por el que pasa, indica ya una especie de paralelismo entre la obra-vida de Salomé y su existencia, pues sugiere la incorporación del sentido de los poemas a su experiencia de vida: “¿Cómo se titulará esta nueva vida? ¿'Fe en el porvenir'? ¿'La llegada del invierno'? o (¿por qué no?) ¿'Amor y ansia'?” (ALVAREZ, 2002, p. 5).

En esa medida, la primera referencia intertextual explícita que ofrece el relato es la vinculación de los títulos de los poemas de Salomé Ureña para usarlos como títulos de los capítulos en los que se dividen las historias de vida. Para el caso de Salomé, los títulos se mantienen en su idioma original, el español, mientras que para la narración del proceso vital de Camila, los títulos son traducidos al inglés. Es particular el hecho de que los títulos que se emplean pertenecen tanto a los poemas íntimos, personales, o domésticos, para usar los términos de los historiadores de la literatura dominicana, como poemas patrióticos. No obstante, estos últimos adquieren un sentido ampliado, en la medida en que son abordados desde perspectivas distintas a la meramente patriótica. Lo que refuerza esa pretensión detectada de revalidar la figura de la poetisa sugiriendo nuevos valores a la poesía que fue menospreciada o suprimida de sus publicaciones.

Como se ha sugerido, la incorporación de los títulos de los poemas en las secciones de la novela tiene una implicación considerable para la construcción de la trama narrativa, ya que el contenido de la narración en cada capítulo supone una correspondencia con el sentido del poema que le da el título. Es sugerente por ejemplo, que el inicio de la narración de la vida de Salomé se intitule “El ave y el nido” (1875), puesto que esta composición evoca la filiación de un ser con su lugar original, con su hogar. En este caso, el capítulo pone de manifiesto la indisociable ligación entre Salomé y su patria: “la historia de mi vida comienza con la historia de mi país” (ÁLVAREZ, 2002, p. 16), dice la voz autobiográfica de la poeta para iniciar su historia de vida. La metáfora del ave temerosa: “Por qué te asustas, ave sencilla?/ ¿Por qué tus ojos fijas en mí?/Yo no pretendo, pobre avecilla,/llevar tu nido lejos de aquí” (UREÑA, 1975, p. 210), se corresponde con el sentimiento de incertidumbre de la Salomé fabulada acerca del destino de su patria, debido a la inestabilidad política que experimentaba desde su independencia. Situación que además sirve para establecer un paralelo entre la vida de Republica Dominicana como nación y la vida de Salomé Ureña como poeta en formación. Este vínculo finalmente propicia la configuración del espíritu romántico de la poeta, en cuanto favorece la identificación del ser de la escritora con su patria.

En el relato existencial de Camila, el capítulo titulado “Bird and nest”, el correspondiente en español a “El ave y el nido”, recoge la narración del inicio de ese viaje forzado, producto del exilio. La familia Henríquez Ureña parte de Santo

Domingo hacia El Cabo en Haití, de donde seguirían a Cuba. La fabulación de esta escena pone en relieve el dolor que provoca en la pequeña Camila el desprendimiento de la tierra natal, en la medida en que se separa de las marcas fehacientes que le permiten recordar a su madre. Incluso, en este viaje, la Camila ficcional entiende lo que implica la muerte, al notar que nunca volverá a ver a su madre. Ello lleva al recuerdo del momento de deceso de Salomé, en el que Camila debe recitar “El ave y el nido” como último pedido de la poeta.

En efecto, la presencia del poema toma aristas distintas en las dos historias de vida. Por un lado, la metáfora entre el ave y la poeta permite que el despliegue del discurso ficcional se centre en la consolidación de esa filiación con la tierra natal, el terruño o el nido. Mientras que en el relato de Camila toma relevancia la figura del ave alejándose de su nido, en el sentido en que al distanciarse de la tierra natal, el personaje de Camila siente que esas raíces que la atan a su pasado y que le permiten definir quién es, se difuminan paulatinamente. Por ello, la mención del poema también funciona como el destello que reactiva aquella imagen del pasado, del momento previo a la muerte de su madre, en el que debe declamar la composición en cuestión. En este caso, el ave que se aleja del nido es proyectada en la figura debilitada de Salomé, provocando que esa metáfora de desplazamiento del nido represente el instante de tránsito de la vida a la muerte. En el mismo sentido, el recuerdo de esa escena llega a la mente del personaje de Camila como el punto de inicio de esa fractura de su ser con el origen y con la filiación maternal, en la medida en que el ave, en general, simboliza el imaginario de la identidad exilada.

De nuevo, se evidencia que este procedimiento intertextual resalta el valor que adquiere el gesto hermenéutico dentro de esta ficción biográfica de escritor, en la medida en que la incorporación de la obra de la escritora, personaje de esta ficción, despliega un sinfín de significados renovados tanto para las vidas de estas figuras femeninas como para las composiciones que se incluyen. En otras palabras, este ejercicio intertextual propicia un desplazamiento de significado, o una transposición de sentido (KRISTEVA, 1997; DION & FORTIER, 2010), que se percibe recíproca. Es decir que la presencia de la obra de la poeta en la ficción enriquece, profundiza y amplía el sentido de estas vidas, al volverlas poesía misma; y este acto, a su vez, dota de un sentido renovado a la poesía, al ligarla con eventos

de la experiencia con el mundo, por parte de estas mujeres. En el caso de la composición “El ave y el nido” se debe apuntar que es categorizada por la crítica e historia literaria dentro de las poesías de corte patriótico de Salomé, precisamente por la analogía del nido con la tierra natal; no obstante, como se demostró, su vinculación al discurso ficcional le otorga otros significados que se levantan más del lado de la representación de una condición humana, que de la exaltación de los valores de la patria. Con esto, se hace énfasis en la necesidad de destacar esa dimensión íntima y humana de la poeta, a través de las referencias que su propia poesía revela.

Además de la incorporación de los títulos de los poemas de Salomé Ureña como base del entramado de estas vidas, la escritura de la poeta ingresa en el discurso ficcional de forma más natural y hasta imperceptible. Esto porque el personaje de Camila constantemente utiliza versos de su madre en su discurso directo, para complementar lo que piensa y dice. Esta adaptación de la poesía de Salomé en las intervenciones de Camila se percibe también como un intento por mantener la conexión entre lo que la hija reflexiona y hace con lo que manifestó la madre, a través de su escritura poética. Los versos de Salomé se diferencian del discurso del narrador de la historia de Camila y de las emisiones de ella misma porque están demarcados en cursiva, lo que permite su identificación dentro del discurso ficcional:

Especialmente debido a todo este asunto del centenario, que ha traído de nuevo, como ella sabía que pasaría, ese sentimiento de vacío de la pérdida original. Y luego, ¡las nuevas pérdidas! Pedro, su querido Pedro, había fallecido. [...] Invierno sobre invierno. *Despojando la tierra de su gloriosa juventud...* Camila no tiene remilgos en improvisar sobre los poemas de su madre (ÁLVAREZ, 2002, p. 80 – 81).

Este ejercicio intertextual revela, como se ha manifestado ya, un efecto de apropiación de la voz de otro, en este caso hay una apropiación de la voz de la madre, en función de la constitución de sí que asume el personaje que representa a la hija. Esta noción de apropiación adquiere un papel especial en el proceso de configuración de la vida de estas escritoras, en el sentido en que dicha configuración surge como el resultado de un proceso de lectura en el que hay participación total por parte del lector, tal y como lo define Kristeva (1978). En consecuencia, la apropiación que Camila hace de la voz de su madre no pretende

suprimirla o reemplazarla. Todo lo contrario, la resignificación que se asigna a la obra de la poeta en esta estrategia de apropiación, cumple la función de reafirmar y recuperar una voz que ha permanecido en silencio durante décadas.

Para incorporar ese proceso de apropiación dentro de la novela, Álvarez crea una figura de Camila que expone una vulnerabilidad relacionada con la pérdida original (madre y tierra natal), que solo se puede recomponer a través de la identificación que logra entre los motivos poéticos de su madre y los cuestionamientos existenciales que la asaltan en el presente de la narración. Por ello, en ese momento de cuestionamiento existencial, “le gustaría preguntarle a su madre, <<¿Qué debo hacer ahora?>>. Pero nunca ha tenido ese lujo: una madre a quién acudir en los momentos difíciles de su vida, una mano en su sien, una voz confortante en su oído” (ÁLVAREZ, 2002, p. 33). Ante la falta de esa interlocutora familiar busca soluciones en los poemas de Salomé, en cuanto los percibe como la síntesis que recoge la existencia de su madre, es decir su pensamiento, su accionar, su voz de aliento. En último término, para Camila, la poesía de Salomé se presenta como su vida puesta en modo de escritura poética:

Durante estos días se ha sentido tan ansiosa que ha empezado a consultar los poemas de su madre [...] La nevada, anunciada desde hace varios días, ha llegado. Qué curioso que abrió el libro de su madre en el poema al invierno. Quizás el juego esté funcionando. Por fin llegan las respuestas (ÁLVAREZ, 2002, p. 33-35).

La correspondencia que el personaje de la hija logra a través de este juego intertextual se vuelve tan determinante en la composición de su vida, que algunos versos se presentan como justificaciones e incluso anticipaciones de sus decisiones y acciones. Por ejemplo, al enfrentarse con la incertidumbre sobre el rumbo que tomaría su vida al ser jubilada, el narrador manifiesta:

Ya ninguna de sus razones la convence. Vuelve a los poemas de su madre –cierra los ojos, respira profundamente. En esta ocasión lo abre en uno de sus favoritos, “Luz”, el cual comienza, “¿Hacia dónde alzaré su vuelo el corazón indeciso? Rumores de otra vida lo despiertan”

La novela propone un juego de pregunta –respuesta, basado en los cuestionamientos que hace Camila y la contestación que recibe de su madre a través de sus poemas. Este efecto figura un diálogo interpersonal entre madre e hija, pero la verdad es un procedimiento que deviene del diálogo explícito que esta

ficción biográfica propicia entre el discurso ficcional y la obra de la escritora-personaje. En esa perspectiva, esta novela va al encuentro de la condición dialógica que Bajtín (2003) asigna a todo texto, en especial los literarios. Sobre todo por el hecho de que al reescribir los poemas de Salomé Ureña, convertidos en parte de un relato de ficción, la novela provoca un desplazamiento entre pasado y presente e incluso futuro de la obra de la escritora. Esto porque la novela de Álvarez genera un avivamiento de toda la red del pasado textual presente en la obra, así como un reconocimiento de los esfuerzos del presente por recuperar y resignificar el trabajo intelectual de la poetisa. Procedimiento que sin duda, proyecta la poesía hacia el futuro, en la medida en que al pasar por este proceso de recuperación y reescritura se reconoce el valor actual, y por lo tanto se le da un nuevo posicionamiento dentro de la crítica y la historia literaria, que marcará los estudios o abordajes posteriores.

Ahora bien, ese diálogo destacado entre la poesía y el poder inventivo de la autora Julia Álvarez, se amplía con la incorporación, unas veces implícita, otras más evidente, de otros tipos de texto. Me refiero, por ejemplo a la obra epistolar, tanto de Salomé, como de otros miembros de la familia Henríquez Ureña. El tejido intertextual entre las cartas y la ficción biográfica se explica a través de la lectura que el personaje de Camila hace de la documentación familiar, y que evidentemente ingresa en el relato de vida de las dos para fortalecer esas figuras íntimas y personales sobre las que hace énfasis esta ficción. En ese sentido, el privilegio que se da a los pasajes epistolares se percibe como un intento de contraponer los documentos íntimos y privados a los textos de la historia oficial. En la tentativa de incidir en la necesidad de resaltar la subjetividad y esa mirada introspectiva en toda construcción biográfica, y minimizar la rigurosidad y la búsqueda de objetividad y verdad que pretenden los textos oficiales. En esa perspectiva, la novela sugiere que los textos que recogen la intimidad de la poeta y su familia son los documentos que contienen a la verdadera Salomé Ureña:

Se queda atónita con lo que encuentra dentro del baúl: además de la correspondencia de Pedro, hay cartas de su madre dirigidas a su padre [...] Podría pasar horas leyendo y sin duda descubrir los muchos secretos del pasado de su familia (ÁLVAREZ, 2002, p. 254).

En síntesis, esta obra pone de manifiesto la relevancia que adquiere el ejercicio de interpretación en la composición de la vida de otro y por ende de sí mismo. La lectura y apropiación de la obra-vida de la poeta decimonónica, Salomé Ureña, expresada en su obra poética, sus cartas personales y también en los textos que se han ocupado de estudiarla, es decir la historia y crítica literaria, se presenta como la estrategia fundamental para la configuración de esta ficción. La revalorización y actualización de los sentidos de todos los textos que intervienen en la fabulación de la existencia de la poeta conlleva a un proceso de comprensión de sí, que se instala tanto en la Salomé fabulada, como en el personaje de su hija Camila, y por extensión y en gesto autoficcional, en la autora, Júlía Álvarez. Dicho proceso, que exigió la ficcionalización de una búsqueda introspectiva y también de una mirada hacia el otro, persigue el propósito de revalidar la figura mitificada de la poeta, para exponer una dimensión más familiar, íntima y por ende humana de esta intelectual, clave en la defensa y promulgación de los derechos de la mujer latinoamericana en el siglo XIX.

En esa perspectiva, la Camila de la novela aparece como la proyección de su madre, en el sentido en que, además de hallar parte del sentido de su existencia a la luz de la interpretación que hace de los poemas y cartas de la poeta, continua su labor de reivindicación femenina, rescatando por un lado, la figura de su madre, en un contexto de exilio; y por otro, agenciando iniciativas que impulsan el empoderamiento político del género femenino, especialmente durante su actuación en Cuba. Dicha comprensión de sí desplegada en la novela, a partir del acto hermenéutico que la soporta, destaca también las frustraciones y las sumisiones que estas mujeres deben enfrentar, como parte constitutiva de su ser. En Salomé se resalta el dolor producido por la infidelidad de su marido, situación que debe soportar hasta su muerte; y en Camila es relevante el hecho de que nunca pudo expresar con libertad su condición homosexual. Esto pone en evidencia la ambigüedad y complejidad que acompaña todo proceso de construcción identitaria, subyacente del acto de poner una vida en narrativa.

La autora de esta ficción, Julia Álvarez, como sujeto constitutivo de la composición múltiple de identidades que se gestan en la obra, se percibe también como continuadora de la tarea de sus antecesoras Salomé y Camila. Pues, su ejercicio literario se ha focalizado en el rescate de figuras femeninas de la historia

de Republica Dominicana, así como en una búsqueda por los signos distintivos de la mujer dominicana y por extensión latinoamericana, como señal de una necesidad imperante de un ser en exilio, en tránsito constante, por lo tanto en reconstrucción de sí infinita.

CONSIDERACIONES FINALES

En el recorrido existencial que nos propusieron las ficciones *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura y *En el nombre de Salomé* (2002) de Julia Álvarez, la modalidad narrativa de la ficción biográfica de escritores se presentó como la construcción discursiva apropiada para acercarnos de forma crítica a la complejidad y profundidad de las vidas ficcionalizadas de José María Heredia y Salomé Ureña respectivamente. De entrada, la concepción de la vida como una experiencia con el mundo abierta, indeterminada y múltiple proyectada en estas novelas, dialoga asertivamente con un precepto fundamental de esta modalidad narrativa, concerniente al carácter ficcional de la escritura de una vida. En esa medida, este trabajo de investigación consiguió destacar dicha naturaleza asignada a lo biográfico en relación a la composición de la vida de un escritor, al poner en evidencia la diversidad de recursos, intercambios y transposiciones de sentido que entran en juego en la narración de las experiencias vitales de los poetas decimonónicos.

De acuerdo a lo anterior, esta tesis se concentró en el modo de constitución del proceso vital de cada escritor-personaje, haciendo manifiesto el grado de reflexividad y criticidad que direccionó el discurso ficcional. De ahí que se haya dado énfasis al análisis de la construcción de existencias conflictivas y ambiguas, a favor de una caracterización desmitologizada y en efecto más humana de estos poetas insignes en sus literaturas nacionales y en Latinoamérica en general. En ese proceso de análisis sobresalió el hecho de que la propia escritura de los autores vueltos personajes funciona como el motor que moviliza estas presencias literarias del pasado hacia el presente, al convertirlos en escritura misma.

El develamiento de dicha caracterización de los escritores vueltos personajes permitió indagar en torno a la propuesta de que las dos ficciones biográficas de escritores estudiadas reivindican la figura autoral en la que se concentran. Por un lado, en *La novela de mi vida*, Padura actualiza la obra-vida del poeta José María

Heredia para remarcar la influencia de esta personalidad literaria en la conformación de la nación cubana. Además, la figura intimista y sensible del poeta, proyectada en esta ficción, procura presentar al escritor en su faceta más humana, un tanto alejado de las imágenes idealizadas del héroe nacional, es decir el poeta que murió en el abandono y la pobreza, humillado y desterrado. Por su parte, Júlia Álvarez en *En el nombre de Salomé* recupera e ilumina una dimensión de la obra-vida de la poeta Salomé Ureña minimizada y en otros casos omitida por la crítica e historia literaria dominicana e incluso hispanoamericana. Me refiero a su faceta como poeta de temas femeninos y personales, relacionados con su experiencia como madre y esposa. Producción de la misma calidad e incluso mejor valorada por una sección de la crítica literaria, en comparación a su poesía de corte civil y patriótica.

En ese sentido, quedó demostrado que la reinención de estas figuras desde una perspectiva que intenta ir más allá de la connotación patriótica, heroica e idealizada que las historias de la literatura han promovido, se presenta como el resultado de un proceso de interpretación de la obra del escritor biografiado, por parte del autor de la ficción biográfica. Así, la escritura poética y epistolar de José María Heredia y Salomé Ureña se ubica en el centro de la creación para desplegar diversas facetas y dimensiones desconocidas u omitidas de la existencia de los escritores, favoreciendo la caracterización ambigua, fragmentaria, compleja y conflictiva de las figuras fabuladas. El hallazgo de este procedimiento va al encuentro del carácter hermenéutico que los críticos literarios franceses Robert Dion (2002, 2005) y Frances Fortier (2005) asignan a la ficción biográfica de escritores. Esto porque al tomar como punto de referencia la obra del escritor para especular sobre su existencia se asignan nuevos sentidos a la una como a la otra, es decir, a la obra y a la vida.

Por ello, esta tesis exploró la manera en la que se construyó el vínculo entre obra y vida en función de la ficcionalización de estos sujetos escritores. La indagación crítica en torno a dicha relación permite afirmar que todo intento de narración de la trayectoria vital de un escritor debe estar ligada indiscutiblemente a su obra, puesto que el trabajo de un artista es la prueba de su existencia. Las novelas estudiadas coincidieron al proponer el relato de vida de sus protagonistas en correspondencia con su proceso de formación como escritores. Así, la narración

del inicio de la existencia de Heredia y de Ureña se instala en el momento en que los personajes descubren su vocación literaria. De la misma forma, el avance del proceso de autocomprensión que emprenden los escritores-personajes, a través de su relato en primera persona, se presenta de modo paralelo e incluso complementario con su evolución como poetas e intelectuales. En estas ficciones se gesta entonces una relación de dependencia inquebrantable entre la obra y la vida de un escritor, la una no puede existir sin la otra.

El develamiento de esta relación hace eco de la propuesta de Alain Borer, retomada por Dion y Fortier (2010) acerca de contemplar como una unidad inseparable la obra y la vida de un escritor, teniendo como resultado la noción *obra-vida*. La consideración de esta noción como elemento configurador de las vidas ficcionalizadas permitió enfocar la mirada crítica en la representación de la tensión entre el creador y su creación como experiencias únicas, que además de aportar a su búsqueda ontológica propia, ofreció ideas y levantó debates en torno al ejercicio literario en general.

La presencia de la obra de los escritores-personajes como parte del discurso ficcional fue el indicio que llevó a la consideración de una obra-vida como síntesis de la construcción biográfica de un escritor. Dicha presencia, a su vez, puso de manifiesto la condición dialógica que compone estas ficciones, producto de un juego discursivo entre la voz del escritor biografiado y la voz del autor de la ficción, representada en las interpretaciones y resignificaciones que otorgó a la obra al volverla ficción. El hecho de que la obra del escritor fabulado ingresé al discurso ficcional después de un proceso de valoración y dotado de sentidos renovados, presupuso la participación de otros tipos de textos que pudieron sustentar el acto interpretativo del autor de la ficción. En esa medida, durante el proceso de pesquisa fue necesario indagar en textos de crítica e historia literaria que se han manifestado alrededor de la obra-vida de los escritores en cuestión, para establecer conexiones entre las posturas de dichos textos y la ficción biográfica que los reinventa. Esto con el fin de destacar el nivel de resemantización otorgada a la figura de cada escritor. Este procedimiento analítico, que tomó la forma de una apropiación y transposición de sentido, resaltó la naturaleza interdiscursiva e intertextual de este tipo de ficciones, como estrategia primordial para revelar el carácter multiforme y polisémico de estas vidas narradas.

En ese tejido intertextual se tornó fundamental el intercambio entre el discurso ficcional y el discurso de la historiografía literaria, en el sentido en que al visitar la figura de un escritor de pasado, inevitablemente debían intervenir las manifestaciones que le dieron un lugar en la tradición literaria. El diálogo entre estos dos discursos permitió que el acercamiento crítico a las novelas pusiera en relieve el modo en que la ficción adaptó el resurgimiento y actualización de debates historiográficos, en otros casos, formuló contra argumentaciones a posiciones establecidas y reproducidas por el discurso histórico de la literatura, así como también reafirmó y apropió otras posturas para la composición de la vida del escritor. Con todo, tal vez lo más relevante de ese entrelazamiento entre la ficcionalización de un escritor y la historia literaria es el encadenamiento de la novela sobre cada escritor con la tradición literaria de la que se alimentó para su configuración, dando continuidad a la presencia de estas figuras del pasado en las literaturas nacionales y en la literatura latinoamericana. En otras palabras, estas ficciones representaron un episodio de la historia literaria de cada país y a la vez se insertaron a sí mismas en el sistema literario recreado, al propiciar una actualización y resignificación de los autores y su producción literaria, a través de la reescritura de su obra-vida.

En esta perspectiva de diálogo con la historia literaria, se debe resaltar que dado el contexto de actuación tanto de José María Heredia como de Salomé Ureña, son ubicados en el romanticismo americano. Heredia es considerado uno de los pioneros de este movimiento literario en Hispanoamérica, y Ureña se valora por aportar con sus versos a la poesía de corte nacionalista y patriótica, propia del espíritu romántico. Esa caracterización romántica, tomada de la historia literaria evidentemente, le permitió a los autores de estas ficciones, en tanto intérpretes de la obra-vida de sus escritores-personajes, proponer una relación íntima entre cada poeta y su patria. El escenario en el que surge el romanticismo obedece al momento histórico de lucha de las colonias españolas en América por obtener su independencia. Para los hijos de las tierras americanas se convirtió en un deber moral amar a su patria o tierra natal y defenderla con las armas disponibles. En el caso de los escritores-personajes de las ficciones biográficas estudiadas, esta arma fue la palabra poética. Por ello, la configuración de la existencia tanto de Salomé Ureña como de José María Heredia se vincula a la consolidación de una

idea de patria y su avance para alcanzar la paz y el progreso. Incluso, la evolución de cada personaje como escritor e intelectual se percibe paralelo a la formación de sus naciones como patrias independientes.

La filiación vital que se teje entre las vidas narradas y sus respectivas naciones funciona como una justificativa para la elección del autor-personaje, pues las obras retratan la incidencia de su escritura y sus acciones en la construcción de países autónomos política, económica, social y culturalmente. Esto quiere decir que tanto Salomé Ureña como José María Heredia son referencias obligatorias en la historia literaria de sus países de origen e incluso de Hispanoamérica, porque marcaron ciertas pautas para definir los rasgos de una literatura nacional. Lo que les permitió a sus coterráneos construir un espacio de encuentro e identificación con lo propio.

Lo anterior permitió sostener que las ficciones biográficas estudiadas crearon a sus escritores-personajes en coherencia al espíritu de la época. Por ello, la necesidad del ser romántico por pertenecer a un espacio y sentirse identificado con rasgos del ambiente que lo rodeaba, se convirtió en una característica primordial de la composición ficcional de las vidas de estos escritores, en diálogo con sus obras y con los textos de crítica e historia literaria que los abordan. No obstante, estas ficciones marcan cierta diferencia con las concepciones defendidas por las historias literarias, al ampliar la mirada romántica sobre los poetas fabulados, para concentrarse en el efecto subjetivo y ontológico de esa relación inseparable con la patria. Lo anterior dado que el hallazgo de esos rasgos que los identifican con un territorio se percibe además como un intento de comprensión de sí mismo, tras la búsqueda del sentido de su existencia. Con esto, estas ficciones biográficas privilegian la recreación de las facetas más íntimas de los escritores para revelar personalidades sensibles y melancólicas, características también del ser romántico.

Desde una perspectiva más amplia, el hecho de que las novelas tomen como personajes principales a escritores románticos, no puede considerarse como una coincidencia menor. Este encuentro de poetas caribeños del siglo XIX se corresponde significativamente con un propósito esencial de la ficción biográfica de escritor. Me refiero a la exposición de esa necesidad del sujeto actual, en tanto

ser disperso y fragmentado, de indagar acerca de la constitución de sí mismo y del papel del otro en ese proceso de construcción existencial e identitaria. Este efecto deviene de la incorporación de los personajes, ubicados en una época cercana a la nuestra, que actúan como lectores e investigadores de la obra-vida de los escritores decimonónicos. La indagación que estos personajes realizan acerca de sus autores modelos se presenta como la oportunidad para emprender un viaje al pasado, específicamente a sus orígenes, tras los rasgos que los identifican como sujetos pertenecientes a un territorio y a una cultura.

Por ende, esas figuras literarias, que representan un momento crucial para la definición de una tradición literaria, son referencias con las que los personajes lectores indudablemente se relacionan e identifican. Eso sin contar con las filiaciones emocionales y experienciales que los vinculan con estas figuras fundacionales. Fernando Terry, por su parte, en *La novela de mi vida* se identifica fuertemente con Heredia por compartir el hecho de haber sido exilados injustamente de su amada Isla. Camila Henríquez Ureña, en *En el nombre de Salomé* pretende recuperar a Salomé Ureña para restaurar el parentesco original quebrado, tanto con su madre como con su patria natal. Ambos personajes lectores se ven instados a cuestionar su propio ser y buscar un sentido a su existencia, mientras intentan comprender la vida de sus autores modelo.

La recreación de este efecto de recepción resalta un elemento clave en este trabajo de investigación, referente a la expresión de una búsqueda identitaria que se desplazó de la composición de la vida de otro a la configuración de la vida de sí mismo. En consecuencia, la noción de identidad narrativa y de *sí mismo como otro*, propuesta por el teórico francés Paul Ricoeur (1996) se convierte en uno de los pilares que permitieron el acceso crítico a las dos ficciones biográficas abordadas. La construcción argumentativa del modo en que se dio esa identificación narrativa entre los escritores y sus lectores críticos, como personajes, puso de manifiesto, por un lado, el alcance de la literatura para impactar y mantenerse activa en distintos tiempos y escenarios. Lo que asocia a estas ficciones biográficas con la representación de la historicidad del ejercicio literario, en la medida en que los relatos de vida abarcan tanto los contextos de producción como de recepción de una obra-vida en toda su complejidad. Por otro lado, estas conexiones identitarias conllevan a la consideración de estas novelas como ficciones biográficas

múltiples, en el sentido en que más de una vida se incorpora en ese proceso de interpretación y configuración de sí mismo.

La presencia de los autores de la ficción, es decir Júlía Álvarez y Leonardo Padura ingresa en esa caracterización biográfica múltiple de modo autoficcional, proyectándose a sí mismos, como escritores y lectores críticos, en sus personajes. Las coincidencias entre los autores y sus personajes sugirieron una apropiación del proceso de comprensión de sí mismos como otros. Así, mediante su experiencia de escritura ficcional los autores pudieron indagar en la literatura de otro sus propias interrogaciones y preocupaciones, no solo en torno al quehacer literario, sino también acerca de sus condiciones existenciales.

En este punto, que va marcando el final, quiero enfatizar que este ejercicio de investigación permitió el develamiento de vidas multifacéticas y dinámicas, no sólo de los personajes recreados en ellas, sino también de los autores de las ficciones --Julia Álvarez y Leonardo Padura—, y de un modo más implícito de mi propia experiencia como lectora y escritora de esa tesis. La interpretación hecha a la composición de estas vidas imaginarias, inevitablemente me llevó al examen de mi propia existencia, como investigadora de la literatura, como latinoamericana y como mujer. El espacio dispuesto por la ficción fue el que posibilitó el ingreso de esta pluralidad de voces con sus respectivas experiencias vitales en un juego de diálogo infinito, para configurar su existencia mutuamente. En efecto, el estudio de las obras *La novela de mi vida* (2002) y *En el nombre de Salomé* (2002) reafirmó una creencia propia que se viene alimentando con los años, referente al poder que posee la escritura, y en especial la escritura ficcional, para crear vida, al iluminar, recordar, rescatar y reinventar en el presente figuras que permanecen ocultas en el silencio del olvido, junto con sus ideas, sus luchas, sus alegrías, sus penas y sus miedos. Esto gracias a la capacidad de transformar la vida de los lectores que se sumergen en los universos ficcionales, para convertirse en testigos de la presencia de esas existencias suspendidas en el tiempo.

Para cerrar, quiero retomar una afirmación hecha en la presentación inicial de este trabajo de investigación, en la que sostengo que este proceso de pesquisa no pretende ser definitivo ni conclusivo, sino un eslabón de una cadena de interpretaciones y construcciones alrededor de las ficciones que se ocupan de

recrear la vida de escritores de referente histórico. Por ello, más que conclusiones, las páginas de esta última sección podrían ser consideradas como el enlace y la transición a futuras inserciones críticas y teóricas sobre obras literarias de este tipo, tan prolíficas en la literatura occidental, y poco estudiadas en el escenario latinoamericano.

REFERENCIAS

- ALCÁNTARA, José. *Estudios de Poesía Dominicana*. Santo Domingo: Editora Alfa y Omega, 1979.
- ALEMANY BAY, Carmen. Leer a José María Heredia en el siglo XXI. En: Heredia, José María. *Poesía completa*. Madrid: Editorial Verbum, 2004.
- ALTENBERG, Tilmann. *Melancolía en la poesía de José María Heredia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponible en: [9](#)
- ÁLVAREZ, Julia. *En el nombre de Salomé*. Nueva York: Vintage Books, 2002.
- ARCOS, Jorge Luis. Félix Varela, pensador y ensayista. Radicalización de las ideas filosóficas y políticas: la independencia. *Historia de la literatura cubana*. La colonia: desde los orígenes hasta 1898. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.
- ARIAS, Salvador. La literatura en la etapa de formación de la conciencia nacional. *Historia de la literatura cubana*. La colonia: desde los orígenes hasta 1898. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.
- . *Aire y fuego en la raíz*: Heredia. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- BAJTÍN, Mijail. Autor y personaje en la actividad estética. En *Estética de la creación verbal*. México D. F: Siglo XXI Editores, 1982.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BALAGUER, Joaquín. *Historia de la literatura dominicana*. 5ª edición. Buenos Aires: Gráfica Guadalupe, 1972.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A, [1971]1997.
- . *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A, [1980] 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BESA-CAMPRUBÍ, Carles. La biografía imaginaria de escritor como modalidad del ensayo: *Rimbaud le fils* de Pierre Michon. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Madrid, vol. 28, (2013), p. 45-60. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2013.v28.40374>. Acceso en: 20 de abril. 2014.

BOBBIO, Norberto. El tiempo de la memoria. *De senectute y otros escritos biográficos*. Traducción de Esther Benítez. Madrid: Taurus, 1997.

BOLAÑOS, Aimée. *Pensar la narrativa*. Rio Grande, Brasil: Editora da FURG, 2002.

------. Vidas imaginarias: el arte de los apócrifos verdaderos. En: BOLAÑOS, Aimée. et al (Org.). *Ficções da história: reescrituras latino-americanas*. Rio Grande, Brasil: Editora da FURG, 2013.

BOTOSO, Altamir. O entrelaçamento de história e ficção no romance *A Última quimera*, de Ana Miranda. *Miscelânea. Revista de Pós-Graduação em Letras*, UNESP-Campus de Assis, vol. 7, (2010), p. 28 – 45. Disponible en: <<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/altamir.pdf>>. Acceso en: 07 de jul. 2014.

BOURDIEU, Pierre. La ilusión biográfica. *Historia y Fuente Oral*, No. 2, (1986), p. 27 – 33. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/27753247>>. Acceso en: 14 de Agosto. 2014.

BOYER-WEINMANN, Martine. La biographie d'écrivain: enjeux, projets, contrats. Cartographie exploratoire d'un geste critique. *Poétique*, no. 139, (2004), p. 299 - 314. Disponible en: <<http://www.cairn.info/revue-poetique-2004-3-page-299.htm>>. Acceso en: 17 de mayo. 2014.

BUISINE, Alain. Biofictions. *Revue des Sciences Humaines. Le Biographique*. No. 224 (1991), p. 7 – 13.

BUCKWALTER-ARIAS, James. El libro perdido de Heredia: Las memorias del poeta en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura. *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 13, No. 1 (2005), p. 46 – 62. Disponible en: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1436> Acceso en: 20 de septiembre de 2015.

BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Teorías de la sujeción. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, [1957] 1993.

COHN, Dorrit. Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases. *The Journal of Narrative Technique*. Eastern Michigan University. vol. 19, no. 1 (1989), p. 3 - 24 Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/30225232>>. Acceso en: 20 de jun. 2014.

CONTÍN AYBAR, Néstor. *Historia de la literatura dominicana*. San Pedro de Macorís (República Dominicana): Universidad Central del Este, 1983.

CRUSAT SCHRETZMEYER, Cristian. *La construcción de la biografía imaginaria: Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana*. 2014. 503f. Tesis. (Doctorado en Humanidades). Universidad de Amsterdam.. Disponible en: <http://dare.uva.nl/search?identificator=3775c97b-b9d3-4388-bdc2-182686cbf738>
Acceso en: 02 de Enero de 2017.

DALPÉ, Catherine. *Biographique Et Imaginaire Chez Jean-Benoît Puech Et Ses Avatars. La Mise En Récit De Vies Fictionnelles Dans Jordane Revisitée*. 2007. 175f. Disertación (Maestría Estudios Literarios) - Université du Québec à Montréal. Disponible en: <http://www.archipel.uqam.ca/3307/1/M9646.pdf>. Acceso en: 12 dic. 2016.

DION, Robert. Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée. *Littérature*, No. 128 (2002), *Biographiques*. p. 26–45. Disponible en: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_128_4_1772>. Acceso en: 20 de jun. 2014

----- . Avatars du biographique. *Vox et Images*, Hiver, vol. 30, no. 2 (2005), p. 17 - 20, Disponible en: <<http://id.erudit.org/iderudit/011240ar>>. Acceso en: 16 de may. 2014.

DION, Robert; FORTIER, Frances. *Écrire l'écrivain*. Formes contemporaines de la vie d'auteur. Quebec: Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.

DOSSE, François. *El arte de la biografía: Entre historia y ficción*. México D. F: Universidad Iberoamericana, 2007.

ESPINOSA, German. *La elipse de la codorniz: ensayos disidentes*. Bogotá: Panamericana, 2002.

FERNANDEZ DE CASTRO, José. Palabras preliminares. En: DEL MONTE, Domingo. *Escritos de Domingo Del Monte*. La Habana: Editorial Cultural, S. A, 1929.

FORTIER, Frances. La biographie d'écrivain comme revendication de filiation: médiatisation, tension, appropriation. *Protée*, vol. 33, no. 3 (2005), p. 51 – 64. Disponible en: <<http://id.erudit.org/iderudit/012502ar>>. Acceso en: 16 de may. 2014.

FORTIN, Damien. Les «fictions biographiques» contemporaines, un nouveau «sacre de l'écrivain»? *Acta fabula*, Essais critiques, vol. 12, no. 4 (2011). Disponible en: <<http://www.fabula.org/revue/document6259.php>>. Acceso en: 07 de jul. 2014.

GARCIA-LOZADA, Antonio. *Las nuevas naciones: Del Romanticismo al Realismo*. Disponible en: http://vistahigherlearning.com/media/pdf/letras_samplelesson.pdf. Acceso en: 05 de septiembre de 2016.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Editorial Taurus, 1989.

------. Fictional Narrative, Factual Narrative. *Poetics Today*, Duke University Press, vol. 11, no. 4 (1990), p. 755-774. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1773076>. Acceso en: 03 de may. 2014

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Reflexiones sobre Espejo de Paciencia de Silvestre de Balboa. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 35, No. 2 (1987), p. 571-590, El Colegio De México. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40298773>. Acceso en: 19 de septiembre de 2015.

GRILLO, Rafael. Diez novelas de la vida de Leonardo Padura. Entrevista, *Revista electrónica Islida*, Cuba, 2011. Disponible en: <https://www.isliada.org/articulos/2011/10/diez-novelas-de-la-vida-de-leonardo-padura/>

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel. Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*, Julio-Diciembre (2011), p. 11-32. Disponible en: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=28122683002>. Acceso en: 02 de nov. 2015.

HINTZE, Gloria. Diversidad e interculturalidad en la narrativa de Elsa Drucaroff y Júlía Álvarez. En: FEBRES, Laura (Comp). *La mirada femenina desde la diversidad cultural de las Américas: Una muestra de su novelística de los años sesenta hasta hoy*. Tomo 1. Caracas: Universidad Metropolitana, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.

------. *Semiótica 1*. Caracas: Editorial Fundamentos. 1978.

------. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En: NAVARRO, Desiderio (org). *Intertextualité*. Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.

LACOSTE, de Arufe María. Biografía de José María Heredia. En: HEREDIA, José. *Poesías, discursos y cartas*. La Habana: Cultural S.A., 1939.

LAETHEM, Merel. *Historia, ficción y metaficción en La novela de mi vida de Leonardo Padura Fuentes*. Trabajo de grado, Universiteit Gein, 2006 – 2007.

LAMAS, Carmen. Race and the critical trajectory of *Espejo de Paciencia* (1608, 1838) in the nineteenth century. Entrevista, *Latin American Research Review*, Volume 47, Number 1, 2012, p. 115-135. Disponible en <http://muse.jhu.edu/journals/lar/summary/v047/47.1.lamas.html>. Acceso en: 19 de septiembre de 2015.

LOJO, María. Rosa. *Las libres del sur*. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

----- . *Una mujer de fin de siglo*. Buenos Aires: Stock Cero, 2007.

LOPEZ, Magdalena. Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura. *Foro de debate*. Iberoamericana, No. 28 - 2, 2007, p. 163 – 167. Disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_28/28_Lopez.pdf. Acceso en: 02 de julio de 2016.

MIRANDA, Ana. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

----- . *A última quimera*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1995.

----- . *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

----- . *Dias & Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

----- . *Semiramis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MORAIS, Eunice de. *Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda*. 2009. 257f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – UFPR, Curitiba. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/1884/25776>>. Acceso en: 12 Ago. 2014.

MORÁN, Francisco. Domingo del Monte, ¿“El más real y útil de los cubanos de su tiempo”? *Dirasat Hispanicas*. No. 3 (2016), p. 39 – 65.

NAVARRO, Desiderio (org). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.

NEVES POSSANI, Taise. *Ana Miranda: leitora de Clarice Lispector*. 2009. 137f. Dissertação (Mestrado História da Literatura) - FURG, Rio Grande. Disponible en: <<http://repositorio.furg.br:8080/bitstream/handle/1/2685/taisepossani.pdf?sequenc e=1>>. Acceso en: 12 Ago. 2014.

OLIVARES, Carlos. Entrevista a Leonardo Padura, *Revista electrónica Cuba Encuentro* Mexico, D. F., 2005. Disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/entrevista-a-leonardo-padura-323082>). Acceso en: 02 de julio de 2016

OTERO, Lisandro. Delmonte y la cultura de la sacarocracia. *Revista Iberoamericana*. Universidad de Pittsburgh. Vol. LVI, Núm. 152-153, Julio-

Diciembre, 1990. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/4780>. Acceso en: 20 de octubre de 2016.

OVIEDO, J. M. 2002. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Alianza Editorial

PADURA, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002

_____. *José María Heredia: la patria y la vida*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.

_____. Los profesionales del odio. *Café Fuerte, puntos de vista*. Disponible en: <http://cafefuerte.com/puntos-de-vista/1636-los-profesionales-del-odio/> Acceso en: 19 de octubre de 2016.

PLATA, Francisco. *La novela de artista: El Künstlerroman en la literatura española finisecular*. 2009. Tesis (Doctorado de Filosofía). Universidad de Texas, Austin, Disponible en: <https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2009/plataf74100/plataf74100.pdf>. Acceso en: 01 de diciembre de 2016.121

PELLICER, Rosa. "Un género esquivo: las ficciones biográficas de Borges, Wilcock y Bolaño". En: HOUVENAGUEL, Eugenia; LOGIE, Ilse. *Alianzas entre Historia y Ficción*. Homenaje a Patrick Collard. Gèneve: Librairie Droz S. A, 2009.

PORTUGAL, Ana María. "Camila Henríquez Ureña defensora de los derechos de las mujeres". 27 de abril de 2012. Disponible en: <http://www.heroinas.net/2012/04/camila-henriquez-urena.html>. Acceso en: 07 de abril de 2017.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. México D. F: Siglo XXI Editores, 1985.

------. *Teoría de la interpretación*. Discurso y excedente de sentido. México D. F: Siglo XXI Editores, 1995.

------. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1996.

------. *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1997.

RODRIGUEZ DEMORIZI, Silveria. *Salomé Ureña de Henríquez*. Buenos Aires: Imprenta López, 1944.

RODRIGUEZ, Fátima. Filiación poética entre Salomé Ureña y su hija Camila. *Colloque International Formes et Processus Transculturels en Amérique Latine*, GRAL. Université de Toulouse, 2. 2006. Disponible en: <halshs-00621377>. Acceso en: 07 de abril de 2017.

ROGGIANO, Alfredo. Historia de la Literatura Hispanoamericana. TOMO II. Madrid: Ediciones Catedra, 1987.

ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe, 1997

SCHABERT, Ina. Fictional Biography, Factual Biography and their contaminations. *Biography*, vol. 5, no. 1 (1982), p. 1 – 16. Disponible en: <http://muse.jhu.edu/journals/bio/summary/v005/5.1.schabert.html>. Acceso en: 12 jul. 2014.

SCHOWB, Marcel. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A, [1896] 1980.

SENSIDONI, Eleonora. “Mujeres que pasaron ‘la frontera’”. *Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l’Italia, la Spagna e le Americhe*. No. 6, 2012, pp. 69-77. Disponible en: <http://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/viewFile/406/386>. Acceso en: 03 de marzo de 2017.

SOUZA, Raquel R. Memória e imaginário. In.: BERND, Zilá (Org). *Dicionário das mobilidades culturais*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

SPELL, J. R. The Mexican Periodicals of José María Heredia. *Hispania*, Vol. 22, No. 2, Mayo, 1938, pp. 189-194. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/332637>. Acceso en: 04 de marzo de 2015.

SUÁREZ, Carolina; MACÍAS, Javier. Herencia narrativa, fragmentación y fractalidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock. *Rilce*, Revista de filología hispánica de la Universidad de Navarra, Vol 29, no. 2 (2013), p. 495-513. Disponible en: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/2898>. Acceso en: 02 de enero de 2017.

VALERO-HOLGUIN. “Salomé Henríquez Ureña”. En: JARAMILLO, María Mercedes; ORTÍZ, Lucía. *Hijas del Muntú: biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2011

VICIOSO, Chiqui. “Camila Henríquez Ureña, la hermana menor de Shakespeare”. *Suplemento Ventana, del Listín Diario*, 21 de abril de 2002. Disponible en: <http://www.cielonaranja.com/henriquezcamila-chiqui.htm>. Acceso en: 07 de abril de 2017.

_____. *Algo que decir* (ensayos críticos sobre literatura escrita por mujeres). Santo Domingo: Editora Búho, 1991.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1984.

WIESER, Doris. Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos. Entrevista, *Espéculo*, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de

Madrid. Disponible en:
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>

ZONANA, Víctor Gustavo. *De Viris Pessimis*: Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock. *Rilce*, Revista de filología hispánica de la Universidad de Navarra, Vol.16, no. 3 (2000), p. 673-690. Disponible en:
<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5370/1/Zonana,%20V%C3%ADctor%20Gustavo.pdf>. Acceso en: 02 de enero de 2017.