



Fernanda y los mundos secretos: ¿literatura experimental en la narrativa mexicana del siglo XXI?

Ramón Alvarado-Ruiz¹

Universidad Autónoma de San Luis Potosí
ramon.alvarado@uaslp.mx

Resumen: En este artículo, buscamos hacer notar la presencia de una literatura experimental en la literatura mexicana de las dos últimas décadas. Sabemos los riesgos que eso implica porque al hablar de experimentación se piensa, primero, en la narrativa de la década de los sesenta. Es ahí a donde vuelven la mirada autores como los del llamado Crack, quienes en su manifiesto se proponen retomar los modelos de las novelas exigentes. Por eso, lo primero que traemos a colación es un deslinde del término experimental para luego ofrecer un sucinto panorama de lo que sucede en la narrativa mexicana con este tipo de literatura y qué buscan recuperar los escritores mencionados. Posteriormente, se hará un análisis del texto *Fernanda y los mundos secretos* de Ricardo Chávez Castañeda; estudiando, ante todo, lo referente a la estructura y el manejo del lenguaje, en función de evidenciar con ello elementos que ayuden a saber si podríamos o no retomar una categoría como la de lo experimental. El objetivo es, por lo tanto, plantear desde el análisis concreto de una obra que estamos ante textos que evidencian riesgos en la forma; así, pretendemos, al menos en primera instancia, hacer notar la presencia en la narrativa mexicana actual de un tipo de literatura que nos obliga a considerar la posibilidad de una categoría como la de lo experimental.

Palabras clave: Literatura Mexicana – Literatura del Crack – Novela experimental

Abstract: This article aims to establish that there has been a Mexican experimental literature going on for the last two decades. Since said concept is usually associated with the narrative of the 1970s, we take on the authors of the so-called “Crack Generation” and their Manifesto to recall their intentions to write demanding novels following those experimental models from the past. Therefore our first intention is to draw back from that term and then offer a brief overview of what it is actually happening in contemporary Mexican narrative in relation with that kind of literature and the authors who want to bring it back. Then we will analyze Ricardo Chávez Casatñeda’s *Fernanda y los mundos secretos*, mostly

¹ **Ramón Alvarado Ruiz** es Profesor Investigador en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis de Potosí, Candidato del Sistema Nacional de Investigadores. Su línea de investigación es la literatura mexicana y latinoamericana del siglo XXI; con énfasis en el grupo del Crack. Publicaciones: “Memoria y destino: la presencia de Italo Calvino en la literatura del Crack” (2014) en el libro *Italo Calvino. El laberinto de la levedad*, (coord. por Elizabeth Sánchez Garay); “Violencia y dolor, voz narrativa y lenguaje: *Sin aliento* de Ricardo Chávez Castañeda” (2016), *Catedral Tomada*, Revista de crítica literaria latinoamericana; y “El Crack: veinte años de una propuesta literaria” (2016), en *Literatura: teoría, historia, crítica* (UNAL).

focusing on both its structure and the use of language. Our aim is to highlight those elements to be helpful on establishing if there is a possibility to either think if the category “experimental” is appropriate or not. On studying one work in detail, our main objective is to prove the existence of texts that show formal risks that allow us to think of a category such as “experimental” to define them.

Keywords: Mexican Literature – Crack Generation – Experimental Novel

1. Introducción

La narrativa mexicana, sobre todo en las dos últimas décadas, se muestra amplia y compleja una vez que el cambio generacional es más patente en cuanto a producción literaria y en la que, innegablemente, las paternidades de nuestra literatura, metafórica y realmente, están feneciendo. Por ejemplo, la muerte reciente de Carlos Fuentes, a quien se le atribuyó el liderazgo de la narrativa mexicana después de Octavio Paz. Así, las grandes figuras han dejado su legado y hoy día se solazan en contemplar un *continente narrativo*, como lo han llamado Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, que toma vida por sí mismo y muestra caminos tan diversos por donde transitar.

Estamos frente a una nueva generación de narradores, en el caso de la literatura mexicana, nacidos a partir de la década de los sesenta, como lo señalan Da Jandra y Max y Chávez y Santajuliana. Más allá de las discusiones generacionales, consideramos que lo importante es preguntarse qué tipo de literatura se está escribiendo. Arriesgada pregunta como aventuradas las propuestas presentes de múltiples autores, donde la diversidad es un distintivo de nuestra narrativa.

¿Cómo respondemos a ello? Puede resultar atrevido, pero, consideramos que una respuesta puede derivar desde los presupuestos del Manifiesto del Crack publicado en 1996; desde ahí, puede ser posible esbozar una ruta dado que se pretende sentar una estética desde lo escrito por los cinco firmantes.² Para los manifestantes es claro el sentido de pertenencia a “una tradición o pía cadena de novelas y de novelistas que, en su momento, sí entendieron ‘profundamente’ el trabajo creativo como la más genuina expresión de un artista comprometido con su obra” (Chávez Castañeda et al. 214). Para ellos, en aquel momento, no hay *modelos dignos* de novela y por eso hay que recuperar del pasado esas obras que “corre[n] verdaderos riesgos formales y estéticos” (216), un efecto *boomerang*, como lo dejó expresado Carlos Fuentes en su obra *La gran novela Latinoamericana* (2011). Es decir, vuelta al pasado recuperando lo mejor de nuestra tradición

² Ricardo Chávez Castañeda (1961), Pedro Ángel Palou (1996), Ignacio Padilla (1968-2016), Eloy Urroz (1967) y Jorge Volpi (1968).

narrativa, para retornar y expresar una estética renovada y propositiva. Para ello, la estructura y el lenguaje son referentes importantes, ya que como señala Palou, es necesaria una “Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico” (Chávez Castañeda et al. 213).

Dicho esto, creemos que una de las recurrencias en esta gama tan amplia de obras escritas por ellos durante las dos últimas décadas tiene que ver con cambios formales evidenciados ante todo en la estructura y el lenguaje. Además, consideramos es momento de ir bosquejando líneas teóricas que permitan analizar esas obras. Lo anterior deviene lógicamente en una “escritura experimental” y de cambios formales en la estructura, tema que por su anclaje temporal parece no ofrecer novedad, pero, revisando ante todo los libros de los cinco escritores, consideramos habría que rediscutir estos asuntos. Pueden ser elementos a primera vista muy evidentes, ya que la dislocación del texto, la inserción de imágenes o la escritura fragmentada –por ejemplo– quedan patentes en varias novelas. También hay múltiples voces narrativas para expandir las historias dentro de la novela y hacen uso de recursos como la simultaneidad, los juegos de espejo, las dislocaciones temporales, etc.

Ahora bien, lo anterior, en primera instancia, nos remitiría a un entorno narrativo como el de la década del sesenta en el que emergen las novelas de Cortázar, de Onetti, de Cabrera Infante, etc., donde se han centrado las discusiones alrededor de lo experimental. Pero, estamos hablando de la actualidad de la literatura mexicana ya que después de esa década hay un momento de repetir fórmulas y no se encontraba una manera de superar la genialidad de las propuestas del Boom. Hubo quienes volvieron a arriesgar la forma y el contenido con tal de volver a escribir obras *exigentes*, tal como queda señalado en el Manifiesto del Crack y ejemplificado con varias novelas. Ahora bien, lo que ellos llaman novela *exigente* ¿es el equivalente a la novela experimental o habría que denominarla de otra manera?. ¿Hay una propuesta o es una simple repetición de fórmulas? Estas y otras preguntas son las que buscaremos resolver en un tema que aparenta estar agotado, pero que, con las novelas de los escritores del Crack, habría que repensarlo. Dado que uno de nuestros objetivos es ejemplificar lo anterior a partir

de una de estas obras, toda vez que hayamos planteado un contexto así como algunos puntos teóricos que orienten la reflexión.

2. ¿Narrativa experimental?

Aún cuando puede parecer un tema sobre el que se ha dicho mucho, vale la pena precisar un par de conceptos que orienten el análisis. ¿A que nos referimos con “novela experimental”? Primero, nos deslindamos del concepto de la narrativa decimonónica, siendo Emilio Zola quien plantea dicho término en su ensayo *Le roman experimental* (1879). Ahí, el escritor cumple dos funciones: la de observar y la de experimentar. Entendiendo, como lo hace ver Álamo Felices, a la primera función como el acto de recabar datos para construir su historia, y a la segunda, como una instancia donde alguien “emprende el experimento” de provocar que los personajes se muevan en el relato, sujetos a una serie de operaciones de orden científico. Quizá resulta curioso que el primer uso del término diste en demasía del tratamiento que hoy se le da. Aquí, lo experimental está ligado al método científico, a lo que se sustenta en el ensayo y en el error (la experiencia). Para el escritor francés, “El autor en la novela experimental debe ‘ver, comprender e inventar’” (Zola en Laguna 25) partiendo de datos fidedignos. Si bien hay un énfasis en el proceso de creación, la novela debe estar apegada a una estructura y a una realidad que le sirva de referente.

Segundo, en sentido estricto serán las vanguardias las que comiencen a “experimentar”, entendiendo ahora sí el concepto lúdico y de deconstrucción, siendo el que nos interesa para dejar de lado la experimentación de Zola. Si algo caracteriza al siglo XIX es la dinámica de cambio manifiesta en la sucesión constante de movimientos que buscan dar respuesta a una realidad nueva impuesta ante todo por la industrialización que afecta a todas las disciplinas. Los primeros gestos son de rebeldía antes que de renovación; pensemos por ejemplo en el romanticismo y su rechazo a los condicionantes sociales. Será en la pintura, concretamente en el Impresionismo, donde se den “algunos apuntes de novedad no solo en el sentido de la técnica desenvuelta y rápida [...], sino además, en la propia temática” (Barroso 29). Ahora bien, si de literatura hablamos: “Dos obras

son consideradas como el banderazo de salida de esta ruta por la que una parte de la poesía se adentra en esos años finales del siglo XIX y primeros del XX: “Un golpe de dados” de Mallarmé y “Caligramas” de Apollinaire” (Montero 97).

Desde ahí, es posible seguir una línea que, partiendo de las vanguardias,³ cruza el siglo XX y, para el propósito de nuestro artículo, llega hasta el Boom Latinoamericano, donde hay una gama amplia de novelas que, como *Rayuela*, innovan en cuanto técnicas de construcción y que hacen patente la deconstrucción del lenguaje. Por ejemplo, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, hay una presencia inminente de los recursos de las vanguardias; o bien, *La casa verde* de Vargas Llosa. Así pues, es posible encontrarnos en el contexto de nuestro continente, durante la década del sesenta, con una novelística experimental que deja ver influencias tanto del *nouveau roman* como de las neovanguardias.

2.1. ¿Narrativa experimental en México?

Expuesto lo anterior, de manera muy sucinta, queda preguntarnos qué pasa en el contexto mexicano en el que hay también antecedentes de narrativa experimental. Previo a la década del sesenta, una obra que resalta por su construcción y cambio significativo es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955). La novela marca un hito para la narrativa mexicana que se abre a otras dimensiones y explora nuevos terrenos; por ejemplo, la ruptura con la tradición decimonónica de narrar, ante todo lineal. La de Rulfo es una historia fragmentada, desconcertante, un mundo dual de vivos y muertos, de certezas y rumores. Pero será con *La Feria* (1963) de Juan José Arreola que se arriesga más con la forma y, con ello, de alguna manera, se derriba el realismo narrativo que prevalecía para dar paso a nuevas modalidades de expresión:

Esta última es una escritura fragmentaria o, para emplear un término de la retórica aristotélica, es una escritura paratáctica, es decir, donde cada fragmento es autónomo y puede ser combinado con cualquier otro dentro de una serie creada durante el acto de leer. Precisamente como ocurre durante la lectura de las minificciones de Arreola (Zavala 21).

³ No nos detendremos en detallar las vanguardias, que por su naturaleza tienden a experimentar. Se puede ver al respecto el libro de Jorge Schwarts *Las vanguardias latinoamericanas* (2002) que dan muy bien cuenta de ello.

Destacamos de la cita el énfasis en el concepto de *escritura fragmentada*, según el cual el lector, al igual que sucederá en *Rayuela*, juega un papel fundamental respecto de la creación de la obra. La novela de Cortázar es un ejemplo de las inquietudes por empezar a construir obras bajo técnicas diferentes y que acusan grados de experimentalidad en la fragmentación e inclusión de viñetas, siendo “[...] textos que continúan la tradición del fragmentarismo iniciado en las vanguardias (Zavala 20).

Podemos mencionar ahora otra novela de este corte, *José Trigo* (1966), de Fernando del Paso, obra que ha pasado desapercibida por su compleja elaboración y ha quedado eclipsada por *Noticias del imperio*. Como bien apunta Rodríguez Lozano, en palabras de Fernando del Paso, “*José Trigo* es un libro donde la preocupación es el lenguaje [y] es un libro de experimento” (21). De alguna manera, Del Paso se hace eco de las preocupaciones en cuanto a generar una narrativa que, si bien habla de las problemáticas sociales (en este caso del movimiento ferrocarrilero), lo hace de manera distinta por medio de una novela que juega con la forma y con el lenguaje:

Inventa y deforma sustantivos a la manera popular: *los sacudiones, los asegunes, la viejada, el acabadero, la nacencia, la fogarata, las explicaderas, la sonochada*. Adjetivos: *ceremoniático, años embolismáticos, vientos quemajosos, rostro graciable, luna amarillada, hojas ametaladas*. Deforma refranes o fórmulas conocidas [...]. Crea formas verbales: *cariñar a la oveja, noticiar, chonguear, enanchar, frangollar, abnegar, cristianar*. Juega con palabras [...] (López 118-119; las cursivas son del original).

Respecto de la forma, “la distribución del material y su realización narrativa, como veremos más adelante, muestran la cuidadosa arquitectura de la obra al servicio del sentido” (López 121). ¿Por qué? En la primera edición (1966) en la parte interna del libro, se muestra un “fragmento del plano de la Ciudad de México” de 1960 y corresponde con las tres partes en que están divididos los capítulos: “Primera parte: el oeste”, “El puente (parte intermedia)” y “Segunda parte: el este” (Del Paso VIII). Así, tenemos una correspondencia entre el objeto visual y la forma de organizar la historia que además es el movimiento de la búsqueda del personaje central.

Margo Glantz llama a esta narrativa como “la de la escritura” cuyo ejemplo es *Farabeuf*, una obra donde convergen un sinfín de técnicas para crear un libro complejo donde “El juego lector-actor, binomio que intentará recrear la novela, se perfila también como elemento indispensable de esa perspectiva” (370). Para ella, significa adentrarse en “el lenguaje y en la experimentación”, dada “la necesidad de narrar algo, de contar, de utilizar el lenguaje como vehículo para inaugurar un relato y descubrir un mundo” (378). Al respecto, González Boixo coincide en hablar precisamente en aquellos años de dos aspectos primordiales como “señas de identidad” (10): el experimentalismo y la metaficción.

Ahora bien, en la narrativa mexicana presente hay pocas referencias cuando se trata de experimentalidad en las dos últimas décadas precedentes (1990-2010); por ejemplo, Williams y Rodríguez delimitan su proyecto de la siguiente manera:

En el presente trabajo se propone que estas **obras experimentales** de Elizondo, Pacheco y Fuentes, junto con *Gazapo* de Sáinz y *De perfil* de Agustín representaron, en realidad, un primer surgimiento de la **ficción posmoderna** en México. Además, se ofrece aquí una introducción a la novela posmoderna en México desde 1969 hasta 1993 (29-30; las negritas son propias).

Destacamos de la cita, primero, la manera de referirse a las obras como *experimentales* y la ubicación temporal, pues ambas novelas se escribieron en los años sesenta y, segundo, el calificativo de *ficción posmoderna* que deja ver cómo se asocia lo experimental a lo posmoderno. La acotación temporal es determinante, por que estamos hablando de un tiempo pasado y con ello podemos subrayar aún más lo importante que se hace un tratamiento crítico de la producción actual ya que lo analizado cierra en la década del noventa. Cabe señalar que los autores mencionados trazan breves líneas en la última parte de su libro en un apartado titulado “La joven narrativa posmoderna (o pos-posmoderna)” (Williams y Rodríguez 170 a 185) en el que aventuran algunos nombres y novelas con las características de lo que hoy se escribe y dejan además el reto para catalogar una narrativa nueva:

De hecho, algunos de estos escritores jóvenes posmodernos estaban menos interesados en **la experimentación técnica** que los innovadores más radicales de entre sus predecesores posmodernos (170; las negritas son propias).

Sin embargo, la joven generación de escritores pos-posmodernos está por lo general más distante de Borges y de Cortázar que ningún otro grupo de escritores de este siglo, aunque algunos de estos novelistas todavía leen, de hecho, a Borges con interés (170-171; el subrayado es propio).

Diferimos de las dos aseveraciones anteriores y hablamos desde las lecturas realizadas del grupo de escritores del Crack ya mencionados, quienes ponderan la manera de escribir de los narradores de los años sesenta y no solo del contexto latinoamericano.

Por otro lado, respecto de la distancia que algunos marcan con los escritores clave de la literatura latinoamericana, nos atrevemos a decir que las cinco novelas iniciales publicadas a la par del Manifiesto son, ante todo, más bien un homenaje a los escritores del Boom. Los guiños con dichos escritores se dejan sentir en muchas referencias y alusiones a sus obras. *La casa verde* de Vargas Llosa está presente en Ricardo Chávez Castañeda, *Las rémoras* de Urroz alude a la construcción de espacios como Santa María de Onetti y de la misma manera deja campear a García Márquez con ciertas alusiones. Tomás Regalado, por ejemplo, se expresa así de la novela de Padilla:

La función de la ironía como instrumento para combatir el *ennui* existencial, rasgo de la tradición subcontinental desde *Tres tristes tigres*, *Rayuela* o *Palinuro de México* –aquel vínculo entre lo profundo y lo cómico que Cortázar acertó a denominar como la “patafísica” de la literatura hispanoamericana– se complementa en *Si volviesen sus majestades* con un homenaje intrínseco al concepto de la “novela de la escritura”, estructuralmente autónoma y construida en torno a un lenguaje que, más que representar el mundo, consigue construir su propio universo (36).

Sirva de ejemplo lo anterior para señalar que, de parte de los escritores del Crack, no hay un desdén por el pasado; ellos buscan recuperar aspectos de la novelística del Boom, destacando la *experimentación técnica*, aspecto que se podría constatar en las construcciones verbales y la ruptura estructural, por ejemplo, donde también la interpelación con el lector es fundamental.

Cabe decir que hasta el momento toda esta escritura –que se podría nombrar también como lúdica– tiene cabida bajo los conceptos de lo *postmoderno*, tal como expresan Williams y Rodríguez: “Con respecto a la literatura postmoderna, los conceptos utilizados a menudo han sido la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la antitotalidad” (20). Lo experimental queda supeditado, por tanto, a esa categoría totalizadora donde lo posmoderno absorbe las posibilidades de establecer las características propias de una narrativa experimental. Al menos así lo dejan ver los autores mencionados en su libro *La narrativa posmoderna en México* (2002), por lo que se hace necesario, para estudios posteriores, tener que precisar un concepto que presenta varios matices y que sirvió ante todo para categorizar la literatura en la década del ochenta pero que, a su vez, se ha extendido al presente ante todo por la falta –como ya señalamos– de una adecuada concepción teórica de una literatura que ha retomado los principios de lo experimental.⁴

Así, nuevamente y sin pretender ser reduccionistas, la postmodernidad es el equivalente de transgresión y búsqueda de nuevas formas que sin duda, como lo deja ver Rivera-Rodás, coincide en el ámbito latinoamericano tanto con las obras canónicas del Boom como con las que gravitan a su alrededor. Valoramos el trabajo de Williams y Rodríguez, además bien justificado; pero falta realizar una mirada crítica de la producción en la literatura mexicana de las dos décadas precedentes, sobre todo de novelas que en una primera lectura aparentan recurrir a la *experimentación técnica* y que por ello se catalogan como *postmodernas*.

Ahí parece detenerse el tiempo. La narrativa experimental se circunscribe a ese eje temporal donde es manifiesta la recuperación vanguardista y pareciera que hablar de dicha forma de narrar es tema agotado y demasiado trabajado, o al menos una reminiscencia de antaño a la que solo hay que referir. Pero una serie

⁴ Hablar de *posmodernidad* nos remite sin duda a la obra de Jean-François Lyotard *La condición posmoderna* (1984). Para él, “Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (9). Pero, en el presente, hay otras discusiones teóricas que van de una “posmodernidad y sus descontentos” (Bauman *La posmodernidad* 2014, 3^a) a “un modernismo después del posmodernismo” (Huyssen *Modernismo* 2010).

de guiños al pasado ponen de manifiesto que el tema sigue vigente y algunos escritores dejan entrever el manejo de ciertas técnicas que nos remite a ello y cabría preguntarse por qué.

Ya señalábamos cómo, de manera concreta, los escritores de la narrativa del Crack acusan ciertos anclajes –además del Boom– en las neovanguardias y la narrativa experimental concebida desde escritores como Italo Calvino y Georges Perec, dado que también en el viejo mundo hubo quienes tuvieron esas inquietudes. Una muestra de ello es el intertexto en el libro posterior *Crack, instrucciones de uso* (2004), trayendo a colación el escrito por George Perec *La vida, instrucciones de uso* (1978). De la influencia de escritores latinoamericanos, ya lo hemos mencionado líneas arriba, hay evidencias que sin lugar a dudas nos permiten hablar de una narrativa experimental en la actualidad. La gama es amplia, por ello queremos detenernos en una obra y un autor, que a ojos vistas, se trata de una obra experimental: nos referimos a Ricardo Chávez Castañeda y *Fernanda y los mundos secretos* (2005). Buscamos ejemplificar, desde una obra que acusa cambios en la forma y el manejo del lenguaje, aspectos primeros para pensar si se puede corroborar lo que venimos diciendo respecto de la vigencia de lo experimental en la narrativa mexicana.

3. El autor y su obra

3.1. Ricardo Chávez Castañeda

Si hablamos del autor, Carrera y Keizman nos ofrecen una semblanza de él:

Al igual que otros nuevos narradores mexicanos, Ricardo Chávez Castañeda busca distanciarse de la literatura mexicana que lo precede. En pos de un quehacer que se propone universal, sus libros evitan las temáticas tradicionales de la literatura mexicana (75).

Esto lo podemos constatar, por ejemplo, con la novela *El libro del silencio*, donde, una vez que ponemos orden en una historia que se estructura desde el concepto de *novela diccionario*, nos percatamos de que cuenta la historia de una lingüista checa, Jana, quien llega a una comunidad de esquimales llamada Riaggioé para estudiar su lengua que se está muriendo dada su particularidad.

La producción de Ricardo Chávez Castañeda presenta una amplia diversidad temática y hay que señalar que se ha ocupado ante todo del lenguaje en sus diferentes novelas. Por ejemplo, *La conspiración idiota* es una novela a cuatro voces, representativa de la narrativa del Crack, donde sus personajes se reúnen para, a fuerza de frases y recuerdos, evocar la memoria de uno de ellos; o *Severiana*, donde solo las palabras y su transformación son capaces de salvar a los niños que están siendo presa de oscuros personajes. Por otro lado, es evidente la presencia de Cortázar en sus primeros cuentos:

y Magali descuajó la boca y chilló de gozo y las palabras se le descalabraron en arduos bróndicos y fenferros rúsdricos que planzan, romplan, pierran y supran lamaralla de arbúsicos prómbolos y rístidos bordoleotes, que culvaron, culvaron, culvaron, hasta que el papel comenzó a combarse, a crujir por el paroxismo de adjetivos (*La guerra enana del jardín* 58).

Si de estructura hablamos, retomando *El libro del silencio. Novela sacrificio*, ya el autor nos ofrece en sus palabras una “novela diccionario”, porque “los diccionarios son una colección de palabras” y “como todo diccionario que se precie de serlo, admite empezar a ser leído, entonces, en cualquier palabra y concluido voluntariamente o involuntariamente en cualquier otra, pues cada vocablo es lo mismo entrada que salida [...]” (11-12). No es un tratamiento nuevo, su primera novela, *Los ensebados*, se teje bajo la misma estrategia de registro al igual que *Miedo, el mundo de al lado*. Esta última es una obra dirigida a un público infantil cuyo tema tiene que ver con la pérdida del miedo como característica de la infancia y la transición al mundo adulto donde impera el deber. Es interesante notar una forma diferente –dado que la novela no es lineal– y dinámica de organizar el relato, donde se busca, en una intuición aventurada, demostrar cómo las palabras han perdido su fuerza expresiva y requerimos, por ende, una nueva conceptualización que nos permita definir no solo el mundo exterior, sino también el interno, pleno de sentimientos y contradicciones. Y *Fernanda y los mundos secretos* (2005) no es la excepción.

3.2. *Fernanda y los mundos secretos*

Presentada como un libro infantil, se trata de “diez historias secretas de las niñas y los niños secretos” (*Fernanda* 8). Fernanda, una niña, recupera esas historias que permanecen anónimas y las cuenta a un adulto, en este caso el narrador: “Luego Fernanda me contó las historias y yo las escribí” (8). Hablar del libro es contar cada una de las historias, es adentrarse en los secretos que se guardan por miedo, por ser diferente al otro. Por ejemplo, el de la niña que solo veía la mitad de las cosas: “Ella no veía la parte izquierda de nada. Ni la mitad izquierda de las nubes, ni la mitad izquierda de los edificios, ni la mitad izquierda de los automóviles [...]” (121). O la historia de Remigio, quien por un accidente perdió una pierna y se convirtió en “otro niño” por lo que el deseo de recuperar su pierna logró que aquella volviera como un fantasma. Está también el relato del niño que no conocía el dolor a tal punto que podía herirse sin darse cuenta y por tanto se le tenía en constante vigilancia para evitar sufriera daño. Podríamos seguir narrando las historias, pero dejarían de ser un secreto y no habría el menor asombro al tomar las páginas entre manos.

La historia, o mejor dicho las historias, parecen ser simples, aparentando no guardar ninguna complejidad al momento de leerlas. Una lectura así parece sencilla sobre todo porque está dirigida a un público infantil si pensamos que los protagonistas de cada relato son niños. Pero, deja de ser un libro común por la experimentación que el autor realiza y por las estrategias diversas respecto de su construcción porque consideramos que sí importan las historias pero interesa más el cómo se cuentan y qué es lo que significan.

3.2.1. La estructura

En la narrativa experimental se pone énfasis, sobre todo, en la estructura y el lenguaje, así como en la ausencia de una cronología en el relato. Quisiéramos iniciar por su construcción. De entrada, la obra se presenta como una puesta en abismo porque el narrador quiere contarnos algo, pero no lo hace directamente: “Este es un libro de secretos. Algo así como un rarísimo diccionario que una niña llamada Fernanda fue formando lentamente. [...] Ella ni siquiera sabía que estaba

formando un libro” (Fernanda 7). Hay una distancia respecto del personaje, se le presenta como alguien ajeno; pero ella es quien cuenta las historias para que sea el narrador quien no solamente las escriba, sino que las seleccione y ordene. Es una historia a cuatro manos, donde se imbrica la oralidad y la escritura, por tanto consideramos que ello requiere un soporte distinto para que los secretos puedan ser contados y no traicionar la confianza del otro.

Ahora bien, las diez historias guardan un eje común. Se trata de los secretos: “sucesos que permanecen ocultos para la mayoría de las personas” (8), historias de niños que “nacieron en un mundo que no está hecho para ellos” (8), donde ante todo han tenido que sobrevivir y guardar silencio obligado. El libro, pues, es la puerta de acceso a ese mundo hermético, donde ser diferente es sinónimo de ser marginal. De ahí una complicidad narrativa para ir develando esas cosas que avergüenzan, para tener quien dé el asentimiento de poder hacer público aquello que personalmente no se puede decir.

La estructura es importante para poder contar las historias que por mucho tiempo y de manera deliberada no se han dicho. El texto no solo está compuesto por las historias, eso sería simple y distante de lo literario. ¿Qué hay de diferente? Nos encontraremos, para empezar, no con una, sino con dos introducciones; en la primera, de manera sucinta, el narrador nos habla del proceso de creación de las historias y cómo es que estas llegaron a sus manos para después invitarnos a la lectura libre de prejuicios. Una segunda, inserta casi al final del libro, deja implícito que la lectura pudo haber comenzado ahí y además manifiesta su aspecto lúdico: “Este libro te invita a jugar a los viajes”, para “poder saltar a las cabezas de la gente que nació distinta” (99). Con ello parecería que tenemos dos libros, pero es solo uno, por lo que el lector se ve obligado a tomar decisiones.

Otro aspecto que resalta de la estructura es que, para poder emprender *el viaje*, el autor escribe dos apartados titulados “Manual de instrucciones para leer un libro de niños y niñas secretos” (61). El título guarda un diálogo con las instrucciones de Perec, así como las de Cortázar, por qué no. Ahí aclara y puntualiza que “este libro es un poco diferente a los libros que conoces” ya que “se parece a los niños secretos” (61). Algunas instrucciones son:

- a) No hay que leer a los ojos de todos, ya que se trata de historias de personas diferentes.
- b) Se invita a participar del proceso de lectura de manera fehaciente, donde es primordial “acariciar, besar, simpatizar” (61).
- c) “Este libro no es un libro, sino un medio libro” (61) donde cada quien puede agregar sus propios secretos.

El segundo manual es una invitación empeñada a leer, leer y no dejar de leer: con quien quieras, donde quieras, hasta que quieras, cuantas veces quieras “hasta que desaparezca este libro por tanto frotarlo con los ojos” (64). Así, la interacción del narrador es fundamental para no perder el objetivo que nos propuso como lectores al inicio. Podríamos afirmar que se trata de la mediación mencionada por Bürguer donde la unidad de la obra “solo l[a] produce el receptor” (112). Este “[...] montaje como procedimiento [...] provoca al público” (26) y consideramos que es la función de estos manuales intercalados que sin duda buscan incidir en la toma de decisión del lector. Por otro lado, esa fragmentación toma unidad desde este pacto que se establece y donde el lector debe asumir un papel de cohesión.

Otro aspecto a destacar en la construcción es la intervención exprofeso del narrador previo a cada capítulo, inclusive es posible apreciarlo por el uso de letras cursivas: “Entre cada historia, Fernanda y yo vamos a enseñarte a buscar y a encontrar secretos y más secretos” (17). Lo que hace el narrador es catalogar los secretos y nombrarlos, no todos son iguales. Es una clasificación que busca hacer entender cada uno de ellos; son algunas frases que funcionan a manera de bitácora:

Existen unos secretos escurridizos como el agua [...] Son sigilosos, mudos [...] (19).

Existen secretos que para ocultarse hacen precisamente lo contrario: no se ocultan (37).

Reunir secretos rotos es un riesgo porque todos los pedazos son filosos y puntiagudos (65).

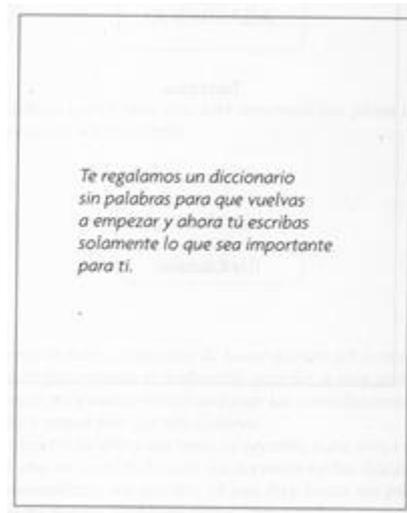
Los secretos siempre duermen en algún lugar (101; las cursivas son del original).

Esto nos permite una doble lectura, la de las historias de cada uno de los niños y niñas secretos y la reflexiva del narrador dando pautas para comprender cada uno de ellos, así como para tomar conciencia sobre su naturaleza. Por otro lado, dichas reflexiones engarzan el texto y es así como las diversas historias se convierten en una: el secreto de los secretos, o los secretos del secreto.

El producto final no es un texto acabado, el lector puede y debe interactuar: se le invita por ejemplo a *hilvanar* su historia partiendo de un cuestionario que hay que responder comenzado con el nombre propio e indagando sobre los gustos y preferencias (110). Así lo deja ver en el final del libro, donde la palabra PRINCIPIO [sic] (133) cierra contradictoriamente la obra invitando a iniciar el viaje. El libro entre manos se transforma en el comienzo de nuestra historia, de nuestros secretos, las páginas en blanco que secundan las líneas escritas así lo dejan ver.

La modificación estructural es importante, porque si no partimos de este principio de ludicidad, consideramos, sería impensable restarle seriedad al texto. Tenemos que sentirlo como una invitación para romper con su estructura y para pensar en la historia personal. Ya lo dice Lyotard: “[...] hablar es combatir, en el sentido de jugar, y que los actos del lenguaje se derivan en una agonística general” (27) y para ello debe haber “[...] un contrato explícito o no entre los jugadores” (27). Hay, por tanto, en esta obra una vinculación con las vanguardias, pero no podemos quedarnos solo allí. Consideramos que, en este caso, es más bien un recurso que calza con la literatura infantil, misma que ha de presentarse desde la perspectiva de juego sin perder las características que lo hacen ser texto literario. Ello le resta, por tanto, esa característica didáctica de antaño. Aquí, por lo analizado, la disposición del relato invita a la complicidad del lector, a saber que puede disponer del libro a su gusto y donde la lectura deja de ser una obligación y comienza a ser una re-escritura:

“La última página”



(Fernanda 81)

3.2.2. Experimentando con el lenguaje

El otro apartado que evidencia la experimentación es el manejo del lenguaje y los recursos diversos para presentarlo. Hay un lenguaje de vanguardias inminente, el autor juega con la disposición espacial del texto recurriendo al lenguaje poético de los caligramas, mismos que podemos encontrar diseminados a lo largo de la lectura como en el relato “La niña que tenía el mar adentro” (21-35). Es una niña que no puede guardar el equilibrio, por tanto el texto se acompasa de una imagen con ella sentada y las letras del cuento en momentos se muestran dinámicas simulando el vaivén de la protagonista.

Otro ejemplo, al inicio la palabra secreto se va reduciendo y sufre un proceso de apocopación –similar al que hace Cabrera Infante con “Texto que se encoge” en *Tres tristes tigres*– hasta llegar a la onomatopeya con la que solemos indicar guardar silencio y con la que el autor nos solicita “No leas en voz alta. No lo digas muy fuerte” (17). La secrecía de la lectura es importante desde entrada, se trata de reducir los ruidos para estar atentos a la lectura que deviene. En otros momentos, las palabras tienen que hacer eco de lo que ahí se dice y para hacer más evidente el mensaje que se transmite acompasa el eco de los sonidos. Se trata

de una representación gráfica, de reforzar lo dicho para ponerle rostro a los secretos.

El autor recurre también a dejar páginas en blanco, insertar formularios, líneas cronológicas, etc. Es decir, cuanto sea necesario para dar voz a lo que siempre se ha mantenido velado. ¿Cómo expresar lo que no se puede expresar? Bien por miedo, egoísmo, dolor, vergüenza, incomprensión, etc. ¿Cómo hacer que de momento salte el significado de aquello que celosamente se ha ocultado por mucho tiempo? Es imperioso, por los diferentes recursos, hacer comprender la necesidad de palabras que permitan manifestar cosas más íntimas. Y si ello no es posible, precisa acudir a otras formas, visuales por ejemplo, que es lo que en algunos casos ocurre aquí. Cada uno de los relatos corresponde a una enfermedad y sabemos que los términos médicos, tan viejos en sus palabras, pueden ser inexpressivos si no se comprenden, por eso hay que figurar el lenguaje, decir que la niña tiene un mar adentro en vez de que padece la enfermedad de Ménière, o hablar de la abuela que tiene manos de niña, o aquella que no puede recibir ningún roce por que lastiman su cuerpo y por tanto tiene que construirse *murallas y castillos*, misma enfermedad que puede estar asociada a la osteogénesis.

Para ello, el narrador recurre también al lenguaje poético y metafórico: “una risa suave que no tenga ni espinas ni el filo de los cuchillos” (*Fernanda* 11); “ella era la única habitante de ese reino líquido como colchón de agua donde cada paso te hacía perder el equilibrio” (25); esas manos suyas que ella solía llamar “mis sapos muertos”, “mis campanas sin badajo” (40), etcétera. Las elaboraciones del lenguaje parten de elementos de la cotidianidad, su poeticidad se halla en el uso para expresar lo inenarrable, una forma de significar esos dolores que nos dan vergüenzas.

Es posible apreciar juegos de palabras, inclusive retomando formas de las vanguardias:

*La montaña y el montaña
con su luno y con su luna
la flor florecida y el flor floreciendo
una flor que se llama girasol
y un sol que se llama girafior* (68; las cursivas son del original).

Palabras como estas nos trasladarán al origen creacionista de Huidobro, ahora con otra intención y en un presente que requiere también significados: “Cuando inventas es como cuando te vendas los ojos y lanzas dardos a un tablero que está clavado en la pared a tres metros de distancia” (102). Lo importante es reinventar, buscar crear, en un momento donde la iconicidad se superpone a las palabras y parecen agotarse los significados. Ricardo Chávez asume el compromiso, primero de deconstruir y, segundo, de buscar un lenguaje presente que responda a nuevas necesidades.

Hasta aquí hemos evidenciado algunos recursos del autor quien hace eco de las palabras de Foucault: “Así, pues, saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje, en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo” (8). Es lo que se busca, dar voz a los silencios, a los secretos, a cada cosa que pueda significar. Para ello los caligramas, los espacios en blanco, el recurrir a formularios, usar un lenguaje poético, etc. No hay nada más doloroso que asumir las limitantes propias, no saber cómo decirlo sin dejar de ser parte de ese mundo circuncidante. A final de cuentas es la invitación del autor: “FIN. Del medio libro que nos tocaba escribir a Fernanda y a mí. De aquí en adelante te toca escribir la otra mitad, agregándole tus propios secretos (*Fernanda* 131).

4. Conclusión: posibilidad de una literatura experimental

Expuesto lo anterior, el libro analizado es una muestra del trabajo experimental que se está realizando en la literatura mexicana. Donde también se reelabora el concepto de género: ¿de qué tipo de libro estamos hablando? ¿Hay algún género dónde podamos ubicar un texto de esta índole? Sin lugar a dudas se trata de escribir un libro, pero no cualquiera; su contenido son los secretos y obliga ello al uso de un soporte y lenguaje diferentes. Se trata de un libro que cuenta historias de niños con secretos y cada uno de los relatos nos abre a otra realidad para intentar comprender su situación.

La vista es primordial y no solo para el acto de la lectura: “[...] porque lo que aquí verás nunca lo has visto y necesitas caminarlo con los pies descalzos y los ojos como nuevos [...]” (11). Por otro lado, lo que tenemos entre manos es “*El diccionario*

de los secretos”, como lo señala el narrador, cumpliendo así con la función de un texto al que podemos acudir para consultar nuestros secretos y ubicarlos en una gama amplia de clasificación. Por último, se autodestruye: “Este libro, por último, no es un libro tampoco. Es la mitad de un libro por que cada quien podrá agregarle los secretos que quiera para completar su propio diccionario” (62). Asistimos al proceso de creación de una obra que muta sus propósitos conforme se va develando, un texto que requiere de nuestra participación en un sumario de inacabada creación

Si tenemos en cuenta que “la manifestación de rasgos experimentales en la novela latinoamericana parte del ‘autocuestionamiento’, que no se da por sí solo, sino por eventos socioculturales que circundan a la literatura [...]” (Parra 51), ¿de qué eventos estamos hablando? ¿Cuál es el terreno que abona para que la obra no se dé por acabada? Decíamos al inicio que un texto de este corte cabría de manera sencilla en el concepto de “posmoderno”, por lo ya expuesto. Pero, señalábamos que es necesario parcelar una etiqueta comodín a la que se ajusta toda obra que escapa de los conceptos tradicionales. La narrativa mexicana acusa últimamente un grado alto de realismo sujeto a las circunstancias sociales que nos rodean siendo su distintivo la violencia. No quiere decir ello que no se dé cabida a lo fantástico o ficcional, como es posible verlo en varios autores, pero sin lugar a dudas las problemáticas que nos aquejan a inicio de siglo empiezan a poblar el imaginario de la literatura y se requiere un fiel en la balanza desde el campo experimental.⁵ Aquí, los secretos son enfermedades. Si los despojamos de ese recubrimiento literario nos quedamos con esa dolorosa realidad que nos puede llevar a múltiples preguntas. Además, esos casos individuales bien podrían trasladarse a un plano más amplio y ser figurativos de lo que ocurre a nivel social.

Ricardo Chávez Castañeda aboga por temáticas simples, por historias cotidianas. Los secretos que aquejan a nuestros personajes son identificables con enfermedades que bien podrían conformar un vademécum o, citando a Cortázar, es “una narrativa que actú[a] como coagulante de vivencias, como catalizadora de

⁵ Jorge Volpi lo hace, en otro contexto, con *Oscuro bosque oscuro*, donde narra el reclutamiento de guardias al servicio de los nazis y mezcla los hechos reales con los relatos de los hermanos Grimm. Destaca también la estructura en verso así como la interpelación directa al lector.

nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe [...]” (423).

Es el cara a cara con el libro, con la realidad, mi realidad, mis intimidades. La doble intencionalidad del autor; por un lado escribir los secretos que se le han narrado y, por otro, hacernos reflexionar sobre esos lugares insondables a los que pocas veces arrojamos luces para comprendernos. La escritura es fundamentalmente una tabla de salvación cómplice para no traicionar a quien nos lo ha confiado: “Siempre que se tiene un secreto se tiene también una tentación: escribirlo” (Chávez Castañeda *Fernanda* 43).

La escritura es primordial, efectivamente, de ahí su aspecto lúdico y experimental: “una *novela experimento* explora en otros sistemas de expresión, abogando por la pluralidad propia de las manifestaciones artísticas de finales de siglo [...]” (Parra 55). Es lo que el autor intenta al apelar a “otros sistemas de expresión” en una búsqueda de respuestas a los interrogantes. Ya no de la Historia con “H” mayúscula, si no de las historias individuadas de que está poblada la cotidianidad: “Era increíble su capacidad de convertirse en otro. Yo apenas podía creer que pudieran haber tantas personas en una sola persona. Nos asombraba, nos dejaba boquiabiertos [...]” (Chávez Castañeda *Fernanda* 115).

Finalmente, cabe decir que la novela como experimentación del lenguaje se efectúa en un territorio distinto al de la poesía y plantea una estética novelística que se erige en el cuerpo mismo de lo narrado o en la materia narrativa misma – en la “escritura” diría Margo Glantz–. ¿Podemos seguir hablando de una narrativa experimental en México entrados en el siglo XXI? Valdría la pena considerarlo; lo presentado aquí es tan solo una muestra del quehacer narrativo de Ricardo Chávez Castañeda, pero que podemos afirmar hace eco de una propuesta grupal puesta por escrito en el Manifiesto del Crack, una directriz que no una condicionante: “A la novela del Crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo” (Chávez et al. 219), para ello hay que “desbrozar una estética olvidada en la literatura mexicana” (Chávez Castañeda et al. 223) que por lo aquí presentado nos conduce a la experimentación, sin duda dejando aún preguntas por resolver, mismas que irán encontrando respuesta desde la revisión de las obras de dichos escritores. La narrativa actual, finalmente, busca establecer su propio territorio, anclar en lo

profundo su arriesgar por formas, que si bien no son nuevas, son utilizadas para recrearse y recrear contextos. Por tanto, parafraseando a Chávez Castañeda: “De aquí en adelante nos toca escribir la otra mitad y entonces este no es el final sino tu PRINCIPIO” (*Fernanda* 131 y 133).

Bibliografía

Álamo Felices, Francisco. *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2011. Web. Acceso: 10/08/2015.

Barroso, Villar Julia. *Iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Asturias: Ajimez Libros, 2005. Web. Acceso: 10/01/2016.

Bürguer, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1974.

Carrera, Mauricio y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena. Entrevistas ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: Lectorum, 2001.

Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores*. México, D.F.: Nueva Imagen, 2000.

Chávez Castañeda Ricardo et al. *Crack instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004.

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

– – –. *Fernanda y los mundos secretos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

– – –. *El libro del silencio. Novela sacrificio*. México: Alfaguara, 2006.

– – –. *La guerra enana del jardín*. México: Punto de lectura, 2008.

– – –. *Severiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. México: Alfaguara, 2014 (8ª Reimpresión).

Da Jandra, Leonardo y Roberto Max. *Dispersión multitudinaria*. México: Joaquín, Mortíz, 1997.

Del Paso, Fernando. *José Trigo*. México: Siglo XXI editores, 1966.

Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno, 2012 (2ª).

Fuentes Carlos. *La gran novela latinoamericana*. México, D.F.: Alfaguara, 2011.

García Gutiérrez, Rosa. "Aventura y Revolución: el proyecto novelístico de los contemporáneos". Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). *Una selva tan infinita. La novela corta en México*. México, D.F.: Fundación para las Letras Mexicanas / UNAM, 2011. 233-268. Web. Acceso: 25/08/2015.

Glantz, Margo. "Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33". Saúl Sosnowski (ed.). *Lectura crítica de la literatura americana (IV)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 359-386. Web. Acceso: 18/08/2015.

González Boixo, José Carlos (ed.). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Ed. Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas, 2009.

Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires; Adriana Hidalgo editora, 2006.

– – –. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.

Laguna González, Mercedes. "El naturalismo en la literatura española". LINDARAJA, *Revista de estudios interdisciplinarios y transdisciplinarios. Foro universitario de Realidad y ficción*. 2004. Web. Acceso: 10/08/2015.

López González, Aralia. "Un libro clave en la narrativa mexicana: José Trigo" *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, Núm. 150 (Enero-Marzo 1990): 118-141. Web. Acceso: 20/01/2016.

Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012 (12ª).

Montero, Josu. "Hablar por los ojos: una aproximación a la poesía experimental en el país vasco". *Zurgai*, Diciembre 2000. Web. Acceso: 19/01/2016.

Parra Triana, Clara María. "Novela experimento: la novela según César Aira". *Anuario de Letras Hispánicas*, Facultad de Filosofía y Letras. Vol. 1 (2008): 47-57. Web. Acceso: 26/07/2015.

Regalado López, Tomás. "Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista - ensayo a Ignacio Padilla". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. No. 48 (2011). Web. Acceso: 15/08/2015.

Rivera-Rodas, Óscar. "Modernidad y postmodernidad literarias en Hispanoamérica". Alberto Vital (ed.). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. 447-469.

Rodríguez Lozano, Miguel. *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. México: UNAM, 1997. Web. Acceso: 23/07/2015.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Volpi, Jorge. *Oscuro bosque oscuro*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca: Almadía, 2009.

Williams, Raymond y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Veracruz: Editorial UV, 2002.

Zavala, Lauro. “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves”. *Revista Casa del tiempo*. Vol. 05, No. 49 (Febrero 2003). Web. Acceso: 23/07/ 2013.