

# Miradas al vacío: la artificialidad de los discursos fundacionales. Hacia una lectura de Álvaro Enrigue

FRANCISCA SÁNCHEZ MARTÍNEZ  
*Universidad Autónoma de Madrid*



**Resumen:** «¿Cómo es que hemos construido toda una épica si la Nación es un puro artificio?». Este es uno de los interrogantes que resuenan en la obra del mexicano Álvaro Enrigue, cuyas ficciones dejan al descubierto lo que de relato, de artificio, poseen los cimientos sobre los que se sustentan identidad y tradición. A través del análisis de dos de sus novelas, *El cementerio de sillas* y *Muerte súbita*, intentará mostrarse cómo el autor se sirve de recursos como la ironía, la parodia o la autoconsciencia para cuestionar la autenticidad de esos discursos de legitimación que ostentan el carácter de verdad única.

**Palabras clave:** discurso, identidad, ironía, desmitificación

El arte da vida a lo que la historia ha asesinado.  
El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido.  
El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia.

*Carlos Fuentes*



Si bien es cierto que la identidad cultural de América Latina es, en el pasado siglo, eje motor de la mayor parte de las ficciones, en la narrativa hispanoamericana de los años noventa se supera la noción de patria como espacio determinante de la identidad y como plataforma desde la que desempeñar el ejercicio de la escritura. Puede vislumbrarse entonces un cambio de paradigma que determina

la reformulación de lo identitario como realidad cambiante deudora de un sujeto que ya no ha de poner voz necesariamente a una nación o tradición (Guerrero, 2009). Este rechazo de la idea de identidad colectiva como lugar único desde el que proyectar la mirada sobre la obra literaria es enfrentado en formas diversas que en el caso de Álvaro Enrigue (1969) radican en la escritura misma. Esto es, su preocupación se repliega al ámbito mismo del discurso para poner en tela de juicio los mecanismos de representación; mediante técnicas de distanciamiento como la parodia o la ironía el autor exhibe el proceso de legitimación de determinados hechos, los entresijos de aquellos discursos que constituyen los cimientos sobre los que se sustenta la identidad y cuya forma es reproducida paródicamente en las ficciones de Enrigue.

Intentaremos mostrar, así, cómo Enrigue hace aflorar esa «verdad de las mentiras» que no refiere sino a todo aquello que se esconde tras esos relatos fundacionales que, sin embargo, no dejan de ser ficciones, artificios a los que resulta absurdo adscribir el carácter de verdad única que ostentan. En primer lugar, se analizará el modo en que el autor parodia el afán por la búsqueda de unos orígenes que desvelará vacíos, núcleo central de *El cementerio de sillas*; más tarde, se enfrentará un breve estudio de la última novela del autor, *Muerte súbita*, con el fin de ilustrar la mirada particular que este proyecta sobre la Historia y que, de nuevo, se encuentra teñida de una ironía desmitificadora orientada a cuestionar la autenticidad de verdad y discurso históricos.

### EL CEMENTERIO DE SILLAS: DE VACÍOS E INVENCIONES

Pero es tan poco lo que necesitamos para sostener  
las ilusiones de las que estamos hechos...

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

La búsqueda del origen y la construcción de una identidad individual, colectiva o nacional a través de los relatos fundacionales que las sustentan, constituyen el núcleo central en el que confluyen las múltiples líneas argumentales que componen *El cementerio de sillas* (2002). Ubicadas en tiempos y espacios diversos, estas historias comparten la voz de una misma estirpe, la de los Garamantes, tribu de origen mítico descendientes del gigante que nació de la unión de la Tierra, la diosa Q'ra, con Urano.



La primera de las partes de la novela, “Padre”, contiene la historia de Chema, que decide «abandonar el Siglo» encerrándose en su apartamento de la ciudad de México. “Espíritu Santo”, parte central, está compuesta por dos relatos que se intercalan de forma alterna: por un lado, desde un pasado remoto, llega la historia de la tribu africana originaria de los garamantes – en la que centraremos nuestra atención– que emprende un peregrinaje a la ciudad en que algún día fueron una civilización esplendorosa y de la que hubieron de huir; por otro, la de un joven holandés que parte a las Indias Occidentales. “Hijo”, última parte, recoge las dos historias anteriores a las que se suma la del hijo de Chema, último miembro de la estirpe.

A pesar de lo que pudiera parecer, cuando preguntan a Enrigue si su novela es producto del tiempo y realidad presentes, el autor mexicano responde:

Absolutamente. Recuerda la fecha en que lo empecé: 1994. Es el año del alzamiento de los zapatistas y el año que todos los mexicanos nos pasamos preguntándonos *qué carajos era México*, que no era lo que habíamos aprendido en la escuela, ni de mayores en los libros de Historia más severos que fuimos leyendo cada quién por su parte. “El cementerio de sillas” está fincado en la discusión de ese problema: *¿Cómo es que hemos constituido tantas épicas nacionales si la Nación es un puro artificio?* (Enrigue, 2003:10)<sup>1</sup>.

Producto de un proyecto ideológico, político y cultural, la nación es una construcción cuya naturaleza se hace observable en el plano de lo discursivo, pues es del modo en que ha sido contada (Hozven, 1998). Escritura y nación se tornan, siguiendo a Moyano (2008), dos caras de una misma moneda, la de esa identidad nacional cuya legitimación vendrá otorgada por el poder que ostenta la voz emisora de un discurso fundacional creador del imaginario necesario para la consecución de un programa, pues la ficción, como señala Sommer, no queda exenta del aliento político que guía el rumbo de la construcción de la nación (2004).

Es contra el carácter de presunta objetividad que estos discursos exhiben contra el que se alza el autor mexicano en esta novela, que arranca, en clave paródica, la máscara significativa que los recubre descubriéndolos como lo que son, productos de subjetividades amparadas por una posición privi-

---

<sup>1</sup> La cursiva es mía. Mientras no se especifique lo contrario, la utilizaremos para destacar aquellos aspectos sobre los que queremos llamar la atención.

legiada. Se apela así, en última instancia, al agotamiento de esas ficciones puestas al servicio de la construcción de una épica, a lo anacrónico de una literatura subyugada a un proyecto nacional y anclada en la búsqueda de unos orígenes que, además, resultan absurdos cuando no inexistentes.

*La ambigüedad discursiva como cuestionamiento del relato: velar, develar.*

En tiempos del Imperio romano, la tribu de los Garamantes inicia el peregrinaje desde la nueva Garama hasta Djerma la Vieja, escenario de una gloria pasada que pretende ahora recuperarse bajo el amparo de una profecía que anuncia la llegada de un salvador del que nacerá un nuevo imperio. El narrador de la tribu es el encargado de dirigir la caravana hasta ese espacio originario cuya ruta rescata de la memoria del pueblo de la que él es guardián. Junto a los relatos que al grupo transmite sobre su pasado originario, este narrador refiere también, sin tapujos, el modo en que durante este tiempo ha engañado y manipulado, haciendo gala de un oficio heredado. Voz homodiegética mediante la que se traza esta historia, tomaremos como eje central de nuestro análisis la figura de este Narrador, al que referiremos en mayúscula para diferenciarlo del narrador como «sujeto de la enunciación narrativa cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones» (Villanueva, 1995:201).

Antes que mimética, la mirada que este proyecta sobre lo real está cargada de juicios y valoraciones que proporcionan al lector una lente teñida de esa «miradilla triunfal» (Enrigue 2002: 300) que lo caracteriza y que se deriva de la superioridad que otorga el saberse testigo único de una “verdad” de cuya administración se encarga. Heredero de una leyenda nacional que sólo a él se presenta en todas sus caras, testigo del inventario de mentiras que conforma lo que al pueblo transmite como parte de un legendario pasado que nunca existió, se ve alcanzado por una incredulidad y un escepticismo que, frente a la convicción que mostrará ante el auditorio, conforman los dos polos de un discurso que, siguiendo a Bajtin (1988), calificaremos de “dialógico”, en cuanto puede diferenciarse en él una doble voz que se materializa en una dualidad de registros y miradas que, en términos bajtinianos, se «entrecruzan dialógicamente»:



Hubo un tiempo –seguí adelante encadenando la historia del día con alguno de los relatos gloriosos que uso frecuentemente para aderezar mis discursos– en que la sal que hoy probó nuestro rey fue lo que las canteras de mármol a los romanos: la sustancia alba de un imperio. [...] Cuando a la salida del sol del día de hoy el rey se agachó para probar la sal que dejó el río hace quién sabe cuánto tiempo, lo que entró en su boca no fue un puñito de cristales acrimosos, sino el alma de nuestro pasado esplendor.

Mi experiencia de narrador me permitió librar con soltura el primer escollo de mi cuento: pude ver cómo el rey se inflaba de orgullo mientras, gracias a la digresión sobre la sal, olvidaba que el relato del Día Más Importante de Nuestras Vidas comenzaría para siempre diciendo que él se agachó a favor de quién sabe qué desconocido que vendría en caso de que viniera, a salvarnos, nunca me ha quedado claro de qué (Enrigue, 2002 : 73).

El discurso “oficial” se ve interrumpido por ese otro “extraoficial” y que, a diferencia del primero, no tiene como receptor al público oyente de los garamantes, sino a un lector al que el Narrador se va a dirigir en clave cómplice, siendo este el nivel, por tanto, en el que quedarán expuestos los mecanismos o procedimientos compositivos de la leyenda nacional. Dos son las concepciones que se oponen, dos los registros lingüísticos que se enfrentan; doble es también la mirada con que se cerca el segmento de lo real que se transmite, mítica en el primer caso, realista y paródica en el segundo:

Entonces –dije a voz en cuello y mirando al pueblo que ya se nos acercaba– Djerma la Vieja fue refundada desde sus cimientos, siguiendo el patrón atisbado por uno de los nuestros en ni más ni menos que Roma, la ciudad eterna (Enrigue :212).

El último nombre de la ciudad y sus restos –Djerma la Vieja–, se lo pusieron los nómadas una vez que la despoblamos, supongo que para conservar el prestigio de su mercado de esclavos. Hoy la llamamos así porque ya a nadie le importa nada y porque estamos acostumbrados (Enrigue :223).

Lo que en otro tipo de discurso adquiriría una magnificencia derivada de su carácter de acontecimiento fundacional, posee en el discurso mimético la simplicidad de un hecho regido por una causalidad de lo ordinario que imposibilita mitificación alguna.



El Narrador destapa también, frente al lector, los entresijos de su profesión: «No consiste el oficio de narrador en mucho más que eso: colar odios y lealtades en una insegura eternidad gracias al buen uso de unos cuantos atributos verbales y una buena reserva de tonterías más o menos conmovedoras» (Enrigue, 2002 : 74). Transita así un doble espacio que oscila entre lo real y lo ficticio, entre ese plano desde el que guiña un ojo al lector y aquel otro en el que recita, ante una escenografía de cartón piedra, una sucesión de imágenes disfrazadas. La autoría y naturaleza de este tipo de discursos quedan cuestionadas al exhibirse sus mecanismos de producción, quedando la máscara señalada como tal:

Una vez establecidos los datos que yo había querido asegurar en la memoria del pueblo, procedí a *aderezar con algunos tonos épicos* los hechos del día para recuperar la atención que ya estaba perdiendo. Lo importante era la sensación de que habían participado en algo que algún día tendrá estatura mitológica. Así ablandarían las defensas de su memoria y me dejarían elaborar en paz diciendo sólo *lo conveniente a mis causas* (Enrigue, 2002: 106).

La lógica que los rige no es entonces la de la razón o la verdad, sino la de unas conveniencias orientadas a la consecución de unos objetivos configurados por las esferas de poder, quedando patente que «la epopeya convierte la historia en un mito que sirve a intereses claramente patrióticos y políticos» (Vilà, 2006:100). El discurso fundacional, mítico, queda así señalado como constructo formal en que el significante envuelve un significado que carece de referente real; el 'esqueleto' que sostiene estos relatos no es, entonces, más que retórica.

Si la mayor parte de esta línea argumental posee la forma de narración homodiegética, el autor introduce, de forma nada inocente, un par de capítulos en que la narración se torna heterodiegética, a cargo de un narrador ajeno a la historia que relata, además, episodios del pasado de la tribu que conoceremos también por boca de nuestro Narrador. Mientras que este refiere a los hechos de la forma que venimos describiendo, interrumpidos por las usuales 'acotaciones' y develaciones, cuando ocupan un capítulo por sí solas en forma de narración heterodiegética, el narrador se confunde con el resto de personajes y sus juicios desaparecen. Tras hacer al lector cómplice de un narrador que se refiere a su oficio como el arte de mentir y manipular en pos de sus intenciones, el autor lo deja solo frente a aquello que resulta de estas



operaciones: los episodios de la tradición nacional en la forma ‘natural’ que poseen, esto es, exentos de develación alguna. En ellos diluye la figura de ese personaje encargado de mostrar la tramoya del discurso para dejar al lector atrapado en las redes de la épica; inmediatamente después, la falseabilidad de esta será desvelada ante la mirada atenta de un lector que asiste a lo absurdo del espectáculo del que ha sido partícipe, viéndose cercado por una sospecha que se extenderá a cualquier discurso que se mueva en esta órbita.

Ese espacio de lo épico, universo de fundadores, padres y héroes que adquiere expresión en la tradición nacional sustrato de la epopeya y cuya distancia del presente del autor o rapsoda le otorga el halo de lo legendario y universal (Bajtín, 1989:460), queda sometido, aquí, a un agrietamiento consecuencia de la ironía con que lo enfrenta el Narrador. Ese mundo de lo heroico se ve cercado por unas fisuras que proceden del escepticismo de un sujeto que en lugar de contemplarlo desde el peldaño elevado de lo mítico, lo hace con los pies sobre el mismo suelo que algún día “pisó” el héroe, convirtiendo la distancia que descartaría el juicio en una cercanía irreverente:

Reconoció en mi tono de voz el antiguo escepticismo [...]. Tú no crees en la profecía, me dijo. Eso no importa, le respondí, pero si va a suceder hay que propiciarla. Y si llega el salvador antes del crepúsculo qué vamos a hacer, me dijo. Los salvadores no existen, le dije, y si llega, que oiga las historias; así se va enterando de todo lo que pasamos para encontrarlo (Enrigue, 2002 : 272).

Resulta significativo el modo en que el Narrador se refiere al día para el que está prevista la llegada del Salvador y para el que todo el pueblo se ha preparado marchando a Djerma la Vieja: el «Día Más Importante de Nuestras Vidas». Si el uso de las mayúsculas pareciera denotar respeto y veneración, conciencia de referir a un hecho histórico de gran trascendencia, resulta ser, sin embargo, otra ironía más de un personaje que no cree en aquello que predica, pues «¡de cuándo acá los salvadores llegan!» (Enrigue, 2002: 72).

La desmitificación y desacralización que planea sobre la novela es consecuencia de la ruptura de esa frontera que separa lo mítico de lo mimético, el pasado heroico de un presente de causalidad que provoca lo cómico como mecanismo de destrucción de jerarquías y sistemas, pues «en la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano [...]» (Bajtín, 1989:476). El lugar desde el

que el Narrador observa el pasado de la nación no es otro que el de un plano aéreo que iguala héroes e individuos comunes, hechos míticos y acciones cotidianas, desde el que «los dioses se convierten en sainete» (Valle-Inclán, en Martínez Thomas, 1997:67). Aquello a que pone voz nuestro personaje no es sino a esa subjetividad que se esconde tras todo relato nacional y que torna entonces absurda la naturaleza de verdad absoluta que tiende a suponerse en ellos, pues «nadie sabe de nosotros nada más de lo que he querido que sepan, que es poco» (Enrique, 2002: 74).

El saber y la verdad se construyen en un doble plano que podría representarse en la figura del ‘iceberg’ de Hemingway (1958). Sin embargo, el pueblo que escucha al Narrador no percibe la presencia de lo no dicho o decide no percibirla, instalándose plenamente en el terreno de lo narrado y otorgando el carácter del conocimiento a una mirada que se desvela sesgada; «confiados como viven todos en que mis sumas van a dar siempre la cifra conveniente» (Enrique, 2001: 106), se rechaza la comprobación ante el temor de contemplar un resultado que no coincida y que haga tambalear todo aquello en que se cree. Se escoge así la versión que llega, siempre satisfecho si esta tiende un hilo hacia la trascendencia o hacia un destino cuya determinación sirve de manto protector a las arideces del desierto.

### MUERTE SÚBITA Y LA CARICATURA DE LA HISTORIA

Señas me da mi ardor de fuego eterno,  
y de tan larga congojosa historia  
solo será escritor mi llanto tierno.

*Francisco de Quevedo*

En *Muerte súbita* Álvaro Enrique orchestra voces históricas tan reconocibles como las de Francisco de Quevedo, Caravaggio, Hernán Cortés, Galileo Galilei o el duque de Osuna. Espacios y tiempos diversos se reúnen en una novela híbrida y fragmentaria cuyos capítulos desarrollan diversos argumentos que se entrecruzan e intercalan. A modo de duelo Quevedo y Caravaggio se enfrentan en un partido de tenis un 4 de octubre de 1599; núcleo central de la novela y eje estructurador, en torno a él se disponen el resto de relatos que se mueven desde la toma de Tenochtitlán por parte de Cortés hasta sus





complicidades con la Malinche; desde la turbia moral de los papas de la Contrarreforma hasta la composición de algunas de las obras maestras de Merisi, o desde la decapitación de Ana Bolena hasta el destino de su melena pelirroja como pelotas de tenis.

Desde un presente en el que él mismo se sitúa y desde el que recuerda constantemente al lector su función como articulador de aquello que está leyendo, Enrigue proyecta una mirada al pasado teñida de esa crítica e irreverencia que proporciona la ironía. Construida sobre y desde el humor, esta novela propone una lectura desolemnizada de la Historia desde el nivel mismo de lo cotidiano, de lo subjetivo, de lo parcial, desde todos esos espacios que como discurso oficial aquella descarta y que toman aquí protagonismo para hacer de él una parodia que mira hacia la verdad histórica y los procedimientos que como tal la presentan con gran escepticismo.

### «El pasado como escenografía»

«El pasado nos condiciona, nos está encima, nos chantajea», afirma Eco; ante ello, consciente de que su eliminación conduciría al silencio, el autor posmoderno opta por revisitarlo, por volver a recorrer sus espacios pero abandonando cualquier ingenuidad o inocencia y enfrentándolo desde la ironía (1984:27). De la mano de esta recorre Enrigue escenas, episodios o personajes históricos que cobran aquí apariencia grotesca como consecuencia de una risa orientada al desmoronamiento de las imágenes convencionales que de ello permanecen en la tradición. Enrigue acude al humor, a la ironía crítica para «hablarnos [...] de una patria subterránea o soterrada que hace palidecer los mitos fundacionales y a los que sostienen actualmente la identidad deseada por los discursos oficiales» (Grinberg Pla, 2008:50), poniendo en jaque la historicidad tradicional para presentar esas otras caras de la Historia que han permanecido ocultas con el lenguaje de la rabia y la indignación.

Aquellos objetos que han cristalizado en símbolos viéndose mitificados y agrandados en sus atributos son presentados desde una mirada pragmática que, desprovista de la grandilocuencia que caracteriza los discursos de la Historia, concibe «la carabela de Colón, *para decirlo pronto*», como «una barca, un velerito minusválido en el que no se entiende que haya cabido una tripulación de descubridores a dieta de agua con liendres, cerveza podrida

y galletas saladas húmedas» (Enrigue, 2013:172). Lejos de la solemnidad que cabría esperar en un discurso histórico, el narrador de *Muerte súbita* moldea los hechos con la ligereza y simpleza de lo cotidiano. La crítica o reflexión que en ello reside procede de la naturaleza antifrástica que posee la ironía; Enrigue logra así un distanciamiento de la veracidad de los hechos que deja al lector ante la responsabilidad de la interpretación:

El resto de la América infinita todavía ni siquiera sospechaba que en los siguientes doscientos años decenas de culturas milenarias que habían florecido aisladas y sin contaminantes ni defensas *se iría inexorablemente a la mierda. No que importe: nada importa*. Se extinguen las especies, los hijos se van de casa, los amigos consiguen novias intratables, las culturas desaparecen, las lenguas, un día, se dejan de hablar [...] Los conquistadores deben haber sido percibidos por las mayorías que los rodeaban como una tribu con una tecnología de muerte inevitablemente superior, pero también con menos sed de sangre que los ocupantes anteriores de la capital imperial de México. *No que los recién llegados fueran unos humanistas en plan de mejorar la vida de nadie, pero cuando menos no le hacían sacrificios a unos dioses febriles y glamorosos —dioses gore y amantes del espectáculo como no los ha habido— sino a un dios soso y pragmático llamado dinero, estadísticamente más letal que los cuatro Tezcatlipocas juntos, pero también más lento en sus métodos para hacer daño* (Enrigue, 2013: 210).

El tono que el autor adopta difiere en su totalidad del que cabría esperarse para la transmisión de hechos históricos, viéndose estos proyectados desde la lente que proporciona el ojo de la mosca (Perkowska, 2008): «Carlos I había salido del mundo como el monarca más poderoso que ha habido jamás, dejando el Sacro Imperio partido a la mitad y el trono de España *bajo las nalgas* de su hijo Felipe II, que nunca entendió que lo de la defensa del catolicismo era un discurso de dientes para afuera» (Enrigue, 2013: 104). Este halo irónico y desmitificador alcanza también a personajes históricos representativos o arquetípicos en la historia nacional. Si bien son inscritos en un marco contextual enciclopédico, se aplica sobre ellos un 'zoom' que pone en primer plano aquellos aspectos que tienden a ser excluidos por el documentalismo que sustenta la Historia, lo que los tornará parodias de sus propias representaciones:

El conquistador [Cortés] debió ser un hombre simpático a pesar de su es-

tatura inmanejable de actor principal de la mayor epopeya de su siglo y tal vez la más revolucionaria de la Historia. [...] Era práctico y gracioso a pesar de su amargura. Guardaba sus tormentos, que eran muchos, detrás de unos ojos borrados que la vejez no le ablandó (Enrigue, 2013: 63).

Siguiendo a Ginberg Pla, Enrigue desmonta el arquetipo de padre de la patria que Cortés ostenta distinguiendo entre el hombre y la imagen que de este transmite la historiografía oficial, entre «un extremeño cuarentón y sin currículum» (Enrigue, 2013: 69) y el Hernán Cortés que «se los xingó a todos» (Enrigue, 2013: 18). El Cortés que el autor presenta está anclado, así, en el tiempo presente desde el que este habla; consciente de que aquel que en la mente de un mexicano se dibuja es el resultado del «mal manejo de imagen más espectacular de todos los tiempos» (Enrigue, 2013: 70), es decir, sabedor de su naturaleza de representación así como de los valores que a esta se han asignado en el seno de la historiografía, opta por mostrarlo como tal:

Hay que pensar en Cortés sudando en su armadura ahumada y chorreada por la sangre de sus enemigos, hay que imaginárselo cañoneando dioses. Más que un militar, un estadista o un millonario, el conquistador fue el ojo de una tormenta que se cernió durante veintiséis años sobre el Atlántico, sus vientos sacando casas de cuajo [...]: cuatro millones de kilómetros de personas que tarde o temprano se iban a volver cristianas porque un extremeño cuarentón y sin currículum había roto la cacerola del mundo sin siquiera darse cuenta cabal de lo que estaba haciendo (Enrigue, 2013 : 69-70).

El blanco de la parodia no es tanto el Cortés hombre como el Cortés conquistador en lo que de imagen posee, esto es, la plasmación misma antes que lo plasmado, la representación antes que lo representado. Aquello a que esta se dirige es, en palabras de Bajtin, no al héroe sino a la heroización épica (1989).

La poética que articula *Muerte súbita* se sitúa en un intersticio entre ilusionismo y antiilusionismo que si torna ambiguo el discurso lo inclina en su mayoría hacia este último por lo que de “autoconsciente” posee el narrador. El escritor no sólo se identifica con él<sup>2</sup> sino que además interrumpe constantemente el curso del relato para hacer constar que se encuentra presente

---

<sup>2</sup> Preceden al primer capítulo unas páginas en que Enrigue habla desde el presente e introduce la novela. Uno de los capítulos es, además, la reproducción de un email del autor a la editora de la novela.

tras él y que aquello que leemos es producto de su visión propia: «Ya dije que a Hernán Cortés le quedaba grande todo, empezando por su destino» (Enrigue, 2013: 171). Así, esta conciencia determina que el foco se centre, más que sobre lo que de sucesos poseen los acontecimientos históricos referidos, sobre el modo en que la Historia los ha articulado o asumido como tales.

Enrigue iguala la Historia con mayúsculas con la historia con minúsculas:

Pero todo esto lo sabemos nosotros, que vivimos en un mundo en el que el pasado y el presente son simultáneos porque las Historias se escriben para que creamos que A conduce a B y por tanto tiene sentido. Un mundo sin dioses es un mundo en *la Historia*, en *las historias* como esta que estoy contando: ofrecen el consuelo del orden (Enrigue, 2013: 246).

La Historia no es entonces sino narración, invención, artificio, quedando su naturaleza vinculada no al suceder sino al narrar. Es, como la ficción, el consuelo del orden que necesita el hombre como sustento a la ignorancia de un verdadero sistema que no se le revelará nunca. Antes que como linealidad de causalidad rígida y constante, es, como las historias, un «jardín de senderos que se bifurcan», una versión que pudo haber sido otra si se la hubiera mirado desde otro lugar, desde otros ojos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÍNSA, Fernando (2010), «Discurso identitario y discurso literario en América Latina», *Amerika*, <http://amerika.revues.org/478> ; DOI :10.4000/amerika.478 [fecha de consulta: 18/06/2014]
- BAJTIN, Mijail, (1989) *Teoría y estética de la novela*, Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus
- (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza
- BALLART Fernández, Pere (1994), *Eironeia; la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema
- BECERRA, Eduardo (2006) «Viaje místico, viaje ascético y viaje turístico: *El ce-*



*menterio de sillas* de Álvaro Enrigue», Ponencia del VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid

- BOOTH, Wayne C. (1974), *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus
- DIACONU, Diana (2012), “*El cementerio de sillas* de Álvaro Enrigue y las trampas del discurso americanista”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, 14, vol. 2, pp. 113-126
- ECO, Umberto (1984), «Apostillas a *El nombre de la rosa*», *Anàlisi*, N° 9, pp. 5-32
- ENRIGUE, Álvaro (2002) *El cementerio de sillas*, Madrid: Lengua de Trapo.
- (2003) «El mestizaje es un etnocidio a la hispana», Entrevista de Luis García, *Lateral: Revista de Cultura*, n° 101, p. 10
  - (2013) *Muerte súbita*, Barcelona: Anagrama
- GRINBERG PLA, Valeria (2008), «La novela histórica de las últimas décadas y las nuevas corrientes historiográficas», Mackenbach, Werner, Sierra Fonseca, Rolando y Zavala Magda (eds.), *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Tegucigalpa: Ediciones Subirana
- GUERRERO, Gustavo (2009), «La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana», *Letras Libres*, pp. 24-28, [http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs\\_articulospdf\\_art\\_13872\\_12388.pdf](http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_13872_12388.pdf), [fecha de consulta: 12/2013]
- HEMINGWAY, Ernest (1958), “The Art of Fiction. N° 21”, *The Paris Review*, N. 18, <http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>, [fecha de consulta: 10/2013]
- HOZVEN, Roberto (1998), «El ensayo hispanoamericano y sus alegorías», *Revista UNIVERSUM*, n° 13, Universidad de Talca
- MACKENBACH, Werner, SIERRA FONSECA, Rolando y ZAVALA Magda (eds.) (2008), *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Tegucigalpa: Ediciones Subirana
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique (1997), *Los herederos de Valle-Inclán, ¿mito o realidad?*, Murcia: Servicio de Publicaciones

- MOYANO, Marisa (2008), «Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad», *Amérique Latine Hitoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (en línea).
- PERKOWSKA, Magdalena (2008), *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet,
- SKLODOWSKA, E. (1991), *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co,
- SOMMER, Doris (2004), *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica
- VILÀ, Lara (2006), «Épica, historia y la construcción de los mitos nacionales. La problemática de la teoría y la praxis de la épica culta en el siglo XVI (en Italia y España)», *História e Perspectivas*, Uberlândia (34), jun. 2006, pp. 83-106
- VILLANUEVA, Darío (1995), «Glosario de narratología», *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón: Ediciones Júcar, pp. 181-203

