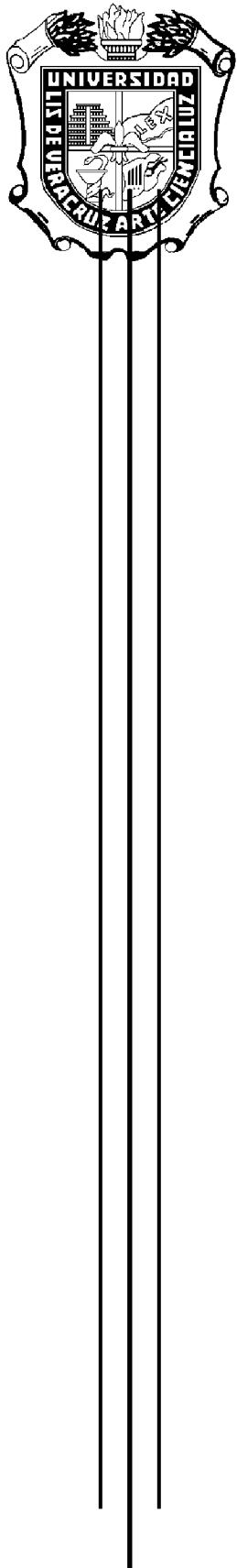


UNIVERSIDAD VERACRUZANA



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS

*El sitio de Ignacio Solares: una
poética de la trascendencia textual*

TESIS

Que para optar el grado de:
Maestra en Literatura Mexicana

Presenta:
Alejandra Sánchez Aguilar

Directora de tesis:
Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco

Xalapa, Enríquez, Veracruz

Julio de 2009

MIS MÁS SENTIDOS AGRADECIMIENTOS

Quiero manifestar mi infinito agradecimiento a la Maestría en Literatura Mexicana del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias por haberme acogido durante dos años y brindado el conocimiento que me permitió seguir creciendo en mi profesión. Vaya especialmente mi más profunda gratitud y aprecio a mi directora de tesis, la Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco de quien he recibido apoyo absoluto en lo profesional y en lo personal. A ella debo mi formación como investigadora, así como el conocimiento de una nueva y múltiple perspectiva sobre el estudio de la Literatura; asimismo quiero destacar que sin su acertada orientación este trabajo no hubiera sido posible.

Quiero agradecer también al Dr. Renato Prada Oropeza y a la Dra. Martha Elena Munguía Zatarain por los señalamientos y observaciones que sobre este trabajo hicieron en su momento. De la misma forma presento mi aprecio a la Dra. Raquel Velasco González, al Dr. Rodrigo García de la Sierna y a la Dra. Magali Velasco Vargas, quienes fueron lectores de esta tesis, y de quienes recibí amplios comentarios y recomendaciones para depurar la presente investigación. He de presentar mi reconocimiento y gratitud a la Dra. Leticia Mora Perdomo y a la Maestra Bertha Ladrón de Guevara, de quienes he recibido todo el apoyo en la parte final de este proceso.

A mis compañeros de estudios, todo mi cariño, en especial a Judith Buenfil Morales por su amistad y fraternidad, por nuestras charlas en casa que dieron como fruto muchas de las líneas de esta tesis. A mis padres, por motivarme e infundirme la tenacidad y disciplina, gracias por todo su amor y comprensión. A mi esposo por su ejemplo de profesionalismo, por sus regaños y correctivos que resultaron en la terminación de esta tesis.

A todos... gracias.

Este trabajo es para ti Jesús, por encerrarte conmigo en nuestra casa y resignarte, desde un pasado lejano, a que nuestro destino sea querernos en ella, y porque mañana estaremos felizmente igual que ayer y hoy.

Cada vez que yo, inclinándome sobre el antepecho del teatro, he mirado a un pianista o a un director de orquesta en el acto mismo de recrear la música, he sentido como si algo de lo sagrado se transmitiera de ellos a mí. Dios no está sólo en las iglesias; y yo me atrevo a afirmar que Él prefiere por ministros a los grandes creadores de la belleza.

JULIO CORTÁZAR
Citado por Ignacio Solares en
Cartas a un joven sin Dios

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. <i>EL SITIO</i> : LA VÍA HACIA UNA POÉTICA	15
1. De la metáfora del encierro existencial a la poética de la trascendencia	15
1.1 De la imposibilidad de develar el “misterio” poético	17
1.2 Las poéticas de Ignacio Solares	20
1.2.1 La poética explícita	20
1.2.2 La nota poética	25
1.2.3 La poética implícita, la poética encarnada	31
1.2.4 <i>De cuerpo entero</i> : de la autobiografía crítica a la autopoética ..	33
1.3 De las condiciones de “lo poético”	38
1.3.1 Condiciones internas	40
1.3.1.1 <i>El sitio</i> : escritura de otras escrituras	41
1.3.1.2 Elementos constitutivos de una poética en <i>El sitio</i> ..	44
1.3.2 Condiciones externas. La trascendencia de la escritura	45
1.3.2.1 Una poética a la luz de una lectura afortunada	47
1.4 Una primera conclusión en torno a una poética de <i>El sitio</i>	48
CAPÍTULO II. EL SEGUIMIENTO DE LA NOTA CRÍTICA	52
2. La <i>nota crítica</i>	52
2.1 La sencillez de lo indecible	55
2.2 Una narración que se autocrea	57
2.3 Continua continuidad	58
2.4 Dos voces	60
2.5 Un diario	63
2.6 Lo fantástico... otra posibilidad	63
2.7 Las novelas de Solares son históricas, pero no realistas	64
2.8 Un sendero que se bifurca para el lector	67
2.9 Una <i>summa ignaciana, narrativa, literaria</i> ... una <i>summa poética</i>	69
2.10 Las propuestas formales	72
2.10.1 Una propuesta de trilogía	73
2.10.2 Una constelación narrativa	75
CAPÍTULO III. LA SUMMA POÉTICA	79
3. El seguimiento de los indicios	79
3.1 La <i>summa narrativa</i>	80
3.2 “El sitio” cuento y otros cuentos	88
3.3 La <i>summa artística</i>	97
3.4 El cine de Luis Buñuel	105
3.5 La escritura de la confesión	110
3.6 La escritura de todos	122
3.7 Dos páginas	126

CAPÍTULO IV. A MANERA DE CONCLUSIÓN	134
ANEXO I: APARTADO V DE <i>EL SITIO</i>	148
BIBLIOGRAFÍA	154

INTRODUCCIÓN

“La literatura era gnosis, revelación, desdén de una realidad limitante y trivial, previa a la revolución (que parecía inminente). Los libros, voraces, circulaban entre mi pequeño grupo de amigos universitarios”. Estas son las frases iniciales con las que Ignacio Solares abre *El espía del aire* (2001), obra que reconstruye la vida literaria de los años sesenta en el Distrito Federal, época a la vez durante la cual tiene origen el autor Ignacio Solares. Este periodo temporal conforma, junto con el de los años cincuenta, el índice de referencia espacio-temporal de la escritura ignaciana¹.

De la denominada por José Emilio Pacheco como la “Generación del 50”² se destaca muy especialmente Juan José Arreola, que como creador de una obra sólidamente intertextual, encuentra un fiel escucha y seguidor en Ignacio Solares. De los sesentas *El espía del aire*, decía, ilustra aquel periodo en que el escritor intentaba colecciónar la *Revista de la Universidad* y la serie del Volador de Joaquín Mortiz que está integrada por: “*La feria* de Juan José Arreola (el primero de la colección), *Cantar de ciegos* de Carlos Fuentes, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, *Los vasos comunicantes* [...] de André Bretón, *Beber un cálix* de Ricardo Garibay” (Solares, *Espía*

¹ He decidido calificar la escritura y la obra de Ignacio Solares haciendo referencia a su nombre y no a su apellido, como suele la crítica hacerlo, pues ignaciana y no solariana es la denominación mediante la cual algunos críticos (amigos suyos, sobre todo) emplean para abarcar las distintas escrituras de Ignacio Solares al tiempo que aluden, con toda intención, a su formación cristiana. En primer lugar, Gonzalo Celorio en su reseña titulada “*Una summa ignaciana*” decide emplear el nombre del escritor, a partir de que considera que el mayor homenaje que hace Ignacio Solares en *El sitio* es al propio Ignacio. Por su parte Norma Angélica Cuevas emplea también el nombre del autor en *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares* al considerar la preferencia por el empleo de su nombre que el propio autor le hizo saber en una entrevista.

² Esta generación está integrada para Rosario Castellanos, perteneciente también a este grupo por: los dramaturgos Emilio Carballido y Sergio Magaña, los poetas Jaime Sabines, Miguel Guardia, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, el narrador Augusto Monterroso. Para Carlos Monsivais a la lista se agregan José Hernández Capos, Ricardo Garibay, Margarita Michelen, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés y Jorge Ibargüengoitia. En esta generación “los escritores anhelan desprenderse [...] del nacionalismo cultural, ya no método de cohesión y de estímulo imaginativo, sino gastada fórmula de promoción oficialista. (Monsivais, *Notas* 1479)

13). Se agregan a la lista también Vicente Leñero, Gustavo Sainz, José Agustín y Fernando del Paso, todos ellos referidos en esta fotografía literaria de la época.

Este fue un periodo de cambio, revolución y transición literaria, en él, se suscita el “boom”, fenómeno que ampara a otra de las grandes fuentes de Solares: Julio Cortázar. Su escritura es un marco de referencia, sobre todo, para *El hombre habitado* (1975), primera publicación de nuestro escritor. En ella no pueden negarse las filiaciones y los rasgos estéticos propios de la narrativa cortazariana. En este espacio existe también la literatura de la Onda, cuyos narradores mencionados líneas arriba son leídos por Solares. Lectura que para algunos³ ha conformado *una bisagra con la onda*; es decir, un grupo de escritores, entre ellos Solares, Armando Ramírez y Manuel Echeverría, que establecen un punto de conexión con esta literatura, aunque siguen claramente vías separadas y no se adscriben a ella.

Todos estos autores y otros más pueden reconocerse en la obra de Solares, algunos de forma más evidente que otros. Con todo, situar a un escritor en una época literaria debe necesariamente corroborarse en su propia escritura. Por otro lado, si bien, es inexcusable señalar la importancia de su narrativa en el marco de la literatura mexicana contemporánea, resulta de lo más complejo, pues su producción cada vez parece descubrir nuevas sendas. La división⁴ de su obra en histórica y fantástica, ya no cubre toda su expresión escritural. Textos como *Delirium tremens* (1992), un reportaje novelado que congrega dos de sus oficios, narrador y periodista, e *I.S. De cuerpo entero* (1990), su autobiografía ficcional, hablan de esta escritura oscilante. Obras a las que se agrega como mejor ejemplo *Cartas a un joven sin Dios* (2008), su más reciente publicación, y que es un diálogo epistolar que se

³ Véase *Una bisagra con la onda* en: *Esta narrativa mexicana* de Vicente Francisco Torres, editado por la Universidad Autónoma Metropolitana y Ediciones Eón, 2007.

⁴ Esta división, como se verá en el capítulo II, ha sido ofrecida por la crítica.

instala en el terreno de la teología y la filosofía. La importancia de su escritura encuentra fundamento precisamente en su diversidad que le ha permitido alcanzar profundidad y madurez a lo largo de más de treinta años. Ignacio Solares ofrece una literatura que sin dejar de lado la experimentación, o más bien el juego formal, se vuelve intimista, espiritual y de la posibilidad de autoconocimiento. Porque su narrativa histórica, y aquella que posee rasgos fantásticos buscan ser una nueva elección, y a través de ella explorar lo más profundo de la condición humana.

En este estudio, centro mi interés en cómo este juego formal puede abonar a esa experiencia profunda del ser. Éste es el resultado de una lectura de la novela *El sitio* que toma como caminos de exploración las referencias o alusiones que el autor hace al resto de su escritura, pero también las inserciones, de variadas modalidades, que Ignacio Solares hace de otras obras en la propia. La idea de indagar sobre una suerte de afición vehemente del escritor por el continuo regreso a algunas de sus historias, personajes o preocupaciones temáticas, incluidas no sólo en *El sitio* sino en el resto de su obra escrita, es resultado de un trabajo previo de indagación y descubrimiento en torno a ciertas referencias en la novela. De ahí el interés por ubicar, en la composición intra e intertextual de *El sitio*, una poética que pudiera dar cuenta de esta serie de “obsesiones” que entrañan, desde mi percepción, una visión de la escritura y de la lectura como acciones dirigidas hacia una experiencia trascendental que le permite al ser-que-lee o al ser-que-escribe dar un paso más allá de la realidad que lo ahoga, lo coarta o lo limita en sus verdaderos deseos o lo arrastra a sus más altos temores.

El lector de la obra de Ignacio Solares debe ser capaz de descubrir, de reflexionar, de acrecentar su sensibilidad a través de las constantes reiteraciones que lo conducen, circularmente, a ciertas constantes discursivas y temáticas: la escritura, la lectura, el más-

allá, los sueños, la fe, el prójimo, el ocultismo, el hinduismo. Asimismo debe ser capaz de sobrepasar la escritura y conducirla a un más-allá, entendido esto como la experiencia que se genera en la recepción de la obra; extender y traspasar los límites de la verbalidad de la obra; es decir, ampliar el ejercicio literario y generar interpretaciones, comentarios y conjeturas situándonos en el afuera, en la lectura. La escritura para Ignacio Solares es un ejercicio de comunión, porque sólo a través de ésta se despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía con el prójimo, ese *otro* que es la propia obra. La comunión se torna búsqueda y pasión compartida, que inicia por quien escribe la trama y después se expande hacia los linderos del que la lee, conjetura, desentraña e interpreta.

De esta pasión lectora por la escritura de Ignacio Solares surge la idea de indagar sobre su pensamiento literario, sin dejar nunca, insisto, de aventurarme más allá de los linderos de la novela que se dirige siempre hacia el afuera e invita al recorrido del resto de la obra. Es por esto que el centro de interés de esta investigación gira en torno a los elementos que conforman una *poética* de *El sitio*, novela que alberga de alguna manera gran parte de su obra y, en consecuencia, permite entrever las “obsesiones” de su autor.

El capítulo I, “*El sitio*: la vía hacia una poética”, muestra el modo en que esta novela se constituye como vía idónea para comprender y acceder a la *poética* de Ignacio Solares. Aquí explico cómo el sistema literario ignaciano exige la consideración de una poética que se inscribe en toda su expresión escritural, pues cada novela, cuento, drama, entrevista, nota aclaratoria, integra un fragmento de esa respuesta a la pregunta rectora sobre la visión que de la literatura posee el escritor. Por otro lado, a partir del *modus operandi* del escritor, establezco la perspectiva teórica desde la cual fundamento mi investigación. Dicha perspectiva se determina a partir de la necesidad de comprender *El sitio* dentro del sistema ignaciano, y tal cosa representa un esfuerzo por explicarse las implicaciones que un texto

tiene en otro y en otro, lo cual, casi inevitablemente, conduce a un reconocimiento no de una, sino de varias poéticas posibles de entre las cuales habría, necesariamente, que elegir una a fin de darle puntual seguimiento. La poética de mayor atracción en la lectura que realicé de la obra (su narrativa) y de los fragmentos de obra (notas críticas, reseñas, etcétera) de Ignacio Solares es una que pone de relieve su pensamiento literario. Asimismo, inscribo los factores que, en *El sitio*, conforman su *hacer* particular, y más específicamente cómo la intertextualidad constituye el elemento sobre el cual se sustenta la intencionalidad de la novela y su trascendencia textual. En suma, este capítulo es un recorrido por el sistema narrativo ignaciano con el objetivo de observar la organización poética de la novela y cómo esta, a un tiempo, apunta hacia el pensamiento literario del autor, es decir, a una de sus posibles poéticas.

“El seguimiento de la nota crítica”, capítulo II, da cuenta de aquellas notas sugerentes que he extraído de la crítica literaria que hasta ahora se ha referido a la obra de Ignacio Solares. Parto de la consideración de que estas notas pueden ser indicios que abonen ideas, trazos o líneas de lectura sobre el pensamiento literario ignaciano. A partir del seguimiento de la *nota crítica* apuntalo los elementos que se ostentan como relevantes dentro de la narrativa del escritor y, particularmente, dentro de *El sitio*.

La descripción analítica de la novela queda expuesta en “La *summa poética*”, capítulo III. En *El sitio* realizo el seguimiento de los indicios que, pienso, se presentan como fundamentales a partir de lo dispuesto en el resto de la narrativa ignaciana. Partiendo de la construcción intertextual de la obra, que se integra a partir de una serie de referencias a la narrativa precedente de Ignacio Solares, muestro los elementos que pudieran ser tomados en consideración como constitutivos de una *poética*. Al ser el capítulo modular de esta investigación, integra también la identificación propiamente de los elementos que sustentan

el *hacer* específico de la escritura de Ignacio Solares, es decir, los elementos sobre los cuales fundamenta su intencionalidad poética; el seguimiento y exploración de los referentes que expresa la novela, ya sean autógrafos o pertenecientes a otro universo literario; y, finalmente, el capítulo señala hacia dónde dirigen tanto las referencias intertextuales como los factores constitutivos de la novela y del resto de la narrativa del escritor, a saber, hacia el problema de la escritura y la lectura como procesos trascendentales para el ser humano. En este capítulo enuncio con toda claridad que la pretensión no es abarcar la totalidad de la obra ignaciana, sino solamente establecer algunos vínculos que permiten la proximidad de diversos elementos y variadas formas de expresión escritural. El diálogo con otras obras me permite, por un lado, ratificar las señas específicas de la escritura ignaciana y, por otro, facilita la consideración de la novela *El sitio* como una posible *summa* poética.

Finalmente, el capítulo IV busca ofrecer una conclusión que no solamente une los hilos que se entrelazan a lo largo de esta investigación, sino que abra la visión de nuestros lectores hacia una conjectura de interpretación sobre el sistema narrativo ignaciano. Asimismo busca poner de relieve el valor del acercamiento a la poética de *El sitio*, pues permite un mayor entendimiento y comprensión de la obra, y sobre todo, tomar parte de esa visión y explorar a través de ella. Este capítulo, aunque situado al final, busca ser ese acercamiento guiado por el recorrido que realiza esta investigación. Aproximación que trata de apuntalar las posibles respuestas a los cuestionamientos iniciales. Preguntas como ¿Qué es la literatura para Ignacio Solares y qué visión sobre ella alberga *El sitio*? ¿Qué conforma tal visión? ¿Dónde se suscribe? encuentran en este capítulo una propuesta de lectura. Asimismo, queda evidenciado cómo la intertextualidad es el fenómeno sobre el cual sustenta su trascendencia la novela y cómo la escritura-lectura concebida como un ejercicio

INTRODUCCIÓN

en *continuum* hace posible ver el resultado de estos procedimientos: la gran trama intertextual que es *El sitio*. Todo este artilugio, finalmente, dispone la actividad de la escritura junto con la lectura como ejercicios que permiten la comprensión de nuestro mundo interior y nos revelan, si es que ha de acontecer alguna revelación, el poder de la literatura.

CAPÍTULO I. *EL SITIO*: LA VÍA HACIA UNA POÉTICA

1. De la metáfora del encierro existencial a la poética de la trascendencia

El sitio (1998) de Ignacio Solares es una novela sobre la vida de un grupo de personajes en el interior de un edificio habitacional, durante un estado de sitio inexplicable y abrupto. Particularmente es la narración de una confesión motivada por las acusaciones que se le imputan al protagonista, el padre Juan; es él quien narra, cuenta y dirige a Monseñor su defensa y versión de lo sucedido en el edificio. Considerada por la crítica como la “metáfora del encierro existencial en el que sin remedio está atrapado el hombre moderno” (Labastida, 20), la novela es además una puerta que permite al lector ingresar al entramado de relaciones que la escritura de Ignacio Solares establece consigo misma.

El sitio organiza este tejido que es la escritura ignaciana y pone de relieve —a través de su conformación textual—, los vínculos de proximidad existentes entre las diversas manifestaciones escriturales⁵ del autor. Es decir, su particular hechura habla desde sí misma y se dispone como una enérgica sugerencia para el lector, pues está construida a partir de fragmentos⁶ extraídos de las obras que integran gran parte de la narrativa precedente del autor, de la literatura universal y de escenas e historias cinematográficas de Luis Buñuel.

⁵ La escritura de Ignacio Solares se expresa bajo diversas formas: entrevistas, declaraciones, conferencias, reseñas, artículos, ensayos, notas aclaratorias, cuentos, novelas, noveletas, dramas, autobiografías literarias y ficcionales. Todas son manifestaciones que discurren sobre preocupaciones constantes que “obsesionan” al autor y a las cuales guarda fidelidad; el psicoanálisis, el misticismo, el ocultismo, la muerte, la otredad y la lectura-escritura son algunas de ellas.

⁶ Entiéndase por fragmento cada uno de los conjuntos textuales pertenecientes a otras obras literarias que conforman la novela; dicha construcción remite a las formas del *collage*, pues la obra se propone como un rompecabezas susceptible de una nueva ordenación cada vez que de ella se haga una relectura. *El sitio* es un montaje hecho de referencias artísticas variadas extraídas de otros universos. Su maestría, valor formal y estructural deriva precisamente de que, a pesar de lo fragmentario, logra conformar una totalidad coherente y unificada que no pasa desapercibida para un lector avezado en la narrativa del autor; lo anterior es posible debido a las condiciones formales en que está dada la fragmentación: una completa quietud, sin choques, en la no-violencia, sino más bien en la comunión de las partes. El desocultamiento de los enunciados, palabras, frases, líneas, párrafos, textos enteros —que permanecen disimuladas bajo el cobijo de esta nueva historia, el sitio impuesto a la cd. de México— sólo emerge de una *relectura* atenta y cuidadosa.

Pretendo en esta investigación exponer cómo este cúmulo⁷ artístico, desplegado en la novela, conforma y expone un sistema de pensamiento literario, una poética: la visión estética que habita en la novela se dirige, considero, hacia el problema de la escritura y la lectura concebidas no sólo como procesos literarios, sino de trascendencia⁸ humana. Esta preocupación por externar el modo particular en que se concibe la escritura al interior de la novela, no sólo nace del guiño implícito, que formal y estructuralmente ofrece el texto, sino también de la actividad escritural⁹ que de manera explícita es expresada en el discurso con la presencia de personajes escritores y lectores. De cuestiones como éstas se desprende mi interés por proponer, desde una perspectiva textual, una lectura que sitúe los elementos que conforman un pensamiento poético. Asimismo, en el trayecto de este proceso, busco conocer las condiciones que dentro y en torno al texto literario facilitan el reconocimiento de esta visión que discurre sobre estos dos procesos literarios como experiencias que implican una trascendencia humana.¹⁰

⁷ Las obras que cohabitan en *El sitio* van desde algunos de los primeros cuentos de Solares contenidos en su primer libro *El hombre habitado* (1975), hasta la última obra que la antecede: *Columbus* (1995). Todos estos universos, los que preceden a la obra, son las raíces que traen consigo el pensamiento literario del autor; es por esto que al proponer una poética de esta novela también se plantea una recapitulación de la visión literaria del autor, pues en ella están integradas sus “obsesiones”. Al contenerse la obra, se contiene la poética. A lo anterior se agrega que además en *El sitio* están incluidos algunos de los gérmenes que constituirán sus obras posteriores, tal es el caso de su última novela publicada *La invasión* (2005).

⁸ Escritura y lectura son, para Ignacio Solares, formas de trascendencia espiritual, ambos procesos son una necesidad para la conformación del ser humano, actos necesarios para sobrellevar la existencia; ligados a ésta, siempre están la escritura y la lectura. Prácticas que además no se conciben de manera separada sino como polos de un mismo proceso, de este binomio lectura-escritura me ocuparé al final de este capítulo y muy especialmente en el capítulo final.

⁹ La tematización de la escritura en la narrativa de Ignacio Solares está presente casi en toda su narrativa, siempre encontramos en sus textos personajes que escriben. Constantemente tanto el acto de la escritura, como el de la lectura se efectúan en el momento de la narración. En el capítulo III haré la mención pertinente sobre estas obras y algunos de sus personajes escritores y lectores, por ahora sólo cabe decir que en *El sitio* el sacerdote Juan y el periodista Barragán tienen la práctica de la escritura; monseñor por su parte toma el lugar de un lector que sigue lo ahí relatado.

¹⁰ Como se verá en el capítulo II, la crítica ha señalado ya la presencia de la visión filosófica y religiosa de la tradición oriental, en especial la cultura hindú y egipcia que forma parte de las constantes en la narrativa de Ignacio Solares y que nutren su idea de la escritura y la lectura como formas de trascendencia. En tanto actos de conciencia, ambos procesos son búsqueda de la trascendencia del ser, formas que permiten llevar “más-allá” al espíritu.

1.1 De la imposibilidad de develar el “misterio” poético

Preguntarme sobre una *poética*, esa postura artística que la obra entraña, es consecuencia de mi experiencia lectora con ese algo inefable que encierra la palabra literaria; “realidad indecible”¹¹ que habita en la poesía¹² a decir de Octavio Paz. Esa “realidad” que surge, en el mejor de los casos, de una lectura afortunada y que perece en el momento de su concepción es la que aviva el interés por este estudio; el cual no pretende develar ningún “misterio”¹³ (Landa, 11). En el texto literario el enigma permanece y es sólo la motivación por comprenderlo la que guía la lectura. El propósito es seguir los indicios que dejó la búsqueda poética, acercarse a ella a partir de lo inscrito en la página, mirar en el hacer del escritor.

A decir de Borges¹⁴: “*Sabemos* qué es la poesía. Lo sabemos tan bien que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo amarillo o el significado de la ira” (34). Ante esta imposibilidad que apunta el escritor, lo que queda es la tarea de reflexionar sobre lo escrito; recuperar o, al menos, seguir el camino que la obra dibuja y que conforma una concepción del hacer literario. El

¹¹ En *El mono gramático* (1970) Octavio Paz concibe la escritura como un camino que pretende aprehender una realidad indecible, situación paradójica que anula de inmediato tal aspiración, pues al ser nombrada, esa realidad se desvanece y se instaura como una imposibilidad. Sin embargo, “escritura y lectura” se establecen como el “camino al encuentro de” (465); como “reconciliación” y “liberación”; (519) visión que como se verá se acerca a la poética que Ignacio Solares ofrece, escritura y lectura prácticas que permiten la trascendencia.

¹² De aquí en adelante cuando haga uso de las nociones *poesía* y *poeta* deben entenderse no como una referencia a la lírica, sino en un sentido más amplio; la primera, como toda palabra literaria, sea poesía, cuento, novela, drama, o cualquier otro género, la segunda, como referencia al escritor.

¹³ Josu Landa se refiere al “misterio” y al “enigma” que rodean a la poesía como un algo imposible de objetivar en una “sustancia esencial” que, sin embargo, permanece y le permite trascender como obra. El “misterio” es esa “inviabilidad de la comprensión racional de una verdad en la que, en todo caso, se debe creer ciegamente” (Landa, 12). Léase la “Introducción” de *Poética* de Josu Landa para profundizar en la noción del “misterio” (11- 22).

¹⁴ En *Arte Poética. Seis conferencias* (2000) Jorge Luis Borges expresa: “Porque todo el mundo sabe dónde encontrar la poesía. Y, cuando aparece, uno siente el roce de la poesía, ese especial estremecimiento” (Borges, 35).

recorrido de la palabra en *El sitio* sí es, en mi opinión, una posibilidad que permite entrever la búsqueda particular de Ignacio Solares.

Reconstruir la poética de un autor, aproximarse a la respuesta acerca de la pregunta ¿Qué es la literatura y qué visión se tiene de ella? Es una tarea que debe y puede, en el mejor de los casos insisto, transitar por toda la expresión escritural que dé indicios de una respuesta. Hacer el seguimiento de estos indicios que va dejando el escritor (Ignacio Solares) en su búsqueda literaria —expresada en todas las manifestaciones de su escritura, no sólo su narrativa, sino cualquier texto que gire en torno a la labor artística en general— conlleva a la ordenación de un pensamiento artístico.

La dificultad más importante es la de tratar de responder acerca de una entidad (poética) que posee límites difusos. Particularmente Ignacio Solares inscribe el comentario poético en una variedad inmensa de escritos, que aunque en ámbitos (periodístico, literario, dramatúrgico) y formas diferentes (entrevistas, conferencias, artículos, prólogos, notas aclaratorias, novelas, cuentos, dramas, noveletas, etcétera) permiten ser relacionados y concatenados para conformar un mismo camino literario.

Para incursionar en estos discursos considero pertinente detenerme un momento y situar esa imagen¹⁵ literaria que la palabra de Ignacio Solares ha creado a partir de sus múltiples labores escriturales. Es él mismo quien, en una entrevista ofrecida a la cadena de lectores de la editorial Alfaguara, ofrece una clara descripción sobre los elementos que lo conforman como escritor y determinan su producción literaria. De esa entrevista se

¹⁵ Debe entenderse aquí imagen y figura literaria desde la concepción de Michel Foucault, específicamente la explicada en su texto titulado “¿Qué es un autor?” En esta conferencia, Foucault concibe el nombre del autor ya no como una denominación del escritor real, sino aquél que se conforma en la escritura. Es ésta última la que apunta a esa figura: “El nombre del autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser” (Foucault, 338). Más adelante agrega: “el autor, es igualmente el principio de una cierta unidad de escritura” (342).

desprende una de las figuras de Solares: periodista de oficio, narrador por pasión y dramaturgo por instinto son algunas de las aristas que conforman su escritura. La literatura de Ignacio Solares se empalma con su historia de vida: infante lector, comensal de palabras, educando jesuita, discípulo de Vicente Leñero, Julio Sherer, Juan José Arreola y Octavio Paz; entrevistador de Borges, Vargas Llosa, Cortázar y García Márquez. Su mayor influencia ha sido: lo religioso; tentado por la religión se vuelve seminarista, renuncia y acepta satisfactoriamente el ejercicio, o el vivir de su devoción más en la literatura que en la práctica. El espiritismo le llega con Francisco I. Madero, y a través de *Madero, el otro* (1989) ingresa a la historia por la puerta que abre la ficción; como novelista toma la ventaja de llenar con la imaginación los huecos que deja la historia. Para él la novela se instaura como el género que permite mayormente el juego de la paja, la exploración y la digresión, en cambio, el cuento tiene como decía Cortázar que ganar por “knock out.” Su literatura habla sobre la estancia del hombre en el mundo, es la estancia misma: “somos verbo encarnado y las palabras son nuestra única guía; entonces, a veces el tomar hacia el norte, el tomar hacia el sur van definiendo mucho a la persona y al escritor” (Solares, *Conversación*). Para Solares existe una relación que se da de manera natural, clara y despejada entre literatura, misticismo, ocultismo y más allá. Por otro lado, algunas de las claves de sus libros están en su admiración a los jóvenes, pues considera la juventud como el momento más difícil de la vida, y la escritura como la ayuda necesaria y terapéutica:

Así como hay otros que se dedican a colecciónar timbres, o alguna actividad divertida que te relaje, para mí ha sido la literatura, y en ese sentido creo que lo puedes transformar en lectura, es más yo no diferencio entre escritura y lectura y por eso a veces creo que mi verdadera vocación ha sido sobre todo la de lectura, y en especial, la lectura que me fue formando a los 18 o 19, 20 años. Ahí están,

rerito: Chesterton, H. G. Wells, Borges, Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Aldous Huxley muy especialmente; quizá, fueron los primeros libros que leí... y serán los últimos.¹⁶

Para el lector queda la tarea de vincular esas preocupaciones inscritas y dispersas por toda su escritura. Lo cierto es que al existir un margen tan amplio de los textos que se pueden considerar como una poética, o bien, son propicios para el estudio de tal, es pertinente e idóneo atender a un orden desde las coordenadas dispuestas en *El sitio*. Ante todo esto, pretendo a continuación exponer la perspectiva teórica desde la cual hablaré de *poética* cuando se trate de la escritura de Ignacio Solares.

1. 2 Las poéticas de Ignacio Solares

1. 2.1 La poética explícita

En su discurrir sobre el pensamiento literario de James Joyce, Umberto Eco ofrece en *Las poéticas de Joyce*¹⁷ (1998) una explicación clara sobre este amplio terreno de expresiones escritas que constituyen una poética; que de manera natural se expresa en la obra, pues es en el *corpus textual* donde se realiza la *poética*¹⁸ que le es propia a todo texto literario. Sin

¹⁶ Esta cita y la información del párrafo anterior han sido extraídos de: *Entrevista a Ignacio Solares* con motivo de su más reciente libro de cuentos titulado *La instrucción y otros cuentos* (2007). La entrevista está disponible en: www.cadenadelectores.com.mx, consultada el 13 de abril del 2008.

¹⁷ Retomar un trabajo como el que Umberto Eco hace en *Las poéticas...* (1998) tiene varias implicaciones fundamentales; por un lado, la reflexión nocional acerca de la poética: una manifestada al interior de la obra (implícita) y otra que se ubica al exterior del texto (explícita) propiamente literario. Por otro lado, el seguimiento que hace Eco de las poéticas de Joyce en las obras *Ulyses* y *Finnegans Wake* sirve mucho a esta investigación, pues como el propio Eco lo expresa: formal y estructuralmente la narrativa contemporánea posee bastante de la obra de Joyce. Lo anterior en relación específica a la poética del *punto de vista* cuya peculiaridad es “la apertura hacia un universo narrativo visto de diferentes maneras según adopte significados distintos y complementarios” (72). En este sentido, estas dos obras me remiten en mucho al *modus operandi* de la narrativa ignaciana, e incluso a algunas de sus temáticas místicas y espirituales.

¹⁸ Elucidar en razón de los orígenes del término poética, a partir de la resonancia de sus raíces, me permite acercarme al sentido primigenio de la noción y esclarecer la conveniencia de una poética en *El sitio*. *Perí poiētikís* o “Sobre poética”, traducido al castellano, lleva por nombre la obra producida por Aristóteles que emplea por primera vez el término, entendido en tanto creación verbal. Más allá del empleo aristotélico, el vocablo proviene de la raíz misma del verbo *poiein* cuyos significados son el hacer, realizar, obrar, fabricar, construir, engendrar, dar a luz; asimismo, la noción de *poiésis*, que significa crear de lo que no hay nada, dirige a la captación que detrás de todos estos matices de significación subyace: la referencia de entrada a una

embargo, el propósito de un escritor (Ignacio Solares) de hacer del conocimiento de sus lectores su manera particular de concebir el objeto artístico, no se reduce a la obra propiamente literaria, sino que se manifiesta al exterior de ésta en una serie de discursos que el propio escritor expone como declaraciones manifiestas, lo que Umberto Eco ha denominado una *poética explícita*: “Muchos artistas —señala— han escrito notas de poética, descripciones de su trabajo operativo, enteros ensayos de estética” (*Poéticas* 7). Estos textos constituyen las expresiones que habitan en los alrededores de la obra, y que el lector puede retomar para establecer relaciones con ésta; son discursos que, tratándose de la escritura de Ignacio Solares, permanecen en estrecha cercanía unos de otros, y ofrecen directrices de lectura que pueden o no ser reafirmadas al interior de las obras propiamente narrativas.

La poética explícita se dispone expresamente como una exposición en ocasiones detallada sobre la labor escritural y la visión artística del autor, otras —como lo refiere Eco— simplemente como una descripción de la conformación y proceso del trabajo del escritor. Tal es el caso de la “Nota” introducida por Ignacio Solares al final de su novela histórica *Nen, la inútil* (1994); en ella comparte con su lector el trabajo previo a la realización de su obra. A continuación transcribo la “Nota” en su parte inicial y final:

Como supongo que su posible lector se acercó a esta novela por las mismas razones por las que fue escrita —¿dónde termina un acto y empieza el otro?—, parece justo mencionar algunas preguntas y lecturas de las que surgió. Decía Cortázar que el epílogo es el espacio en donde se encuentran por fin

creación proyectada hacia algo, *una creación intencional*. Por todo esto, estaría en la posibilidad de asumir entonces que el texto literario con pretensión de serlo, sería *poiésis*; y en consecuencia, la *poética* sería consustancial a la naturaleza de toda obra literaria en su realización más plena. La negativa de tal afirmación traería consigo el cuestionamiento de su propia ontología. La poética de un texto como creación, producción, y construcción particular, sería el resultado de esa intención primordial del ser de la obra literaria. Por tanto, es *El sitio* como toda *creación artística intencional* una *poiésis* que puede ser objeto de una recuperación poética. Es permisible asumir entonces que si toda obra literaria es ella misma el resultado de la realización de una *poiésis*, el espacio en que tiene lugar la *poética* sería la propia obra. Véase Aristóteles *Poética* y con especial atención “El plan de la poética” introd. de Ángel J. Capelletti, 1998.

dos soledades apasionadas para compartir la lectura-escritura recién terminada. “El libro va siendo el único sitio tranquilo de la casa, en el que de veras se puede platicar a fondo con alguien”, señalaba. La ventaja de ese diálogo invisible entre lector y autor es que permite, además, suponer que el libro no ha terminado. Mejor dicho, que quizás en realidad apenas empieza. [...]

Christian Duverger, Jacques Soustelle, Yolotl González Torres, Ignacio Bernal, José León Sánchez, Gary Jennings, Carmen Boullosa, Armando Ayala Anguiano (su versión en español moderno de las *Cartas de relación* es estupenda), Laurette Sejourné, Napoleón Baccino Ponce de León... De Carlos Fuentes especialmente *Terra nostra*, *Todos los gatos son pardos* y *El naranjo*. En fin, hasta autores que aparentemente andaban por otros rumbos están en las páginas anteriores, como Alejo Carpentier, y Leopoldo Marechal —aquel personaje suyo, don Ecuménico, que se flagelaba en una casa de huéspedes hasta ser descubierto por los vecinos y tachado de loco, inspiró a Felipe¹⁹ a hacer lo mismo... quinientos años antes.

La literatura es el sitio ideal para saciar algunos de nuestros mejores deseos y resolver muchos de nuestros problemas —el de soledad, por lo pronto—, siempre y cuando no se agreguen a las novelas notas demasiado largas. Por lo que será mejor dejar las preguntas últimas —quizá las posibles respuestas también— a Felipe y a Nen, encerrados amorosamente para siempre en un libro que, parece, por fin encuentra su punto final. (Solares, *Nen* 149-154)

La “Nota” constituye por un lado una descripción sobre el trabajo de investigación que el escritor realizó para escribir esta novela, en ella sugiere las fuentes que nutren su obra. Por otro lado, su discurso entabla de manera abierta un diálogo con el lector y crea un espacio íntimo, una reunión de “soledades” en que se propicia un intercambio entre lector y escritor; la “Nota” tiende un puente entre ambos a través de esta lectura-escritura que recién termina y que a la vez comienza. Solares deja entrever nuevamente como en la entrevista citada líneas atrás, su concepción particular sobre la literatura como proceso binómico, donde no existe diferencia entre escritura y lectura, y más bien se asume como un único ser con polos que apuntan a un solo proceso en *continuum*, en tanto el lector es hacedor también del texto. La nota legitima entonces su presencia, pues abre por un lado, un nuevo horizonte de participación en la obra para el lector; y por el otro, devela el pensamiento del

¹⁹ *Don Ecuménico* no sólo inspiró la flagelación de Felipe, después lo hace en el padre Juan, protagonista de *El sitio* (1998), y más tarde en Lucas Caraveo, sacerdote y protagonista de *No hay tal lugar* (2003).

artista y abona a la penetración de su poética. En sus líneas se inscribe su concepción sobre la lectura-escritura y la literatura como espacios de tranquilidad, de intercambio, de profundidad y saciedad, de resolución, de intimidad, de encuentro entre soledades apasionadas, de trascendencia, y lo más importante, como un espacio de comuniación en el que es inseparable la lectura-escritura y el lector-escritor.

Al lado de estas notas, se puede mencionar el *manifiesto artístico* que también forma parte de esta poética explícita según Iria Sobrino Freire²⁰ y que ésta entiende como: “toda declaración explícita de principios artísticos o literarios, hecha pública con el objetivo de intervenir sobre algún aspecto del repertorio vigente” (Sobrino, 2). La diferencia elemental entre este discurso y el grupo enunciado por Eco, es que su función es ser primordialmente una toma de posición que revela una voluntad expresa de intervención. El *manifiesto artístico* se propone como una conciencia literaria al lado de las declaraciones de principios, de los textos críticos y de las reflexiones teóricas de los escritores. Para Iria Sobrino:

Todas estas manifestaciones de la conciencia literaria pertenecerían a una *poética explícita*, opuesta a la *poética implícita* que se puede encontrar en todas las obras literarias. En este sentido se puede afirmar que el manifiesto [...] es una *manifestación explícita de la conciencia artística*, al lado de otros tipos de texto, de otras tomas de posición, como la autopoética. (Sobrino, 3)

Lo que se puede rescatar de ambas posiciones es que fuera del texto existe una suerte de declaraciones *acerca* y *en torno* al objeto literario y artístico. Afirmaciones explícitas de poética que constituyen para Eco un “punto de referencia externo a la obra” (*Poéticas* 8).

²⁰ Para ahondar en el manifiesto, consúltese el artículo de Iria Sobrino Freire titulado, “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”; dicho trabajo explora el funcionamiento de una serie de discursos que desempeñan, en el seno del campo de producción cultural, una *función manifiesto*; es decir, aquellos discursos, principalmente el denominado manifiesto que constituyen un peculiar tipo de *toma de posición* que revela una voluntad explícita de intervención. El trabajo está disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm>, consultada el 28 de junio del 2007.

Ya sean de carácter impositivo o no, éstas confluyen en que ambas son afirmaciones intencionalmente públicas y expresas de principios estéticos y/o poéticos. Precisamente por situarse en el afuera del texto no dejan de ser en muchas de las ocasiones, siguiendo el pensamiento de Eco, coordenadas que —aunque autónomas y diferenciadas— se relacionan con éste, pues permanecen siempre alrededor. Es decir, en cuanto a su concepción poética mantienen con la obra una relación de proximidad.

En lo que concierne a la cuestión sobre la autonomía de estos discursos con respecto a la producción literaria o artística con la cual guardan relación, Iria Sobrino señala que la frontera se hace difusa cuando el manifiesto, por ejemplo, se sitúa al lado del producto artístico; lo que podríamos entender como cuando ambos son publicados a la par, o incluso, en el mismo *corpus* textual. Tal es el caso precisamente de la “Nota” incluida en el *corpus* de *Nen, la inútil* (1994), que si bien no es parte de la obra, su cercanía con ésta no puede ser mayor al constituirse ciertamente como un especie de epílogo; por tanto, las coordenadas están más próximas del texto al que refieren. Sin embargo, considero no dejan de ser ya los alrededores de la obra al no conformarse como parte del discurso de la novela. Con todo, se debe tener presente que las declaraciones emitidas por el escritor pueden muchas veces contradecir al objeto literario. Un hecho es claro, la obra es autónoma y no dependiente, sin embargo, esto no excluye —como indiqué— la posibilidad de establecer vínculos con aquellos discursos del autor que se ocupan de la labor escritural; muy por el contrario, constituyen fragmentos de esa respuesta a la pregunta rectora sobre la visión de la literatura, sobre esa interpretación particular que de ella se hace en la obra de un escritor. El indicio está ahí y se ofrece como un recorrido virtual que se puede o no seguir para el entendimiento de una poética; la que alberga *El sitio* por ejemplo.

1.2.2 La nota poética

Los indicios no se reducen a estos discursos que de manera expresa se exponen como tales.

La visión artística de un autor —de Ignacio Solares específicamente—, va trazándose y dejándose entrever desde su primera publicación propiamente literaria: *El hombre habitado* (1975), hasta alguna reseña de la *Revista de la Universidad de México*. “Relecturas: *Las batallas en el desierto*” (2007) es un ejemplo de ésta última, que aun ocupándose de la labor creativa de otro escritor —José Emilio Pacheco en este caso— expresa las señas sobre el pensamiento del que la escribe. Contenida en esa valoración está la voz crítica que habla de sí en relación al otro, porque tiene la necesidad, para decirlo en palabras de Salvador Elizondo: “de hablar de la primera persona del singular en la tercera, figura retórica por la que el peso de las propias culpas literarias es arrojada sobre los hombros de ese otro, el escritor²¹ en general” (Elizondo, 163).

En “Relecturas: *Las batallas en el desierto*” (2007) Solares no puede evitar salvar —desde el discurrimiento sobre la novela de Pacheco—, los discernimientos y preocupaciones sobre sí mismo y su literatura:

Toda novela domicilia materiales que proceden de los fondos más secretos de la personalidad de su autor. A ese envolvimiento total del creador en el acto de inventar, debe la literatura su perennidad: las obsesiones que acosan a los poetas suelen ser más perdurables que los otros accidentes de sus biografías, y resulta de lo más catártico para sus lectores. (Solares, *Relecturas* 30)

La necesidad de externar la pasión propia apremia al escritor. Y el espacio es idóneo cuando está destinado a “decir” sobre el otro, ese “al que atribuimos nuestras pasiones

²¹ En “La autocrítica literaria” Salvador Elizondo habla de la autocrítica que el propio escritor ejerce hacia su propio trabajo, en y durante la escritura. Es decir, de una crítica que toma como ajena la obra propia para llevarla a un acto de reflexión. Por otro lado, la escritura de otros, que sí es ajena se adopta como propia, no sólo refiriéndose a este escritor en abstracto, figura de sí mismo, del cual habla, sino del escritor en general. Véase “La autocrítica literaria” contenida en *Obras V.3*, editada por El Colegio Nacional, 1994.

cuando no nuestras obras” (Elizondo, 163). En su discurso los juicios acerca de *Las batallas...* se confunden con las preocupaciones literarias del que reseña; la relectura de la novela se torna relectura del escritor, de su poesía, de su ficción, de su vocación:

Los poetas en general han sido, son y seguirán siendo unos inconformes irredentos. Ninguno que esté satisfecho con la vida, tal cual es, será capaz de escribir poemas, dramas, cuentos o novelas que merezcan este nombre. Ninguno que esté de acuerdo con la realidad que habita acometerá esa empresa desatinada y fatal: la invención de realidades verbales.

Porque la vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo y sus dioses, de la intuición y comprobación de sus deficiencias, de sus equívocos, de sus carencias y de sus absurdos. [...] Ésta, me parece, es quizás una de las más importantes funciones de la literatura: recordar a los hombres que por más firme que parezca el suelo que pisan y por más radiante que luzca el sol que los ilumina, hay demonios escondidos por todas partes que pueden, en cualquier momento, provocar una hetacombe. (Solares, *Selecturas* 31)

Las reseñas y artículos del autor son parte de su obra; son resultado de una actividad crítica que transita por la escritura del otro y establece a través de ella un diálogo con su yo literario. Un diálogo que versa sobre preocupaciones comunes, y que encuentra asidero en una filiación poética. Las selecciones de los objetos —obras y artistas— tratados en esta escritura implican una serie de lecturas, intereses y preferencias del escritor.

Entrevistas, declaraciones, conferencias, reseñas, artículos, ensayos, notas aclaratorias, cuentos, novelas, noveletas, dramas, autobiografías literarias y ficcionales son todas manifestaciones de la escritura de Ignacio Solares en las que transitan y pueden develarse las constantes que “obsesionan” al autor y a las cuales guarda fidelidad. En este amplia esfera discursiva es posible destacar, una vez más, el fenómeno que desde este primer capítulo he aludido: Solares persistentemente regresa a los tópicos tratados, a los personajes, a las historias, a las preocupaciones literarias y espirituales y, sobre todo, a

aquellas palabras predilectas que lo hacen coexistir²²; aunque recorra toda la gama de posibilidades que las formas del discurso lingüístico le ofrece (reseña, novela, cuento, drama), aunque asuma otras perspectivas en diferente tiempo, en escenarios distintos, con otro *modus operandi*, aunque el espacio textual sea otro: la “obsesión” es renacida; el espíritu²³ permanece aunque no la realidad corpórea. La exploración particular —esa que se persigue en este estudio— circula por cada palabra, por cada discurso que surgió de la mano de Ignacio Solares. De ahí la necesidad de identificar cada elemento sugerente como posible conformador de su *poética* y, sobre todo, la justificación de una exploración teórica sobre esa escritura que habita en torno a la obra literaria. Ante una escritura que es fiel²⁴ a sí misma en todas sus manifestaciones discursivas, el camino se despliega por todos estos linderos. Situar una poética es hacer el seguimiento de esa fidelidad.

De las expresiones que aquí menciono, las no propiamente literarias (reseñas, entrevistas, artículos) conforman un entorno en estrecha cercanía con la novela *El sitio*; el vínculo se genera a partir de las marcas que integran direcciones de lectura que se encuentran contenidas al interior de estos discursos. Sin ser una poética propiamente expresa, los ensayos, las reseñas y todo texto que gire alrededor de la labor artística y el

²² “Antes, mucho antes de que existieran los psicoanalistas y los psiquiatras, quizás antes aun de que lo hicieran los brujos y los magos, ya la poesía y las ficciones ayudaban a los hombres (sin que lo sospecharan) a coexistir mejor entre ellos mismos y, sobre todo, a volver un poco más soportable el misterio (el Misterio) que los rodeaba” (Solares, *Selecturas* 30).

²³ Como se verá en las novelas de Ignacio Solares, la constancia y la idea de la perpetuidad es llevada a la condición existencial de sus personajes, que serán sometidos a una serie de transmigraciones, es decir, experimentarán la reencarnación una y otra vez; el espíritu será el mismo, pero la corporeidad otra.

²⁴ A propósito de la novela *El espía del aire* (2001) y comentando sobre el resto de la narrativa de su autor, Guillermo Vega Zaragoza expresa: “La estatura de un escritor se mide por la manera en que le rinde fidelidad a su propias obsesiones a lo largo de su obra literaria [...] Tampoco son ni pueden ser muchas, pues la razón de la obsesión es que, aunque se quiera escribir sobre otra cosa, se termine siempre, indefectiblemente, hablando de lo mismo” (Vega, 12-13).

objeto literario²⁵ será susceptible de ser considerado para el entendimiento de la visión poética de un autor, pues en esa clase de discurso se contienen algunas de las señas que develan su pensamiento. Todas estas marcas e indicios dispersos en su escritura²⁶ no narrativa, es lo que llamaré aquí la *nota poética*, que en tanto algo marginal puede o no incidir de manera directa en la composición de la obra.

La *nota poética* toma distancia de la *poética explícita* esencialmente porque la primera no lleva la intención manifiesta de ser una declaración en torno a una visión artística. La *nota* correspondería a la elucidación entresacada del discurso, que aunque ha sido colocada y expuesta con toda intención, no es fin en sí misma; sino sólo un medio que dirige y forma parte de una estrategia argumentativa y expositiva al interior de un discurso que se encamina por otros senderos, sea el ensayo, la reseña, el artículo, la entrevista, etcétera. Y aunque no esté dada en el ánimo y la pujanza de un tratado poético, sin duda puede mostrarnos mucho de las concepciones de un autor. Tal es el caso de las líneas que antes he extraído de la reseña que Solares hace de *Las batallas en el desierto*; la *nota* se dispone como un asomo, es el lector quien debe recobrar el rasgo y libertar la línea que se sugiere como trascendente.

Las entrevistas por ejemplo, las que se le hacen al autor y las que él mismo realiza, son una fuente permanente y siempre renovada de estas *notas*. En 1984 se publica en la revista *Vuelta* una entrevista que Ignacio Solares hace a Mario Vargas Llosa, ya desde ahí

²⁵ Entiéndase aquí que los textos no propiamente literarios bajo cualquier forma, sea entrevista, reseña, conferencia, sólo serán considerados como susceptibles de la nota poética cuando se ocupen sobre y en torno a la obra literaria y artística.

²⁶ Por mencionar algunos de los discursos escritos por Solares que contienen parte de esa nota indicial que he tratado de remarcar están: “Regresar a donde no estuvimos” reseña crítica sobre el libro del mismo nombre de escritor español César Antonio Molina, “Cortázar y el mal” reseña sobre Julio Cortázar que expone la lectura que Solares hace de él, ambas publicadas por la Revista de la Universidad de México. Entre las obras, el libro que podríamos denominar una poética de Cortázar, *Imagen de Julio Cortázar*. De las entrevistas “La materia de los sueños” realizada por Carlos Rojas para la página electrónica del INBA.

se pueden entresacar algunos de las “obsesiones” del escritor. A través de los diálogos, y más precisamente, en la selección específica de las preguntas se devela la orientación hacia la cual el entrevistador encauza la conversación: cuestiones como “¿Hasta dónde ha llegado ese acercamiento a la religión que mencionabas?” o “¿te consideras Ateo?” (Solares, *Entrevista* 26) dirigen a Vargas Llosa al tema de Dios y la religión, preocupación fundamental que se expresa en la literatura de nuestro autor²⁷. Los linderos de la conversación son conducidos por Solares abiertamente hacia el comentario de algunos de sus autores predilectos: Albert Camus, Sartre y Faulkner. Entre ellos también aparecen Freud y Jung, que bajo cuestionamientos tales como: ¿tendría razón Freud al hablar de la sublimación de la neurosis a través del arte? ¿O tendría razón Jung cuando dice que se crea a pesar de la neurosis y no gracias a ella?” (Solares, *Entrevista* 29) acercan al lector a las teorías psicoanalíticas presentes también en la escritura del autor. Sin duda las entrevistas son un asidero inagotable de nociones sobre el pensamiento literario de un escritor.

El discurso de este diálogo dirigido expande su riqueza cuando el sujeto de la entrevista es el propio autor y su obra; tal es el caso de la biografía que Carlos Rojas realiza sobre Ignacio Solares para el espacio Web del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Titulada *La materia de los sueños*, esta historia de vida literaria es sin duda una de las más originales, poéticas y acogedoras que se haya escrito a la fecha sobre el escritor. Rojas logra introducir al lector en la imagen literaria fundada en la escritura del autor; a través de pequeños fragmentos de una entrevista, las palabras de Ignacio Solares terminan por

²⁷ En *Cartas a un joven sin Dios* (2008), la obra más reciente de Ignacio Solares, este tema cobra nuevos bríos, pues el autor no sólo expone su idea de Dios y la manera de vivir la religiosidad en el mundo de lo cotidiano, sino que retoma muchas de sus preocupaciones que permanecen en estrecha cercanía a estos temas. De esta obra y de algunos de los puntos que toca en relación a esa religiosidad y su relación con la literatura me ocuparé en el capítulo IV.

inundar la biografía con su visión sobre el ser de la literatura. En *La materia de los sueños*²⁸ la *nota poética* se dispone como una relación de las “obsesiones” del autor. Presente está su gusto por las teorías psicoanalíticas y la expresión del inconsciente: “Lo mejor es escribir como sin darnos cuenta, como en un sueño, sin el papel del escritor que está escribiendo, porque esa es la trampa, esa es la careta. Sólo cuando el escritor es libre es cuando respiran sus sueños acumulados”; asimismo, su atracción por lo sobrenatural: “Creo en cualquier manifestación de lo extraño del espíritu.”; la escritura como forma de subsistencia y escape: “Creo que el escritor está marcado por esa necesidad constante de inventar un mundo, de salirse de este mundo. [...] El escritor está profundamente a disgusto con su realidad. Sólo a partir de ello concibo la creación literaria”; la literatura, la religión y la participación social como formas de trascendencia: “en la vida hay trascendencias descendientes: el alcohol y las drogas, y ascendentes: la literatura, la religión y la participación política y social.”; la literatura como expresión que llena los huecos que deja la historia: “las estatuas de nuestros héroes me aterran. Hay que derrumbarlas aunque sea con literatura”, “llenar los huecos de la historia con imaginación”; presentes también están algunos de sus autores predilectos: Chesterton, Greene, Mauriac y Aldous Huxley “el único escritor al que (Solares) hubiera querido conocer de veras” (Rojas, 1-4). Todas estas líneas sin duda resultan sugerentes para un mayor y mejor acercamiento a la obra de Ignacio Solares.

La *nota poética* siempre está dispuesta entre los discursos a los que el lector recurre por la atracción de conocer más acerca de un autor y su escritura. La necesidad de ofrecer una noción que integre estos indicios como parte de una concepción literaria está motivada,

²⁸ La biografía está disponible en: http://www.literaturainba.com/escritores/bio_ignacio_solares.htm, documento consultado el 16 de octubre del 2006.

en primer lugar, porque me permite establecer una diferencia y una distancia con los discursos antes mencionados como una *poética explícita*. Asimismo, la decisión estriba no sólo en dar un lugar a estas manifestaciones, y señalar la importancia y el relieve que cobran al tratar de entender la visión literaria que subyace en *El sitio*; sino por el propio ejercicio escritural —que no es sólo costumbre, sino se ha convertido en parte del sistema literario de Ignacio Solares— de disponer en cada palabra una *nota sugerente*.

1.2.3 La poética implícita, la poética encarnada

De entre la vastedad del terreno discursivo que puede ocupar una poética, la que se vislumbra en la literatura ignaciana permanece inicial y tácitamente dentro de la textualidad²⁹ de la obra³⁰, independientemente de que exista o no una serie de estatutos estéticos preestablecidos. Es desde las condiciones de realización internas de la obra que se puede transitar hacia el afuera y establecer la pertinencia de estos discursos externos al interior del texto literario.

La creación intencional inherente al ser de toda obra, es la misma *poética implícita* que propone Umberto Eco a partir de las reflexiones entorno al *Ulises* y el *Finnegans Wake* de James Joyce; “en la obra de Joyce —señala— sobre todo en una novela como el *Ulysses*, los problemas de estructura emergen del contexto con tal violencia que representan un modelo de poética implícita que se afirma en las nervaduras mismas de la obra” (*Poéticas*

²⁹ Antonio García Berrio señala la primacía del texto como objeto ideal para el análisis literario de la poeticidad, ésta nos dice “busca su explicación [...] en el espacio estético de los comportamientos sicológicos del texto, convocados mediante su prolongación en el espacio de comunicación del esquema verbal inmanente” (125).

³⁰ Renato Prada Oropeza en su libro *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso*, señala esta concepción poética que subyace y se manifiesta de manera implícita en la narrativa, descarta la subordinación a teorías pre-anunciadas, intertextuales. Esto confiere a los textos «una mayor amplitud simbólica pues no tiene que confrontarse con ninguna “teoría” preestablecida del autor: la poética surge, se manifiesta y vive en el texto: es el resultado conceptual, si se puede decir, al que llega el lector al interpretar sus múltiples elementos estructurales del sentido» (18).

7). Para Eco es la obra misma la que entraña una poética; en relación a esto y a la sugerión que muchas veces el texto ofrece en su recepción, más adelante señala: “Por eso el lector y el comentador no cesan de sentir la tentación de puntualizar la poética enunciada o sobreentendida por Joyce para aclarar su obra y definir en términos joycianos las soluciones artísticas que Joyce pone en práctica” (*Poéticas* 7). En un sentido semejante *El sitio* es una obra que se propone persuasivamente como una puesta en práctica de la visión literaria de su autor. La poética implícita, sea la de James Joyce, sea la de Ignacio Solares: “forma parte de la obra, íntimamente, y la obra misma la aclara y explica en sus varias fases de desarrollo” (*Poéticas* 8).

En este sentido la “búsqueda” se incorpora a la hechura de la palabra, es ésta la que devela, proyecta, expresa y conforma la visión literaria de *El sitio*. El pensamiento artístico que entraña la obra constituye una *poética encarnada* tal como la entiende Tomás Segovia en su texto *Poética y Profética*:³¹

La poética de un poeta [...] es la simple coherencia de sus *actitudes prácticas* ante la poesía, *la interpretación que está implicada, no en sus teorías sino en su hacer*, de la poesía tal como la encuentra en su alrededor, precediéndole y acompañándole. Por eso se puede hablar también de hacer el estudio poético de una obra o incluso de un poema en particular, o de buscar proponer la poética de un autor que no sea uno mismo. El sentido del término se amplía entonces por sí solo, de tal modo que sería igualmente posible concebir la *coherencia implícita*, o sea *encarnada en su hacer*, de la obra de un poeta, como una poética de los temas que aborda (o de la vida en general, o del mundo tal como se le presenta, o sea de su mundo); considerar, en una palabra, una obra poética como una lectura poética del mundo. (426-427. Las cursivas me pertenecen)

³¹ Al igual que Josu Landa, Tomás Segovia se ocupa de la poesía, sin embargo, sus consideraciones son asidero de una reflexión más amplia que incluiría otros textos literarios, como la novela. Y deben ser tomadas aquí en ese sentido de amplitud. Partiendo de la realidad de la concepción inicial señalada de que toda obra literaria es una creación poética, en el sentido de que es creación intencional en tanto construcción verbal.

Es en la escritura literaria donde hay que buscar; la reflexión sólo puede nacer del texto, “unidad óntica” (Landa, 15) sobre la que se constituye prácticamente el pensamiento poético que Segovia concibe como una *interpretación*. Una unidad que *encarna* digamos esta visión-interpretación del objeto literario en su *hacer*, entendido como el modo en que la escritura despliega su propia concepción artística. Tanto Umberto Eco, como Tomás Segovia expresan que la concepción, el ser poético, la visión, la interpretación, se expresa y se engendra en el hacer literario, en la escritura.

1.2.4 *De cuerpo entero*: de la autobiografía crítica a la autopoética

Ya sea de manera *implícita*, *explícita*, o como *nota*, toda poética conlleva la dificultad de fijar límites, principios y esencialidades de los cuales se pueda partir para un acercamiento a la concepción de la obra. En esta disposición abierta es complicado precisar los límites entre una poética implícita y una explícita, mucho más en textos cuya naturaleza proclaman la abolición de una delimitación que amenace y nuble su estatuto de obra literaria. Tal es el caso del texto escrito por Ignacio Solares titulado *I.S. De cuerpo entero*³² (1990), obra que quizá constituye lo más cercano a una poética explícita —a esa descripción del trabajo operativo a la cual ser refiere Umberto Eco—, y que considero un comentario valioso sobre el problema de la *poética* que se manifiesta desde las “nervaduras” del texto.

³² En relación con la atracción del escritor por seguir arrojando indicios y prolongar los textos que le permiten, precisamente, exponer algo de esa visión sobre su escritura literaria, *I.S. De cuerpo entero* no es la excepción. “Ya con esta me despido” (2005)³² publicado en la Revista de la Universidad de México es el nombre con el que Solares denomina a este nuevo sendero que se desprende de la obra; una nueva exposición de su pensamiento que es una reescritura del primer capítulo de esta autobiografía. *I.S. De cuerpo entero* no puede concluir en esa edición de Corunda/UNAM de 1990, seguirá prolongándose hasta donde la necesidad de trascendencia del escritor esté satisfecha; y seguirá leyéndose hasta donde la curiosidad del lector cese. “Ya con esta me despido” es un título que sugiere y que genera un momento de intimidad entre el escritor y su lector, la burla sobre la falsedad de esta sentencia queda entre los dos, es una hablar francamente, en el que ambos se arrojan a la carcajada, en la que queda expuesta la mentira, de la que ambos son cómplices. Esa exposición no se acaba ahí, es sólo otro guño, que el autor ha decidido ofrecer.

Dividida en siete capítulos la obra expone algunas de las anécdotas e historias de vida sobre el escritor que dan origen a varios de sus textos narrativos. No sólo las vivencias personales ocupan un lugar primordial, sino su exposición sobre el proceso de escritura que dio origen a algunas de su obras; asimismo su concepción específica sobre la escritura y la lectura son el eje del cual se desprende su desarrollo. La figura de un lector y de un escritor se compone de todas aquellas obras y autores que lo formaron, y que como se verá constituyen parte integrante de *El sitio*.

La obra se erige como toda poética expresa, como una vívida sugerencia para el lector en tanto vía de acercamiento a una serie de nociones particulares sobre la obra de Ignacio Solares. Sin embargo, *De cuerpo entero* no se presenta bajo la forma de una exposición y descripción puntual sobre las “obsesiones” del escritor; por el contrario, su construcción está dada bajo rasgos de narratividad, y más importante aun, de ficcionalidad. Son los títulos que anteceden a cada capítulo los que hacen de este texto una fabulación; expresiones como: “Donde el autor empieza por el final y habla de la muerte y de su anhelo profundo de alcanzar una iluminación en broma, para lo cual cuenta la muerte de algunos de sus autores predilectos” (Solares, *Cuerpo 7*) constituyen encabezamientos semejantes a los de las novelas de caballería, y ponen de relieve su carácter ficcional a pesar de anteceder a un discurso vivencial en apariencia veraz. El empleo de estos títulos donde el escritor se designa a sí mismo como “el autor” provoca el alejamiento de la figura de la enunciación, es decir, separa al autor de la responsabilidad de asumir el discurso próximo, dando como resultado, que a partir de estas notas antecedentes quede suspendido el carácter de realidad. La distancia que imponen estos epítetos de la figura del autor real, hace de éste último una ficción más dentro de este anecdotario, que concluye por ratificarse dentro del propio discurso inicial de la obra: “¿A qué más podría aspirarse en esta pobre vida, dure

cuanto dure? La historia de una vida es, en el fondo, sus sueños y sus fabulaciones” (Solares, 8). La obra se presenta entonces como la historia de una vida, la de un escritor; con la peculiaridad de que transita por los linderos de la ficción. El hecho de que albergue concepciones acerca de la visión artística de éste convierten a esta autobiografía en una *autopoética*, una exposición del pensamiento literario del escritor, desde el escritor.

A decir de Salvador Elizondo en la vida de un autor cuando la obra y la pasión se confunden “nace la autobiografía crítica en la que los juicios acerca de las cualidades de la obra se confunden con las anécdotas y donde la crítica de sí mismo hace nacer al personaje o al fantasma del que fuimos, del que hubiéramos querido ser o del que tal vez seremos” (163). En *De cuerpo entero* la vivencia se integra con la reflexión poética conformando una figura original, un escritor en abstracto —tal como lo concibe Elizondo—, un ajeno que da lugar al fantasma de Ignacio Solares, ese otro que se conforma en la escritura.

Si para Elizondo la “autocrítica tiene, pues, el defecto de convertirse con mucha facilidad en autobiografía” (163), *De cuerpo entero* tiene el defecto de ser una autobiografía que se convierte por momentos en una autocrítica. La obra se ofrece como descripción de los pasos y los caminos seguidos de un escritor, de cómo es que ciertas “obsesiones” se han presentado en su literatura; en suma, un relato de la vida literaria de ese Ignacio Solares fundado en su obra. El giro hacia la autocrítica emerge cuando tiene lugar el “intento de valoración del trabajo propio” (Elizondo, 163); en *De cuerpo entero* el hecho se experimenta cuando la descripción deja de ser para dar paso al juicio. Son dos páginas³³ a mitad del relato las que de manera abrupta se exponen como una

³³ En *I. S. De cuerpo entero* (1990) en medio de la página 32 y 33 hay un borrador de ambas páginas, en ella se muestra el trabajo de autocorrección que el escritor realizó. Dos páginas que además contienen en el revés dos fotografías que, sin duda, son una sugerencia sobre el medio, las compañías y hasta las lecturas que forman parte de esa vida literaria. En la primera, Ignacio Solares, Juan Tovar, Carlos Olmos, Francisco

autoconciencia,³⁴ dos espacios que se colman de una mirada evaluativa dirigida hacia lo que inmediatamente le antecede. En ellas Solares muestra su proceso de escritura, aquello que cambió, aquello que borró, tachó y enmendó en las dos páginas precedentes; regresa sobre lo ya escrito para rectificar el paso andado, para mostrar el camino, la búsqueda de su escritura. Son dos páginas³⁵ que se asemejan a las que en medio de *El sitio* irrumpen también dentro de la narración como una denuncia del escritor que no resistió la tentación de convidar a su lector, de externar el guiño que le sugiere descubrir el universo artístico que alberga la obra. *De cuerpo entero* como autobiografía, o como destello de autocritica dice mucho de lo que aquí interesa: la escritura y la lectura; y sobre todo, de la visión específica que sobre ambos procesos se tiene en la narrativa de Solares y en *El sitio* como sumario de ésta: una visión que entraña la escritura y la lectura como búsquedas, como formas de trascendencia.

Luego de los razonamientos expuestos hasta aquí se puede sostener que en definitiva, la obra evidencia el problema de la demarcación entre una poética implícita y una explícita ¿Es *De cuerpo entero* una poética preanunciada que expone el trabajo operativo del escritor, o es una poética sobreentendida y ficcionalizada? Sea cual fuere la naturaleza de esta obra, sea como poética explícita, sea como *nota poética* es innegable que

Monterde, Juan Rulfo y Salvador Elizondo; en la segunda, el torero Paco Camino “según el autor el mejor torero que ha habido” (32-33).

³⁴ En su texto *El espacio poético en la narrativa* Norma Angélica Cuevas se ocupa dentro de la ficción moderna de una veta particular de la creación narrativa, que manifiesta dentro de sí una autoconciencia, referida por la autora como “un impulso propio de la obra que provoca automovimiento, juego destinado a la repetición, al trabajo reflexivo. Así la autoconciencia será la capacidad de autorreferencia de la obra de arte. En nuestras latitudes espaciales y temporales, tenemos un inmenso *corpus* de escritores que se distinguen por incorporar reflexiones teóricas a sus obras artísticas destacándolas como escrituras autoconcientes, entre ellos: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Reinaldo Arenas. Ricardo Piglia, Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Octavio Paz, Josefina Vicens, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Ignacio Solares, y Gonzalo Celorio... Algunas de las producciones artísticas de estos autores han recibido entre otros posibles calificativos el de obras experimentales, nuevas novelas o, más tarde, metaliteraturas o metaficciones” (141).

³⁵ De estas páginas me ocuparé en el capítulo cuatro como parte de mi propuesta de lectura.

todos aquellos discursos al exterior de la obra ficcional constituyen “textos-gesto” que conforman una ventana abierta para mirar en el hacer del escritor todo lo que ésta permita. Discursos como estos nunca quedan fuera cuando se quiere saber de la visión artística de un autor determinado, es esa *nota* muchas veces la que reaviva los senderos de una exploración sobre una poética y redirecciona la reflexión. El guiño situado en el afuera del texto no se coloca a distancia, sino en estrecha cercanía, y en este sentido, no deja de ser uno de los caminos que mayor riqueza aportan a este tipo de investigación, donde lo que motiva es el acercamiento más profundo a la concepción que alberga una obra.

A lo anterior vale agregar que, Ignacio Solares es un escritor preocupado y siempre pendiente de convidar y desplegar por toda su producción escrita indicios de los cuales pueda participar el lector de su obra; el anexo por un lado, de notas aclaratorias y bibliografías a los textos de ficción con el fin de mostrar su proceso de creación; y por otro, la serie de señas no sólo en sus textos de ficción, sino en aquellos discursos como las entrevistas, reseñas, artículos que, como he expuesto, giran sobre las mismas constantes. Ejercicio que además es coherente³⁶ en relación a un sistema literario que atiende a la concatenación³⁷ de sus obras, y que se pone en movimiento a partir de que propone al lector el seguimiento y ordenación de lo dispuesto en la obra; las producciones referidas se integran en total congruencia como parte de este movimiento de correspondencias que es resultado de la misma lógica de la visión literaria del autor.

³⁶ Coherente, en el sentido en que forma parte de un sistema, es decir, toda la narrativa del autor se propone como un juego de indicios, en el que el lector debe llevar a cabo la vinculación de los elementos dispuestos a lo largo de esta producción. *El sitio* es precisamente un despliegue de señas e indicaciones que se debe seguir para entender la obra en una dimensión mucha más amplia, que aporta toda su intención estética, poética y literaria.

³⁷ Entiéndase esto como la relación de pertenencia que establecen entre sí las obras del autor. Donde en más de una ocasión, un texto conduce a otro y éste al siguiente. En este sistema, se puede determinar que el germen a partir del cual se empieza a generar toda esta peregrinación de obras es *El hombre habitado* (1975), de ahí en adelante todas y una cada unas de las constantes que aparecen en su escritura se irán remarcando, desarrollando, profundizando y haciéndose más complejas.

En *El sitio* se han congregado los elementos —de los cuales me ocuparé en el capítulo de análisis de la novela—, que se ponen de relieve como conformadores de una concepción literaria particular. Sin embargo, la visión poética como se ha visto se manifiesta a lo largo de su escritura no sólo ficcional. Sin duda ese vasto *corpus* que se ha venido desplegando, también tiene un lugar dentro del pensamiento literario del autor. De esos discursos es posible vislumbrar alguna marca dispuesta en un fragmento, en un enunciado, en un trozo de texto o en una página aislada. Ese indicio es la *nota poética* que se expresa como parte de esa respuesta única que Solares tiene sobre la literatura. En su escritura, sin duda, se devela un autor lúcido y reflexivo, consciente de su papel o, al menos, del que él se propone jugar y de su instrumento expresivo que es la lectura-escritura.

1.3 De las condiciones de “lo poético”

La falta de una esencia³⁸ que se pueda generalizar como principio último para la identificación de “lo poético” es una imposibilidad. Entendido “lo poético” como aquello que define al ser de la obra, en este caso, lo que la constituye como poema, novela, cuento o drama. Si no hay cabida a la pregunta acerca de una esencia que define ese ser enigmático de la poesía, entonces se instaura como única posibilidad establecer su circunstancia particular, el modo en que cada poema, cada novela, cada drama, cada cuento, cada obra es. La poética como actividad creadora sustentada en la palabra, será resultado entonces de la

³⁸ Tal como lo refiere Josu Landa en su libro titulado *Poética*, “no hay nada que permita suponer la presencia de una esencia oculta tras la apariencia fenoménica del texto poético. [...] Se impone, por tanto, rechazar el velo de las categorías tradicionales (como esencia, sustancia, accidente, inmanente, trascendente, etcétera) y recurrir directamente a los textos poéticos, para indagar acerca de sus modos de darse, de sus maneras concretas de ser, de las características de su realidad” (42-43).

confección concreta de ésta. Por tanto, se hace necesario indagar y exponer la manera en que *El sitio* concreta su ser; aquello en lo que se sustenta su individualidad.

Partiendo de la inexistencia de esa sustancia poética objetiva que puede dar cuenta de ese misterio, Josu Landa propone en su *Poética* las bases de una ontología viable de lo poético. Su preocupación fundamental tiene como centro el objeto verbal que puede o aspira a realizarse como poema; en la mayor simpleza ¿qué lo hace ser poema? Su preocupación lo lleva a cuestionar su ontología, el ser poético del texto literario. A partir de esto, el estudio identifica aquellos elementos que en el texto y fuera de él intervienen para tal cumplimiento. En suma, el estudio de Landa se ocupa del ser de “lo poético” en la lírica, es decir, de aquellas “condiciones necesarias y suficientes para que un texto con intención poética pueda realizarse como poema” (208). Ahora bien, trazar no sólo la noción de poética y reorganizar una serie de principios teóricos —circunstancia de la cual me he venido ocupando—, sino generar el procedimiento para su identificación, me permite señalar un horizonte teórico que auxilie a la tarea de organizar y comprender una poética de *El sitio*. El procedimiento que pretendo seguir será posible desde la adecuación de las condiciones³⁹ que Landa establece para el poema; lo que haré aquí es una suerte de traslación con base en la afinidad esencial que ambos trabajos persiguen: la identificación

³⁹ De las condiciones “internas del texto”, cuya composición debe ser acorde con la intención que éstas manifiestan, derivan dos procesos: en el primero, el “principio de “relevancia” se constituye como la poderosa sugerencia y atracción, para el lector, que se genera por lo dispuesto en el espacio textual, es decir, destaca la intención poética del texto a partir de ciertos elementos situados en éste, que están en situación de probarse como poema; el segundo, el “principio de transsignificación” tiene que ver con trascender el orden semántico natural, para acceder a otro distinto, es decir, comporta su previa diferenciación ontológica respecto de la realidad normal de los lenguajes. Finalmente, para que ambos principios tengan su plena realización requieren de una comunidad y situación extratextual que valide su intención poética; es aquí, que el texto recupera o gana su estatuto de poema, a partir de esta comunidad que la valida como tal. En resumen, para que el poema acontezca está en juego: la composición con intención poética, la relevancia, la transsignificación, y una comunidad que legitime todo lo anterior. (Landa, 207-209) Véase Josu Landa. *Poética*. México, FCE, 2002.

de ciertos elementos⁴⁰ textuales y extratextuales sobre los cuales se funda el ser del texto, ya sea poema, ya sea una obra narrativa. Cabe decir que los ajustes, los razonamientos y la traducibilidad que aquí se hacen están pensados en la especificidad de *El sitio*.

Del razonamiento de Landa lo que es pertinente a mi interés es, en primer lugar, el modo singular en que la obra es, es decir, la identificación de los elementos que constituyen la particularidad de la obra; en segundo lugar, su procedimiento: entresacar dichos elementos, intratextuales y extratextuales, propios de la obra ignaciana. Los factores involucrados de los cuales es posible partir para el seguimiento, la identificación y la realización de lo que constituye ese ser en *El sitio* son precisamente estos elementos intratextuales y extratextuales (Landa, 37) que se constituyen como los conformadores de una poética.

1.3.1 Condiciones internas

La especificidad de la obra conformada en su *hacer* es la primera circunstancia en la cual encuentro afinidad con en el trabajo de Josu Landa, pues considero que la confección creativa textual de *El sitio* establece cómo, qué circunstancias, qué factores y elementos conforman su poética. En su “tesitura” se contienen los indicios que Landa ha determinado nombrar como “factores de relevancia”⁴¹ y que constituyen los componentes textuales que

⁴⁰ Considero de primordial importancia el que se entienda que estos elementos dentro del texto, sólo constituyen parte del proceso de realización de lo poético, la otra parte termina de conformarse en el afuera; es decir, el ser de la obra va más allá de los límites que su materialidad textual le impone, y se realiza también en la recepción. Lo que aquí se recupera son estas dos vetas, la intratextual y la extratextual que se involucran como partes constitutivas y generadoras de un proceso. A partir de esta propuesta de “realización” de “lo poético” hago la adecuación pertinente para la identificación de esa “realización” en este caso de “la poética.” La diferencia estriba en que la primera se ocupa del ser de la obra, su estatuto como tal, y pone en suspenso su calidad de poema, novela, drama, cuento; la segunda, se ocupa de establecer la constitución específica de ese ser (Landa, *Poética* 37-38).

⁴¹ «Dichos factores son presencias o elementos de ostensión, en virtud de los cuales se tornan posibles los procesos de existencia, individuación y diferenciación de los textos con aspiración poética. Una manera de articulación sintáctica, el recurso a determinadas figuras de lenguaje, cierta disposición de la materia verbal,

“ponen de manifiesto la *búsqueda* de una realización” (Landa, 39) particular. El texto nos habla desde sí mismo, y sugiere en esos asomos su original exploración como obra, que se “supone de entrada una disposición intencional” (Landa, 43). La indagación parte entonces de las condiciones internas que se encuentran dispuestas en el texto, en sus “gestos” se devela la *intención*; marcas dispuestas que evidencian concretamente lo que hasta ahora teóricamente se ha denominado una *poética implícita*.

1.3.1.1 *El sitio*: escritura de otras escrituras

Como se verá en el capítulo III, en *El sitio* el “factor de relevancia”⁴² que cobra mayor fuerza como sugerencia dentro de su cuerpo textual —y de la cual deriva el resto de los factores que se ponen de relieve— es su composición formal: cercana como se dijo en el inicio a la forma múltiple de un *collage*⁴³. La historia sobre el sitio impuesto en el D. F., y más específicamente sobre su protagonista, el padre Juan, —con todas las repercusiones anímicas, físicas, de convivencia social, de crisis existencial y espiritual que conlleva el encierro— es más que una “nueva” trama ofrecida de Ignacio Solares a su lector. Es la máscara sobre la cual se esconde la otra búsqueda, la que la escritura de Ignacio Solares viene persiguiendo. Búsqueda que pretende llevar a los límites la exploración no sólo de los

la evidencia de tal o cual juego en el terreno semántico, ciertos acentos, cadencias, pausas, cesuras, etc., concitan la diferenciación del texto, con miras a su realización como poema. Para efectos de la relevancia de la obra, todos sus componentes —esto es, el texto y el paratexto— tienen la misma importancia y conforman una unidad indisoluble. Los factores de relevancia no son, sin embargo, simples señas superficiales o meros estímulos de la percepción. Son agentes “materiales” de procesos de diferenciación y puesta de relieve del texto poético. Ello no obsta para que aparezcan, en su momento, como efectos de ciertos procesos, al mismo tiempo que actúan como generadores de otros procesos orientados a la realización del poema» (Landa, 140).

⁴² En el caso del poema, Josu Landa refiere entre los elementos que expresan esta exterioridad, la composición, la retórica poética, metro, rima, ritmo, signos de puntuación, silencios, claros blancos, disposición geográfica, etc.

⁴³ Véase nota 2.

personajes⁴⁴ y de su historia personal, sino la del escritor y la del lector, la de la escritura y la de la lectura de ambos. Dicha exploración es sugerida incluso textualmente desde la novela: “¿Qué inesperado revés de la trama podía nacer de una sospecha última que sobrepasara lo que estaba ocurriendo en ese viejo edificio de la colonia Condesa?” (Soleres, *El sitio* 93) Poca cosa, una novela y una trama fundadas y erigidas de lo dicho por los otros; fragmentos de escritura, ápices del universo artístico y literario que ha nutrido la búsqueda del escritor, y de los cuales se apropiá para formular una nueva historia coherente y unificada a pesar de que casi su totalidad esté construida de realidades “aparentemente distintas” de las planteadas allí.

Fragmentos que van desde páginas enteras substraídas de *La peste* (1947) de Albert Camus, del *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe y de *El libro vacío* (1958) de Josefina Vincens, poemas de Henri Michaux, hasta referencias o citas de Kierkegaard, Chesterton, Greene, Mauriac, Freud, Jung, Huxley, Chaucer, Papini. A ello se suman los fragmentos de la escritura propia, *El sitio* contiene además mucho de la obra precedente del autor, desde su primer libro publicado *El hombre habitado* (1975), hasta cuentos completos, pero dispuestos fragmentariamente al interior de la novela, como “El sitio” y “Rostros familiares”, acompañados de la presencia de otros cuentos contenidos en *Muérete y sabrás* (1995); de las novelas, aparece la primera *Puerta del cielo* (1976), *Anónimo* (1979), *Casas de encantamiento* (1985), *La noche de Ángeles* (1991), *El gran elector* (1993), *Nen, la inútil* (1994), *Columbus* (1995); de las noveletas *El árbol del deseo* (1980); de las obras dramáticas *El gran elector* (1993) e *Infidencias* (1994); hasta algunos de los

⁴⁴ En *El sitio* presenciamos el reencuentro con lo ya conocido, personajes e historias han sido llamados de otros universos poéticos para seguir explorando su ser. El viaje de un texto a otro posibilita la búsqueda en la diversidad de las circunstancias; la del encierro, en este caso, permite que el ser de cada personaje trascienda moral y espiritualmente. *El sitio* conforma sin duda una de las situaciones que con mayor fuerza conducen a los personajes a límites inusitados, tanto espirituales como terrenales.

gérmenes de obras posteriores como *El espía del aire* (2001), *No hay tal lugar* (2003), *La invasión* (2005) y *Cartas a un joven sin dios* (2008), su obra más reciente. Finalmente, a todos estos fragmentos se suma la cinematografía de Luis Buñuel; escenas completas, historias y personajes extraídos principalmente de las películas del periodo surrealista del cineasta están contenidas aquí, principalmente *El ángel exterminador* (1962) y *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972). Un texto construido de otras piezas correspondientes tanto a la obra autógrafa, como a la de aquellos creadores que han sido parte de la formación del autor. “Pedacitos” de las lecturas de Ignacio Solares, de las suyas propias y de las nuestras que se conformaron en el movimiento que la obra motivó, pedacitos que sin duda contienen algo de la poética que organiza *El sitio*, escritura de otras escrituras, “búsqueda poética” hecha de otras “búsquedas.” La hechura intertextual de la novela es un eco prolongado que resuena y se constituye como el factor de mayor relevancia para la trascendencia del texto.

El sitio desplaza su condición de objeto para absorber la condición de un sujeto que puede resolverse por sí mismo. Condición que parece ser semejante al *Ulyses* de James Joyce y que Umberto Eco establece en relación a esta novela como *una poética de la forma expresiva*; en el sentido en que la forma de la obra es el principal y más explícito de los mensajes, “la forma del capítulo o de la palabra misma expresa su argumento” (*Poéticas* 64). La organización estructural de *El sitio* se convierte en este sentido en algo de su contenido. Este crisol ficcional lleva implícita (y quizá, más explícitamente su argumentación) su expresión y su mensaje poético, adquiriendo así el valor de una declaración estética y poética; una forma que acusa en sus estructuras dicha declaración.

1.3.1.2 Elementos constitutivos de una poética en *El sitio*

La manera en que cada una de estos universos artísticos y literarios están implicados en la obra, integran los factores —como los llama Landa— que se ponen de relieve como constitutivos de una poética. Estos elementos son cada una de las piezas del texto que constituyen el *hacer* específico de un pensamiento literario. En *El sitio*, están integrados por las circunstancias, tematizaciones, *prolongaciones autógrafas*,⁴⁵ recuperación de historias o de personajes, disposición de los recursos formales, enmienda, reescritura, inserción y expansión. Asimismo, la estructura formal se instituye como el factor que genera la trascendencia de la obra, como el tablado fundante por excelencia de la intencionalidad poética. Pues es el *modus operandi* de la novela el que me ha conducido a recorrer la obra total del autor, y a hacer una lectura cuidadosa que ha puesto al descubierto la relevancia de los factores enumerados arriba, en tanto “obsesiones” que conforman ese *hacer* de la escritura de Ignacio Solares. Esos factores se disponen como los “esenciales” de la visión artística del escritor.

Para el estudio de estos elementos y de la poética, en un sentido más amplio, me ocuparé en el capítulo III, específicamente de esa poética *encarnada* que refiere Segovia o si se prefiere la denominación de Eco, la poética *implícita*. Entendidas ambas como las actitudes prácticas y coherentes que entrañan una interpretación particular en el *hacer* literario, manifestado éste en los “factores de relevancia” enunciados arriba, que permiten entresacar esa poética “enunciada o sobreentendida” (Eco, *Poéticas* 7).

⁴⁵ La prolongación conduce a la obra más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término, es decir, las historias y los personajes son retomados para continuarse. (Genette, *Palimpsestos* 253-254)

1.3.2 Condiciones externas. La trascendencia de la escritura

Si bien todas estas presencias sugerentes en el texto externalizan una “búsqueda” en tanto factores que ponen de relieve una poética, “no basta una presumible intención poética en el moldeado (composición) de una proferencia para que ésta termine siendo poética” (Landa, 88). Lo que realmente dirige al texto a tal realización es la *trascendencia* de su dimensión verbal y textual. Josu Landa se refiere a la condición necesaria de la transnificación o trascendencia que todo texto con pretensión de ser poema debe poseer y que implica “rebasar los alcances ordinarios del lenguaje” (91) que “supone la anulación y trascendencia del elemento significativo de su materia verbal” (91). Sobrepasar el lenguaje dispuesto no es entendido por Landa como un simple re establecimiento de significados, sino como una *trascendencia* en el sentido de amplitud, es decir, de la instauración de un “más allá”, de una extensión que dirige al texto a otros linderos, donde la recepción permite que el texto se sobrepase a sí mismo. Desde de tal superación se efectúa el evento poético que da lugar a un nuevo ser, lo que Josu Landa denomina la “criatura nueva que se sitúa más-allá” (107). El evento poético nace de esa facultad que el texto tiene de seguir generando posibilidades, donde la más importante es precisamente la realización poética.

Todo texto con pretensión poética está entonces condicionado a trascenderse a sí mismo. En el caso específico de *El sitio* es el establecimiento de las relaciones intertextuales⁴⁶ sobre las que se genera la trascendencia de la obra y, sobre todo, se sustenta en la estructura dinámica que se construye a partir de éstas. “Así, el mencionado artificio no puede tener otro sentido que el de posibilitar la transnificación” (Landa, 131) que he

⁴⁶ La intertextualidad es “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (Genette, *Palimpsestos* 10) Me refiero aquí con esas relaciones al entramado de otras escrituras y referencias artísticas que conforman la novela y que indique líneas atrás.

recuperado aquí en su sentido más amplio como *trascendencia*. *El sitio* en su construcción particular hecha de la acumulación de otros textos posibilita sobremanera dicha trascendencia. Su constitución, se ha dicho, habla desde de sí, de esa aspiración de rebasar los límites de su verbalidad. La intertextualidad como el rasgo artificioso que posibilita este proceso forma parte de la transtextualidad, concepto por el cual Gérard Genette refiere la superación de los límites del texto. Para el teórico francés la trascendencia se concibe como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (Genette, *Palimpsestos* 9). En suma, si todo texto para su realización poética requiere de una trascendencia⁴⁷, en *El sitio* es la relación que este texto establece con otros, la manera particular en que se manifiesta ese “rebasar” de sí mismo.

Específicamente la trascendencia es el proceso en el cual se encuentra necesariamente implicado el lector, quien debe generar la realización a partir de su lectura. Es decir, todos y cada uno de los “factores relevantes” que conforman el particular ser de la obra, sólo generan la trascendencia a partir de su reconocimiento en una lectura cuidadosa. De lo dicho hasta aquí, se puede concluir que “el texto con aspiración poética es sólo un momento de un proceso general de realización. [...] Dicho proceso incluye la presencia (y, por ende, confección creativa) del texto poético, pero es algo que va más allá de los límites materiales de éste” (Landa, 37). En este sentido recupero nuevamente a Tomás Segovia que al igual que Landa concibe una poética que no se limita a la textualidad de la obra, sino que comienza en ella para luego expandirse hacia afuera. Todo texto con intención poética para ser llevado a su plena realización requiere de una lectura analítica y sintética.

⁴⁷ Sobre la trascendencia del texto Norma Angélica Cuevas señala que “las modificaciones (renovaciones, innovaciones o subversiones) manifestadas en las estructuras narrativas, por ejemplo, no hacen sino destacar el modo simbólico en que un escritor interpreta o da trascendencia al conjunto de las nuevas perspectivas socioculturales de su tiempo” (*Espacio* 139). El hecho es que el texto pretende trascender y en su disposición particular establece tal trascendencia.

1.3.2.1 Una poética a la luz de una lectura afortunada

Segovia concibe, al igual que Landa, una poética que se realiza plenamente no sólo en el *hacer*; para él la poética requiere una *lectura interpretativa* en la cual se develen los procesos y las intenciones hacia una poética:

La poética de un poeta no es la que sostiene el texto escrito, que sólo es texto en una abstracción mental, sino el texto real, que *es texto a la vez por estar escrito y por ser leído*. En la medida en que *es su lectura la que lo hace ser de veras poema*, el poema depende no sólo de una poética que toma el lenguaje como desciframiento del mundo, sino también de una poética de la lectura, que toma el texto mismo como un lenguaje por descifrar y no como un lenguaje por teorizar. Esto explica también por qué el problema del ser en sí del poema es un falso problema: *la poética de la escritura es justamente una estrategia de la comunicación que sólo guía su lenguaje como lenguaje leído*, que sólo lo constituye como lenguaje-para-ser-leído. Descifrar ese lenguaje como lenguaje poético es precisamente descifrar el principio que lo constituyó, o sea descifrarlo no sólo *con* una lectura, sino a la luz de una lectura. (*Poética* 427-428. Las cursivas nos pertenecen)

El sitio como cualquier obra literaria está sujeto a este proceso de realización extratextual, a lo cual se añade que su propia naturaleza intertextual e intratextual pone de relieve la necesidad de dicho proceso. Todos y cada uno de los “factores de relevancia” de los cuales trataré en el capítulo siguiente se manifiestan con mayor claridad, a decir de Segovia, “a la luz de una lectura” que conduce a otros linderos diferenciados de la textualidad de la obra. Los indicios que sugieren la intención de una poética cobran mayor notoriedad, y lo más importante, resuenan a partir de una *relectura* obligada de la obra, una vez que se ha hecho un seguimiento de los elementos involucrados. La lectura se torna procesión, en el sentido en que el lector se vuelve seguidor de esta *prolongación* de elementos propios de la narrativa de Solares, pues debe rastrear esas marcas de fidelidad en la repetición de temáticas e historias que se revelan como no acabadas, circunstancias compartidas con la narrativa propia y con el resto del universo artístico y literario que ya se ha señalado. Todo

lo anterior pone de relieve la *intertextualidad* como el indicio que sobresale y que establece una directriz fundamental para el establecimiento de una poética. Un laberinto textual que nos conduce a la consecución de una serie de relaciones múltiples y entrecruzamientos que tienen lugar a partir de todos los elementos que se dan cita en la novela, en simultaneidad.

A partir de todo esto, *El sitio* hace hincapié en una lectura dispuesta en el propio texto⁴⁸, su particular conformación invita al lector a inmiscuirse en la multiplicidad de la obra que en cada lectura, lo conduce a otra dirección. Es él el que elige la manera en que ha de escuchar la obra en cada nuevo regreso, es él el que decidirá ver desde los ojos de Obdulia, o desde el espíritu encerrado de Olga que permanece en la corporeidad de Obdulia, desde el padre Juan o desde aquellos que viven en él. Lo que es innegable es que toda poética, no sólo se sostiene en la escritura, pues esta es para ser leída, como expresa Segovia. La lectura hace ser a la obra; *El sitio* es un ejemplo claro de tal implicación.

1.4 Una primera conclusión en torno a una poética de *El sitio*

De todo lo anterior se puede llegar a una primera conclusión general, la poética se conforma en una escritura, resultado de una actividad creadora particular. Asimismo esa escritura, manifestada en novelas, dramas, entrevistas, artículos, notas, se emplaza como una sugerencia que pretende trascender.

Específicamente la obra organiza una serie de señales que integran su exterioridad, y busca rebasar su textualidad para dirigirse a un “más-allá” trascendente que lleve su ser a una plena realización poética. El texto se manifiesta entonces como un “espacio poético,

⁴⁸ Según Umberto Eco, es el lector y por tanto la lectura puesta en el texto “un conjunto de instrucciones textuales, que se manifiestan en la superficie del texto, precisamente en forma de afirmaciones u otras señales. [...] no se presenta sólo como alguien que coopera en recíproca interacción con el texto: en mayor medida – nace con el texto, representa el sistema nervioso de su estrategia interpretativa” (Eco, *Paseos* 24).

como un campo de relaciones *ad intra* y *ad extra*” (Landa, 60). Es decir, la conformación particular de la escritura, su poética, está dispuesta como “lenguaje-para-ser-leído”, como expresa Segovia.

Una *poética* estaría constituida entonces por la suma de todos los elementos encarnados y desplazados en el texto como resultado de un *hacer* particular, eso que Landa ha denominado *la intención poética*. Un *hacer*, una escritura y una lectura. Ambas, escritura y lectura se encuentran implicadas en el texto para el trazo de una poética. Con relación a la conciencia de un hacer *para* o *dirigido a*, Gadamer señala: “El que hace música [...] se esfuerza también porque la música salga bien, esto es, porque resulte correcta para alguien que pudiera estar escuchándola” (*Verdad* 154). La obra constituye su hacer a partir de la existencia de ese otro que virtualmente hace las veces de escucha. Escritura-para-ser-leída.

A la luz de estas perspectivas teóricas, *El sitio* se devela como la historia de una escritura y la historia de una lectura. En el sentido en que la novela elucida formal y temáticamente sobre los dos procesos que establecen esencialmente una poética. Más allá de la recuperación que entraña *El sitio* de lo ya relatado, la práctica del contar, siempre inevitable y circular, trae consigo una meditación de la escritura, esa que reclama una lectura analítica que se ocupe de esta reflexión que va “más-allá” de la intención del escritor por re-escribirse, o de su “obsesión” por crear un círculo de reencarnaciones para sus personajes. El texto reclama otra mirada, una que sea capaz de develar lo que hay detrás de esta *novela-universo*. La novela desde sí misma se pregunta y reclama a un escucha, a un observador, a un lector meticuloso: “¿lograría instalarse en esa nueva dimensión desde donde le sería posible ver, simultáneamente, todo lo que veían los ojos de los ocupantes del edificio; los quizá sesenta pares de ojos encerrados dentro de las paredes infranqueables?”

(Solares, *El sitio* 93). Esta investigación pretende *instalarse* en esa “nueva dimensión” que permita ver la red de simultaneidades que habitan en *El sitio*, asimismo reflexionar sobre el proceso creador y la recepción de la novela. Lo más importante, ubicar hacia dónde nos dirigen estos dos procesos.

El lector está obligado a realizar el ordenamiento, si quiere ingresar al universo conceptual que la novela propone. Es la propia obra la que instaura el camino para el ejercicio hermenéutico; un proyecto literario que si bien posee como obra artística un sentido autónomo, de ella emerge una continua expansión significativa que exige a su lector una reinterpretación que obedezca a un sistema concatenado. Es la intertextualidad el factor sobre el cual se sustenta la trascendencia de la obra, en ella también se funda la coherencia y la unidad de esta reflexión literaria, y bajo esa consideración debe ser tomada en cuenta; es decir, el resultado conceptual al que denominamos poética y que es materializado por la interpretación del lector, se conforma en *El sitio* a partir de esta relación estructural semántica, de esta vinculación sucesiva de su universo narrativo y aún de otros discursos estéticos.

En *El sitio* la interpretación, el desciframiento versa sobre la creación artística, y sobre sí misma como sistema narrativo; el desciframiento es sobre el propio mundo poético de la narrativa de Solares. La búsqueda de esta escritura es la propia escritura como búsqueda. Lo que se persigue es la trascendencia, una trascendencia que es esencialmente lectura-escritura.

La obra otorga al lector una poética que parte de la inmanencia pero teniendo siempre presente el horizonte de la trascendencia, considerando “cada situación con la mayor latitud posible, no sólo como una sola situación sino desde todos sus desdoblamientos imaginables, empezando por su formulación verbal” (Solares, *El sitio* 93);

es en ésta donde la novela sustenta su proposición que ya revela una forma específica de concebir la literatura. Lo único que queda es la tarea de hacer explícita esa visión.

Escritura y lectura constituyen las señas de indicio que conforman la intención poética de la novela, una escritura y una lectura que apuntan hacia la trascendencia mística y espiritual. La escritura y lectura espirituales que permite exorcizar “el monstruo que se lleva dentro” (Solares, *Cuerpo* 21); el del lector y el de Ignacio Solares, ese que se ha conformado en la escritura “está enmascarado, escondido del todo” (Solares, *Cuerpo* 22), el lector es el que está en la posición de desenmascararlo.

Esta construcción no sólo hace notorio el carácter autorreferencial de la novela, entendida desde una lectura diacrónica que comprenda el resto de la narrativa del autor, sino conlleva una reflexión más profunda, que nos dirige a los planos de la escritura y la lectura como búsqueda de la trascendencia que permanece enmascarada en este crisol intertextual. A decir de Norma Angélica Cuevas hay narraciones “en las que la necesidad de escribir se convierte en un acto irrenunciable que va ligado a la propia existencia del escritor” (*Espacio* 142). La escritura de Solares es una de ellas, como expondré en el capítulo cuarto, su búsqueda particular, esa que se persigue en este estudio, está ligada a una visión mística y espiritual nutrida de la filosofía oriental. Donde la trascendencia del ser a planos superiores es permisible desde la escritura y la lectura. “La palabra que el poeta captura —expresa Gadamer— y a la que confiere consistencia no significa únicamente el éxito artístico que lo consagra como poeta, sino que representa un conjunto de posibilidades de experiencia humana” (*Poema* 112). La escritura de Ignacio Solares se entiende en este sentido, como forma de una experiencia trascendental.

CAPÍTULO II. EL SEGUIMIENTO DE LA *NOTA CRÍTICA*

2. La *nota crítica*

Con la lectura de *El sitio* vino el gusto por la narrativa de Ignacio Solares. La relectura de la novela dejó expuestos los vínculos que ésta establecía con otras obras literarias y artísticas. Así surgió el deseo por seguir explorando el resto de su escritura. La curiosidad resultó en la búsqueda, recopilación y estudio de los artículos, las entrevistas, las notas y todo aquello producido por el escritor. Durante este recorrido fue posible advertir que las preocupaciones sobre la reencarnación, la escritura, la lectura, el espiritismo, el misticismo se mostraron constantes en todas estas expresiones. Leer cada línea escrita por Ignacio Solares se convirtió entonces en una pasión, y en una aspiración por exponer la visión poética que alberga *El sitio*. En el camino de este estudio percibí que las recurrencias del escritor también se desplegaban constantes en la crítica literaria; y que ésta al igual que la escritura del autor conformaba una *nota* que atisbaba algo sobre su pensamiento acerca de la literatura.

En este capítulo me ocuparé de esa *nota crítica*, que vendría a sumarse a la *nota poética*. Ambas despliegan una serie de indicios que ofrecen sugerencias sobre la poética del autor. Particularmente la *nota crítica* —entresacada de la crítica literaria producida sobre la novela y la obra de Solares— se conforma de las líneas escritas que son sugerentes y afines a la búsqueda de esta investigación. Lo mejor es comenzar este segundo capítulo con el seguimiento de las pistas; lo anterior, tratando de ser lo más fiel posible al establecimiento de nexos que el propio Solares va planteando en toda su escritura, como parte del juego recreativo, expansivo e inagotable con el lector.

La *nota crítica* sobre la narrativa hasta ahora producida por el autor conforma también la sugerencia *en torno* a la obra. Después de todo, como se vio en el capítulo anterior, una *nota* puede ser la invitación que señale un posible camino de búsqueda. La crítica literaria es una conjetura sobre la obra. La *nota crítica* es la línea sugerente que se entresaca de esa crítica, y se dispone a los ojos de un lector que esté dispuesto a seguirla como un posible gesto indicativo sobre la obra. *Nota crítica* y *nota poética*, ambas son líneas en torno a la novela que pueden abrir caminos al lector. La *nota poética*, como se vio, es una pequeña referencia, una acotación que incita a indagar sobre la obra; una “pista” sobre la escritura desde la escritura y que particularmente revela mucho de su condición literaria. La *nota crítica* vendría a sumarse a esa indicación acerca del ser de la obra, sólo que en este caso está dada por aquellos que han construido conjeturas acerca de la obra de Ignacio Solares. La *nota crítica* es entonces esa línea entresacada de la crítica literaria que resulta sugerente para esta investigación.

Un escritor⁴⁹ joven engendra una obra y una crítica joven; sin embargo, la cercanía de su creación no impide establecer una distancia que permita hacer una lectura

⁴⁹ Ignacio Solares nace en Ciudad Juárez, Chihuahua el 15 de enero de 1945. Es narrador, dramaturgo y periodista. Su labor escritural ha transitado por estos tres ámbitos desde su juventud hasta la fecha; ha sido coordinador de Difusión Cultural, director de Literatura, Teatro y Danza de la UNAM y director de la *Revista de la Universidad de México*; asimismo ha sido director del suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre!* y jefe de redacción de la revista *Plural*. Ha colaborado en revistas como *Vuelta*, *Diorama de la Cultura*, y *Quimera* entre otras. Ha sido becario del CME en 1974 y 1979 y del FONCA en 1992, asimismo de la Fundación Guggenheim en 1996. Es miembro del SNCA desde 1993. Ha obtenido diversos premios como el Magda Donato en 1989 por *Casas de encantamiento* (1987), el Premio Literario Internacional Diana/Novedades para escritores de lengua española en 1991 por *La noche de Ángeles* (1991), el Premio Julio Bracho en 1992 por *El jefe máximo* (1991), el Premio Nacional de Periodismo por *La Cultura en México*, en 1994 obtuvo el Premio Sergio Magaña, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz y el Premio Juan Ruiz de Alarcón por la obra *El gran elector* (1993), el Premio al mejor autor en 1995 por *Tríptico* (1994), el Premio José Fuentes Mares en 1996 por *Nen, la inútil* (1994), el Premio Xavier Villaurrutia en 1998 por *El sitio* (1998), el Premio Sergio Magaña como mejor autor nacional en el 2002, el Premio Mazatlán de Literatura en el 2004. Sus obras más importantes: la autobiografía literaria *I. S. De cuerpo entero* (1990); cuentos: *El hombre habitado* (1975), *Muérete y sabrás* (1995) y *La instrucción y otros cuentos* (2007); ensayo: *Cartas a una joven psicóloga* (2000), *Cartas a un joven sin Dios* (2008) e *Imagen de Julio Cortázar* (2002); novela: *Puerta del cielo* (1976) Anónimo (1979), *El árbol del deseo* (1980), *La fórmula de la inmortalidad* (1983), *Serafín* (1985), *Casas de encantamiento* (1987), *Madero, el otro*, (1989) *La noche de Ángeles* (1991), *Grandes*

retrospectiva de la novela. Es decir, una lectura que a partir de *El sitio* recorra su narrativa hasta su primera publicación, *El hombre habitado* (1975). Mirar desde atrás el presente narrativo. Mirar también esa *nota primigenia*, la conjetura primera que derivó de una lectura afortunada. Recobrar las líneas interpretativas de la crítica que se presentan como señales de la poética ignaciana, aquéllas que van desde la aparición de la primera obra publicada por Ignacio Solares hasta sus últimas creaciones. La *nota crítica* que abraza la narrativa del escritor se conforma de los numerosos comentarios que van desde las pequeñas reseñas periodísticas, transitando por ensayos formales dentro de textos especializados sobre la narrativa contemporánea, hasta llegar a complejas investigaciones académicas. Todas estas son apreciaciones, propuestas y conjeturas que forjan una *nota crítica* que se ha gestado, de manera consistente, a lo largo de más de 30 años.

2.1 La sencillez de lo indecible

Los trabajos realizados por John S. Brushwood⁵⁰ son un asidero de conjeturas vigentes en los artículos de la actualidad; sus *notas* acogen la voz primera que sugiere lo que puede “ostentarse” como propio del hacer escritural de Ignacio Solares; aquello que comenzó a

novelas de la historia mexicana (2004), *El gran elector* (1993), *Nen, la inútil* (1994), *Columbus* (1996), *El sitio* (1998), *El espía del aire* (2001), *No hay tal lugar* (2003) y *La invasión* (2005); reportajes: *Delirium tremens* (1979); teatro: *El problema es otro* (1984), *El jefe máximo* (1991), *Teatro histórico* (1996), *La moneda de oro ¿Freud o Jung?* (2002), *El Ermitaño* (2004), *Desenlace* (1992), *Infidencias* (1994), *La flor amenazada* (1995), *Los mochos* (1996), *La vida empieza mañana* (1996) y *Si buscas la paz, prepárate para la guerra* (2003). Parte de su obra ha sido traducida al inglés.

⁵⁰ John Brushwood no sólo se cuenta entre los primeros críticos de la narrativa de Ignacio Solares, sino como el académico que comenzó a estudiar formalmente la narrativa de Ignacio Solares; algunos de sus trabajos son: “La realidad de la fantasía. Las novelas de Ignacio Solares” artículo publicado en *La semana de las bellas artes* el 27 de agosto de 1980; *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. Obra publicada por el FCE, en 1984; “De cuento a novela en la narrativa de Ignacio Solares” y “Mexican Fiction in the seventies: autor, intellect and public.” Ambos artículos producidos para el programa de estudios latinoamericanos dentro de la Universidad de Kansas; “Narrating Parapsychology. The novels of Ignacio Solares” artículo para la Revista Latinoamericana Chasqui; *La novela mexicana (1967-1982)* investigación editada por Grijalbo; y finalmente “Aspectos of the supernatural in recent mexican fiction,” publicado en *Ensayos sobre Literatura Mexicana Reciente* por la Society of Spanish and Spanish-American Studies.

constituir su original ser en su primer cuento publicado “El hombre habitado”⁵¹ (1975), y que también da nombre al conjunto de la obra. Cuatro años después de su publicación, Brushwood expresaba: “la excepcionalidad de las novelas de Solares deriva de que, al mismo tiempo, son sutiles y fáciles de leer. [...] el lenguaje que usa el novelista, persistentemente sencillo, aunque muy comunicativo, sostiene esa sensación familiar” (*Realidad* 10). Con esta afirmación se delinea el camino que se abre abundante hacia esta dirección: la impresión de sencillez de aquello que se lee. Esa cualidad en la escritura de Solares produce en el lector una sensación de filiación que, como se verá en el capítulo III, tiene que ver con el reencuentro con lo ya leído y que está, por decirlo de algún modo, materializado en el lenguaje, en personajes e historias que conforman esa “extraña familiaridad” (Paredes, *Fantasmas* 69).

La senda que dibuja Brushwood seguirá abrevándose; Federico Patán al referirse al volumen de cuentos *Muérete y sabrás*⁵² (1995) coincide en que la “sencillez de la anécdota y el lenguaje oculta (en realidad) verdaderas complejidades” (Patán, *Anticipaciones* 12). Sencillez y complejidad son ideas antinómicas que, sin embargo, coexisten en la escritura del autor. *Anónimo*⁵³ (1979) —su segunda novela publicada— es un fiel testimonio de este fenómeno; pues acoge bajo esa prosa sencilla, casi en su totalidad, al cuento titulado “El

⁵¹ “El hombre habitado” cuento de 64 páginas será la materia prima para la conformación de *Anónimo*, novela publicada en 1979 que contiene casi en su totalidad este relato. Asimismo “El grito y sus ecos” —cuento contenido en el volumen— es ampliado posteriormente para dar lugar a una noveleta titulada *El árbol del deseo* (1980) que después de su publicación se contendrá en otro volumen de noveletas titulado *Los mártires y otras historias* (1995); finalmente la historia será recuperada en *El sitio* (1998) como parte de una familia de vecinos que habitan en el edificio sitiado.

⁵² *Muérete y sabrás* (1995) constituye el segundo libro de cuentos del autor, en el volumen vuelven a aparecer dos cuentos de *El hombre habitado* (1975): “La mesita del fondo” y “La ciudad”. Este último relato se introduce de manera íntegra nuevamente en la novela *Casas de encantamiento* (1987). Otro breve cuento perteneciente a este volumen titulado “Rostros familiares” está presente en *El sitio* y lo está también en su último volumen de cuentos publicado en el 2007 titulado *La instrucción*. Finalmente “El sitio”, perteneciente también al volumen, es el cuento que se amplía y se incluye en su totalidad dentro de la novela del mismo nombre.

⁵³ Nutrida de “El hombre habitado” (1975), la historia de esta novela y de este cuento aparecerán nuevamente en *El sitio* (1998).

hombre habitado.” Pero la afirmación de Patán no se refiere propiamente a la prolongación⁵⁴ de historias, sino a la complejidad de lo que encierra ese lenguaje en términos existenciales. Ese estilo llano que nos llevaría a pensar que nada ocurre, nos revela en cambio que mucho es lo que sucede; una escritura que discurre sobre el ser, su existencia, su dios, su trascendencia, su muerte.

La *nota crítica* plantea que las preocupaciones humanas que transitan de lo espiritual a lo existencial en la narrativa de Solares subyacen bajo esa afable y engañosa prosa. En uno de sus trabajos Alfonso González⁵⁵ expresa que: “las novelas de Solares tienen la simplicidad de un cuento de hadas y la complejidad de un tratado metafísico” (*Parasicología* 106). En su narrativa la contemplación interna a la cual son conducidos los personajes es un proceder existencial, en el que las sensaciones profundas son planteadas por un lado, en la trivialidad del ser y por otro, expresadas en un lenguaje sencillo. En relación con esto y refiriéndose también a *Muérete y sabrás* (1995), Javier Galindo Ulloa nos dice que “para poder demostrar estas sensaciones profundas e inauditas, los recursos literarios están planteados en forma muy espontánea, con una prosa llana” (Galindo, *Imaginación* 35). Lenguaje afable, o coloquial, sencillo o llano, quizás una manera exigua de explicar la filiación que logra la narrativa de Solares con su lector, cuando su escritura

⁵⁴ La prolongación conduce a la obra más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término; es decir, las historias, los personajes, las circunstancias son retomados por el autor para continuarse, para seguir explorando al personaje o la historia misma (Genette, *Palimpsestos* 253-254).

⁵⁵ Alfonso González es otro de los académicos que en el extranjero se ocupan de la narrativa de Ignacio Solares; entre sus trabajos se encuentra el que aquí retomamos titulado “La parasicología y la historia política” que forma parte del libro *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos* editado por la UNAM. Otros de sus estudios son dos ponencias tituladas: “Convergencias y divergencias del cuento de hadas en dos novelas de Ignacio Solares” y “Patrones del domino y la comunicación padre/hijo(a) en una trilogía de Ignacio Solares”, ambas para la Universidad de Colorado y la Universidad de Louisiana respectivamente; finalmente destaca “Ignacio Solares: Fear and fantasy as reality en euphoria and crisis. Essays on the contemporary mexican novel”. Publicado por la Universidad del Estado de California.

exige un mayor detenimiento, pues ahí también subyace su particularidad, su ser propio, su *poética*, pues se manifiesta como un factor relevante y siempre sugerente.

2.2 Una narración que se autocrea

Para 1980, año en que comienza el interés de John Brushwood por la narrativa de Solares, se había publicado el conjunto de cuentos titulado *El hombre habitado* (1975), su primera novela *Puerta del cielo*⁵⁶ (1976), una primera versión del relato-documental *Deliriums Tremens*⁵⁷ (1979) y su segunda novela *Anónimo* (1979). En ese momento sale a la luz el artículo que a mi parecer arroja esas primeras *notas* indicativas sobre la escritura del autor. En “La realidad de la fantasía: las novelas de Ignacio Solares” (1980) González señala además de la sencillez del lenguaje, la presencia en estas obras del «fenómeno literario que llamamos “metaficción” o “narración consciente de sí misma” o “narración que se autocrea,”» para referirse a la narrativa del escritor que reflexiona sobre el tema de la literatura, de la escritura y del ser de la obra al interior de ésta. Tomando en cuenta gran parte de la obra de Ignacio Solares, incluyendo las aludidas por Brushwood, puedo sostener, en relación con una *reflexión* de la escritura, que la de Solares es totalmente autocítica en el sentido del automovimiento. Entendido éste como la repetición de las historias, la recurrencia a determinados temas, la reencarnación de personajes, y la inserción de un texto en otro, es decir la metatextualidad.⁵⁸ Por otro lado, si de

⁵⁶ Algunas circunstancias centrales, motivos y personajes de su primera novela transitarán a la novela de *Columbus* (1995) primero, y más tarde estarán presentes en *El sitio* (1998).

⁵⁷ En 1992 *Delirium Tremens* se publica como una nueva versión. Este libro denominado por la crítica como un reportaje novelado recoge en forma de relatos el testimonio de alcohólicos que han padecido el *delirium tremens*. Este texto está presente en *El sitio* por la recurrencia de una atmósfera y una tematización que gira entorno al personaje principal, el padre Juan, un alcohólico que padece de alucinaciones.

⁵⁸ Norma Angélica Cuevas refiere que: “la teoría literaria decidió el nombre de metaficción para señalar el fenómeno, propio de la tradición moderna, de inserción de un texto en otro texto. [...] a título de mera operación metodológica, prefiero emplear el término *metatexto* o nivel *metatextual* y no el de metaficción por

metaliteratura⁵⁹ se trata *El espía del aire* (2001) es la novela del autor que se instala sin duda en la *reflexión* de la propia escritura, de sí misma como obra. *El sitio* y muchas de las obras de Ignacio Solares se autocrean, en el sentido en que siempre regresan a sí mismas y retoman lo ya contado para volver a recrearlo; una lectura retrospectiva de la obra del escritor permita ver ese juego infinito de la repetición que conforma esa autocreación. La develación de este crisol narrativo, que contiene casi la totalidad de la obra precedente, nace de la relectura.

2.3 Continua *continuidad*

El trabajo de John Brushwood sobre la narrativa ignaciana va a ser breve pero persistente durante los primeros años de producción del escritor. En 1989 se publica “De cuento a novela en la narrativa de Ignacio Solares.” El artículo trata por primera vez la problemática de la inserción de un texto en otro. Específicamente, se concentra en la *prolongación*⁶⁰ de historias. Ésta consiste en retomar personajes o circunstancias, ya existentes en la narrativa del escritor, para ser conducidas más allá de lo que se consideraba su fin.

El interés de Brushwood por la prolongación únicamente se ocupa de las diferencias genéricas. Es decir, en el efecto que resulta de la combinación de géneros; por ejemplo una novela que retoma parte de un cuento. A González le interesan las repercusiones semánticas

la asociación casi inmediata que hay entre ficción y literatura, más que entre ficción y escritura” (Cuevas, *Espacio* 141).

⁵⁹ “La metaliteratura, traza líneas de identidad o divergencia entre el lenguaje y la realidad, muestra tematizaciones del proceso de la escritura, cuestiona al estatuto de la obra de lenguaje y se autodefine como ficción. [...] más que establecer relaciones con otros textos, se cuestionan acerca de la posibilidad de la literatura, de la ficción literaria” (Cuevas, 143). Para ahondar ampliamente sobre estas denominaciones y distinciones entre los términos que menciona el autor, *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo* de Norma Angélica Cuevas es un adecuado estudio de referencia.

⁶⁰ Para Gérard Genette la *prolongación* es el ejercicio del escritor de dirigir la historia implícitamente suspendida a otros linderos. “La *prolongación* [...] difiere de la continuación en que no continúa una obra para llevarla a su término, sino al contrario, para conducirla más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término” (Genette, 253-254).

que resultan de estas combinaciones. Para Brushwood son tres los fenómenos que se presentan en la narrativa del autor a partir del tipo de relaciones *intertextuales*: el empleo de un cuento, “El hombre habitado” (1975), como combinación de un concepto para la elaboración de una novela, *Anónimo* (1979); la ampliación de un cuento, “El árbol del deseo” (1980), para hacer un *récit* más intrincado y sugestivo, “El grito y sus ecos” (1989); y finalmente un cuento introducido integralmente en el *récit* de una novela, que es el caso de “La ciudad” (1975) en *Casas de encantamiento* (1987).

La contribución seminal de Brushwood sobre el problema de la *intertextualidad* en la escritura de Solares es de gran valor; sin embargo, en su estudio no quedan claros los límites entre uno y otro tipo. Su clasificación se dirige al problema de los géneros literarios; el trabajo de la diferenciación entre cuento y novela le impide ir más allá sobre el papel de la *intertextualidad*. Asimismo, no aborda la reformulación de ciertos elementos y cómo repercuten dentro de la obra. Sin embargo, en su búsqueda sin duda encuentro afinidad, pues en sus trabajos he descubierto algunas de las notas que insinúan algunos de los puntos que pretendo seguir en esta investigación; en sus palabras resuenan las motivaciones en la narrativa de Ignacio Solares: la repetición de historias, el continuo regreso a los mismos autores y las mismas lecturas. Brushwood logra identificar “la transferencia de espíritus o, digamos, la existencia de un espíritu en un cuerpo ajeno” (Brushwood, *Cuento* 27), los personajes que de pronto comparten circunstancias de vida con otros distintos y en apariencia ajenos, así como la inserción de un relato completo dentro de otro.

2.4 Dos voces

El camino que ha seguido la crítica para estudiar y valorar positivamente la obra de Solares se bifurca hacia otros linderos, donde uno de los más interesantes es sin duda el de los

narradores. La narrativa de Ignacio Solares suele emplear, para construir el relato, dos voces que se alternan durante la narración hasta el final de la historia. Ambas voces narrativas conducen la historia dando lugar a un doble enfoque de lo relatado. El uso de la primera y tercera persona modifican la apreciación de lo ahí contado. En la *nota crítica* sobresale la atención prestada al uso de ambas voces y, sobre todo, a la alteración de los usos convencionales que se le atribuyen a cada una de éstas. En los relatos de Solares, el narrador omnisciente en tercera persona suele establecer un tono de familiaridad con respecto al mundo narrado que habitualmente no debería corresponderle, pues ese papel está delegado a la primera persona. Por poner un ejemplo: se puede señalar lo que el propio Brushwood dice acerca de la novela *Puerta del cielo* (1976). El narrador, al referirse a la madre de Luis, el protagonista, no la presenta utilizando denominaciones o estructuras narrativas como: “la madre de Luis sufría de...” es decir, no toma distancia de los personajes que se supone le son ajenos, pues no es un narrador personaje. En cambio, utiliza frases como: “mamá sufría de...” (Brushwood, *Realidad* 10) para referirse a la madre del protagonista. Brushwood señala que el uso de la tercera persona creará en el lector un papel de familiaridad, asumido desde esta espacialidad que le confiere la perspectiva de la tercera persona que: “está por decirlo así, fuera del argumento y observando la realidad convencional de Luis, el lector que se coloca al lado del narrador, queda en una posición potencialmente analítica” (Brushwood, *Realidad* 11). Esa afabilidad permitirá la complicidad del lector con el narrador en tercera persona, cuya voz particular dirige la senda ahora hacia el reflejo de la actividad lectora en el relato. El rompimiento de la barrera entre el observador y lo observado, crea la ilusión de pertenencia dentro de la historia. En relación al narrador, Alberto Paredes señala la presencia constante, en la narrativa del autor, de una extraña familiaridad no proveniente del estado anímico del

personaje, sino del que narra: “alguien cercano que husmea, se pregunta y avanza temeroso por las fragilidades del protagonista” (Paredes, *Fantasmas* 69).

El Sitio no está exento de este modo de contar, la novela contiene de alguna manera dos relatos. Uno que proviene del protagonista y otro que pertenece a un narrador omnisciente. Existe un paralelismo de la historia que resulta de la presencia de estas dos voces. El rompimiento de las formas y las atribuciones tradicionales que se le han conferido a los narradores generó en la *nota crítica* la sugerencia de dos posibilidades en torno a la conformación del relato: la que confiere la voz narrativa a un solo emisor, omitiendo la omnipresencia, y la que identifica dos voces diferenciadas. En relación a la primera conjeta, Labastida expresa: “el relato asume la forma extraña de una confesión, la confesión, en primera persona, hecha por el cura a su confesor [...] La novela carece de transiciones; se desarrolla de manera lineal, desde el inicio y hasta que finaliza el sitio” (Labastida, *Sitio* 24). Esta idea de la novela como el relato de una confesión será una constante en casi toda la crítica; Javier Sicilia no es la excepción y señala que “en *El sitio* [...] un sacerdote alcohólico se confiesa con un obispo. Su confesión es un largo monólogo con el que narra su vida y la de un grupo de vecinos” (Sicilia, *Puertas* 55). Esta percepción no es equívoca, pues existe una confesión expresa literalmente en la novela; sin embargo, la tercera persona también participa de esa confidencia y de ese tono de familiaridad que se ha señalado antes, sugiriendo con ello, su atribución a una segunda voz. Sobre otra posibilidad, la que sugiere la atribución de dos narradores diferenciados; Federico Patán señala:

La voz narrativa primera la lleva un sacerdote que informa de lo ocurrido a un Monseñor todo el tiempo mudo, pero esa voz no es la única en la novela, ya que las otras personas dialogan entre sí en

el informe ofrecido por el sacerdote o mediante una voz omnisciente que de pronto se adueña de la trama. (Patán, 12)

Por su parte, Gonzalo Celorio reconoce también la presencia de estas dos voces, sin embargo, las atribuye a un sólo personaje, al cura alcohólico. Celorio no se cuestiona sobre los rasgos de omnisciencia; en cambio, considera que existe un extrañamiento inicial que en seguida resuelve explicando: “esa omnipresencia [...] como una convención narrativa [...] algo (que) tenía que ver con el sacramento de la confesión, con los efectos alucinatorios de la ingesta alcohólica, con la modificación que el observador ejerce sobre lo observado” (Celorio, *Summa* 12). En el capítulo de análisis, abordaré ampliamente esta problemática, por ahora conviene decir que como Patán y Celorio, admito la presencia de dos voces diferenciadas; una en primera persona que *se opone* a un segundo relato emitido en tercera. La oposición de ambos discursos y la sola presencia de dos perspectivas diferentes sitúan a la novela en una ambivalencia permanente.

2.5 Una confesión, un diario

He referido que la *nota crítica* sugiere “lo familiar” como una particularidad en las novelas de Solares, que se manifiesta en la expresión escritural y en una voz distinta de carácter omnipresente. Por otro lado, esa *nota* refiere que el carácter íntimo también lo dispone la forma y el tono de confidencia en algunas de sus novelas. En *El Sitio*, como se vio, ese tono íntimo se hace explícito bajo la forma de una confesión. En el caso de *Puerta del cielo* (1976) señala Alfonso González: “la novela se compone de capítulos cortos que alternan entre el relato en primera persona como en un diario, la narración omnisciente en tercera persona, y diálogos” (González, *Parasicología* 106). El uso de dos voces, una hasta cierto

punto despersonalizada, produce la sensación de estar ante un diario cuando se trata de la primera persona. En *Casas de encantamiento* (1987): “la narración de Javier en primera persona aparece en forma de diario que está siendo interpretado por quien habla en primer término” (Brushwood, *Realidad* 7). En la narrativa de Solares, la recurrencia al carácter íntimo bajo la forma de un diario o una confesión es una constante. Y crea, en palabras de Brushwood, «un efecto similar al del tradicional “manuscrito encontrado”. Revela tanto al narrador como al autor y al lector de la responsabilidad de explicar lo inexplicable» (Brushwood, *Realidad* 7).

2.6 Lo fantástico... otra posibilidad

La presencia de dos voces en la narración y la inclusión de un diario o confesión son estrategias textuales que sugieren posibilidades para el relato e instituyen en la obra de Solares el valor de la ambivalencia. Éste a su vez termina de nutrirse en la escritura del autor por los sueños, alucinaciones, evasiones, conversaciones con los muertos y las visiones de sus personajes. El tema de lo fantástico en la escritura de Ignacio Solares conforma para la crítica un elemento más que se suma no sólo a lo “particular” en su escritura, sino a la ambivalencia como otra renovada posibilidad. Al referirse a la introducción de elementos reales e irreales dentro de la narración, Alfonso González señala que: “una constante en la novelística de Solares es el texto abierto o la ambigüedad, en la que el lector se ve obligado a escoger entre dos o más posibilidades” (González, *Patrones* 1). La indeterminación es producto ahora de esa constante “transición entre lo real y lo irreal” (González, *Parasicología* 114). Los límites entre la realidad construida dentro de la ficción y los espacios oníricos se confunden.

2.7 Las novelas de Solares son históricas, pero no realistas

Clasificada por Ignacio Trejo Fuentes, la obra de Solares ha sido divida por sus asuntos:⁶¹ “por un lado, lo fantástico, por otro, lo histórico” (Trejo, 51). Específicamente *El sitio* (1998), según Javier Sicilia, es colocado por la crítica dentro de un periodo en el cual aparentemente Solares se aleja de lo “fantástico”; sin embargo, expresa: “no. En realidad. Solares nunca ha abandonado el mundo fantástico. Si sus mismas novelas históricas son profundas es porque las soporta lo fantástico. Ese universo es el que le permite explorar en la historia dimensiones espirituales” (Sicilia, *Puertas* 55). Sea novela fantástica, sea novela histórica, la narrativa de Solares posee una dimensión espiritual que rompe con lo razonable y lo lógico. En este sentido, ante la clasificación que hace Trejo, cabe decir que aún sus novelas históricas están llenas de elementos fantásticos.⁶² Son las cualidades prodigiosas y extraordinarias las que conducen a los personajes históricos a exploraciones espirituales más profundas; al referirse a Ignacio Solares en relación a su novela histórica *Madero, el otro* (1989), Ricardo Pohlenz expresa:

Como uno de los fabuladores más consumados en lo que a narratividad se refiere, se lanza a la historia desde el punto de tensión en donde cede la realidad y se distorsiona, no te pide un acto de fe,

⁶¹ Renato Prada Oropeza, en *La constelación narrativa de Ignacio Solares*, señala que la narrativa del escritor está “motivada por dos tematizaciones, caracterización que lleva incluso a hablar de dos “etapas” de su desarrollo: lo que podríamos llamar lo *insólito* y lo *histórico*” (Prada, *Constelación* 66). La idea de lo *insólito* para Prada está emparentado con lo fantástico, pues considera que es una tematización discursiva “que se aparta de las expectativas que el discurso realista ha logrado codificar con mayor o menor precisión” (Prada, *Constelación* 67). Para el crítico este tipo de discurso introduce de pronto, dentro de una homogeneidad, un elemento “raro” que rompe con la aparente normalidad de los hechos narrativos.

⁶² Entiéndase lo “fantástico” según la denominación de Tzevetan Todorov, y que Ignacio Trejo Fuentes retoma para referirse a la narrativa de Solares que presenta elementos que oscilan entre lo maravilloso y lo extraño: “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, súlfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por dos soluciones [...] o el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad [...] o bien el diablo es una ilusión. [...] La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Trejo, 5).

la percepción alterada y mágica de lo real queda asumida desde las primeras líneas. (Pohlenz, *Paseos* 5)

En la narrativa de Solares lo fantástico debe entenderse como la introducción de elementos extraños, imposibles en la realidad y que por ende producen un extrañamiento en el lector.

En este sentido Lara Zavala expresa: “las novelas de Solares son históricas pero no realistas” (Lara, *Imaginación* 6). Específicamente lo onírico le permite explorar el misticismo, la parasicología y el espiritismo. El universo de lo fantástico se vuelve más complejo, siendo el espacio idóneo para llevar a cabo la exploración de sus personajes; y se enlaza con las situaciones límite a las que suele enfrentar a sus personajes, otro elemento presente en su narrativa. Con respecto a estos dos factores, Ricardo Pohlenz apunta:

Solares posee una mística obsesiva con la que trata de desentrañar el lado oculto, los dispositivos que hacen la excepción en la psique humana y sus posibilidades de manifestación. Esto lo lleva a concebir novelas que están a matacaballo entre la especulación y lo fantástico [...] El estado demencial de las circunstancias es el punto de partida para escarbar en horrores primordiales. (Pohlenz, 4)

Por su parte, Hernán Lara Zavala al hablar de *Nen, la inútil* (1994) señala el interés de Solares por mostrar la parte espiritual de sus personajes históricos, que en consecuencia: “incluye aquellas posibilidades de comunicación que rebasan el realismo convencional de la novela histórica. De ahí los fantasmas, el espiritismo, la alucinación, el sueño, las premoniciones, los milagros, las visiones y la fe” (Lara, 6). Por tanto, la novela histórica de Solares no queda excluida de la introducción de elementos supraterrenales que permitan a los personajes explorar más allá su ser. Específicamente tratándose de su narrativa, estos elementos muchas de las veces estarán insertos en el contexto de una visión filosófica y religiosa de la tradición oriental, en especial de la cultura hindú y egipcia. *El sitio* (1998)

está nutrido de estas concepciones; sin embargo, esta vez son la escritura y la lectura los procesos que conllevan esa trascendencia espiritual, concebidos en la novela como actos de conciencia y expiación del ser. Ambos procesos son búsqueda de la trascendencia, formas que permiten llevar “más-allá” al espíritu.

En relación al tema de lo histórico, Federico Patán señala la preocupación del autor “por los momentos históricos del país [...] por llevar a tales momentos a otras dimensiones espirituales, como sería la presencia de ámbitos mágicos” (Patán, *Usted* 11). Sin duda, los mundos que presenta la escritura ignaciana son subvertidos regularmente por la presencia de elementos mágicos y espirituales, en su narrativa se introduce casi siempre lo inesperado; la novela histórica y sus personajes no quedan exentos, es ahí donde se incluye aquello que no nos dice el relato histórico institucionalizado o convencional. Cuevas señala precisamente esto, las novelas de Solares: “permiten un acercamiento a las posibles historias de vida que se dejaron perder: o en los archivos del historiador, o en los diarios de los militares, o en las propias memorias del protagonista y que solamente el escritor tiene la facultad de reconstruir, de configurar” (Cuevas, *Propuesta* 17). La obra histórica de Ignacio Solares apuesta más a la ficción que a la realidad, pues la literatura ofrece según el escritor: “llenar los huecos de la historia con imaginación”, sin por ello dejar de ofrecer un panorama verosímil e incluso veraz de los acontecimientos. Dicho en palabras del propio autor: “hemos llegado ahora a la luna, pero el poeta habita en ella desde hace siglos. Es en ese sentido en el que creo que lo simbólicamente verdadero puede en cierto momento darte una visión más cercana a la realidad que los hechos históricos” (Rojas, *Materia* 2).

2.8 Un sendero que se bifurca para el lector

La economía textual en la narrativa de Ignacio Solares es otro de los recursos que sobresalen dentro de la *nota crítica*, y que se encuentra presente también en *El sitio* (1998). Entiéndase economía textual como el recurso que emplea Solares para ofrecer al lector sólo lo esencial acerca de la historia, y del que la narra, contribuyendo con esto a acentuar el carácter ambivalente de la obra. Sobre esta recurrencia, Alfonso González expresa sobre *Casas de encantamiento* (1987) que la novela captura y mantiene el interés del lector sólo “esparciendo la información vital” (González, *Parasicología* 115). Por su parte, Alberto Paredes expresa sobre *Muérete y sabrás* (1995): “siempre sabe Solares ser ágil y económico para dar los menos antecedentes posibles y meter al lector en la sala familiar del pobre personaje” (Paredes, 69). La escritura de Solares se expresa y conforma muchas veces de la economía de la palabra, y es precisamente en aquello que no dice, en ese espacio vacío donde se encuentra la invitación y la sugerencia que se dispone para el lector.

La figura del lector no está exenta de aparecer en la *nota crítica* cuando se habla de la escritura de Solares; más aún cuando se puntualiza la ambivalencia de sus obras y se sugiere el abanico de posibilidades que resulta ser para el lector. A decir de Brushwood la complejidad de las voces en la narrativa de Solares “pone a prueba los reflejos del lector [...] estableciendo un balance adecuado entre lo familiar y lo desconocido, confrontando diversos niveles de soluciones estéticas y motivos de preocupación por el significado de lo humano” (Brushwood, *Realidad* 12). Por su parte, para Alfonso González: “una constante en la novelística de Solares es el texto abierto o la ambigüedad, en la que el lector se ve obligado a escoger entre dos o más posibilidades” (González, *Patrones* 1). Particularmente *El sitio* bajo esta nueva historia oculta otra realidad literaria y artística: un universo de referencias a la narrativa del autor y a sus autores predilectos. Esta otra realidad subyace

velada bajo el manto de este nuevo relato. El lector puede optar por el discurso inmediato o sumergirse en el sentido encubierto, pero no oculto, sino sólo encubierto momentáneamente. Las historias y los personajes de Solares no se resignan al acabamiento ineludible que impone el final de una novela, un cuento, un drama, en cambio lo esquivan materializándose a través de una nueva obra en imágenes, en rostros, en otros personajes, en frases, en palabras y en fragmentos. Siempre esperando por un lector que las descubra y le dé plenitud a una narrativa cuya naturaleza es plural y abierta a múltiples posibilidades.

Hasta aquí he venido siguiendo los indicios que la *nota crítica* ha desplegado como “relevantes” y “propios” del ser escritural de Ignacio Solares. Si me he detenido en las *notas* acerca de otras obras es, en primer lugar, porque parto de una lectura que toma en cuenta la narrativa escrita antes de *El sitio* (1998), y a la cual la propia novela hace referencia dentro de sí; asimismo su propia hechura, en la que contiene mucho de la obra precedente del autor, sugiere esta exploración. En segundo término, porque como se verá más adelante, lo hasta ahora expresado en la *nota crítica* está presente de alguna manera en la novela que es objeto de este estudio. Al ser una *summa poética*,⁶³ *El sitio* alberga muchos de los rasgos destacados por la crítica y que están presentes en el resto de su narrativa. Trataré a continuación de complementar lo hasta aquí expuesto ocupándome de una de las *notas* más sugerentes hasta ahora propuestas por la crítica, así como de algunas otras que se ocupan en específico de *El sitio*.

⁶³ A partir de la denominación *summa ignaciana* que Gonzalo Celorio emplea para referirse a *El sitio*, como un agregado de historias del autor que se presentan en la novela; incluyo en este trabajo la noción de una *summa poética* para referirme, aquí y en capítulos subsecuentes, a la reunión también de los rasgos que son propios de la escritura de Ignacio Solares.

2.9 Una *summa ignaciana, narrativa, literaria... una summa poética*

“Una *summa ignaciana*” (1998) de Gonzalo Celorio es la reseña que destaca de entre una diversidad hechas a la novela. De su contenido he entresacado ya lo que se refiere propiamente al narrador. Sin embargo, en un trabajo como el de Celorio bien vale la pena detenerse, pues es una pléthora de *notas* que sugieren a este estudio. Publicado a escasos dos meses de la aparición de *El sitio* (1998), el texto indica, en primer lugar, el espíritu cortazariano⁶⁴ que se le ha atribuido a la novela. Celorio señala la similitud que la obra guarda con *Casa tomada* y *La autopista del Sur* de Julio Cortázar: “el tema del encierro — expresa— al que de buenas a primeras se ven sometidos los inquilinos de un edificio de departamentos, había permitido, en tanto que suceso único y definitorio, la articulación de un cuento de espíritu cortazariano” (Celorio, 12). La idea de Celorio encontrará asidero en el trabajo realizado por Renato Prada Olopeza sobre la narrativa de Solares, en el que dedica un capítulo entero para *El sitio* (1998). En su trabajo, Prada considera los cuentos de Cortázar como antecedentes del tema del encierro y de la privación, asimismo la novela como una actualización⁶⁵ de los cuentos.

Por otro lado, Celorio supone la novela como ampliación del cuento “El sitio”. Para el crítico y narrador, esta extensión de la historia tiene el fin de explorar la complejidad de los personajes; asimismo la presencia de los narradores contribuye a la búsqueda del escritor: “consideré [...] que, para transformarse en novela, la narración, amén de explorar

⁶⁴ Para Renato Prada los cuentos contenidos en *El hombre habitado* (1975), en cuanto al estilo y los procedimientos narrativos, poseen «una influencia, muy bien “digerida” por cierto, de los cuentos de Julio Cortázar» (Prada, *Constelación* 16).

⁶⁵ Específicamente Renato Prada utiliza la terminología de Gérard Genette y nombra como *hipotextos* no sólo a estos cuentos, sino a *La peste* de Albert Camus y “La noche de epifanía” cuento de José Revueltas; todos ellos forman un antecedente que se actualiza en *El sitio*, pues a partir de una situación inusitada, sus personajes detonan una serie de valores positivos y negativos (Prada, *Constelación* 69). La *hipertextualidad* expresa Genette es: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (Genette, 12).

la complejidad de los personajes, debería articularse en tercera persona y que el narrador debería poseer, a la manera clásica, carácter omnisciente” (Celorio, 12). Aunado a lo anterior se suman como “rasgos” sobresalientes de la novela, la idea de la situación límite a la que son expuestos los personajes, y la propia ampliación del cuento a novela como una vía que los dirige a la revelación más dramática de su condición humana: “cómo no desarrollar hasta sus últimas consecuencias semejante situación en un discurso novelístico, pensé entonces, y hacer una cala profunda de la condición humana” (Celorio, 12).

Luego de referirse a la complejidad que produce la presencia de dos narradores, indicada líneas atrás, y a la ambivalencia que generan dentro de la novela, Celorio interpreta esta forma particular del relato como parte de la gran metáfora que es *El sitio*:

No se trata de una alegoría sino de una metáfora, múltiple y portentosa. No tiene la finalidad didáctica y el carácter unívoco que Borges les atribuía a las alegorías, sino la apertura polisémica de las grandes metáforas en las que caben tantas interpretaciones como lectores haya. (Celorio, 12)

Para el crítico, el juego de la ambigüedad que producen los elementos formales en la novela tiene que ver directamente con la imagen retórica que pretende ser. La idea de *El sitio* como una metáfora moderna de la existencia es referida también por Jaime Labastida, quien al lado de Celorio será uno de los primeros críticos en arrojar esa conjectura: «el sitio quiere decir, el asedio, el cerco. [...] la novela es “una metáfora del encierro existencial en el que sin remedio está atrapado el hombre moderno”» (Labastida, *Sitio* 12). Por su parte, Francisco Prieto explica que: “la acción narrativa se inicia con un cerco interior y va llevando a cada personaje, poco antes de la liberación, a darse cuenta de que había vivido su existencia *sitiado*” (Prieto, *Novela* 31). Al respecto Jaime, Labastida expone: “todos nos encontramos, en algún sentido, bajo sitio: “la Tierra misma es una prisión, el cuerpo es la prisión de las almas, los otros son el infierno. [...] La situación absurda es conducida a un

extremo, el límite. Cada uno de nosotros es, en el fondo, [...] un preso de sí mismo” (Labastida, 12). En relación a esta última idea y la recurrencia dentro de las *notas críticas*: la novela, su forma y su contenido se explican como una alegoría del ser aislado, abandonado, impersonal de los tiempos modernos.

Esta última concepción deriva de la situación límite de la cual nos habla Celorio en que han sido puestos los personajes de Solares en *El sitio*; “como si la vivencia de la crisis ocurrida —expresa Federico Patán— hiciera ver con claridad los defectos de la existencia llevada hasta ese momento” (Patán, *Anticipaciones* 12). Es por ello quizá que *El sitio* alberga a los personajes de antaño, con la intención siempre de llevarlos a una vivencia trascendental que les permita crecer. *El sitio* es para la crítica una novela del desarrollo, del desenmascaramiento de los temores interiores y sociales del hombre que finaliza el siglo XX. De la experiencia límite se deriva la emancipación y el acto de la redención espiritual. Javier Sicilia expresa que la liberación del cura es precisamente: “una metáfora moderna de la redención” (Sicilia, *Puertas* 55).

Finalmente, Celorio refiere dentro de su reseña el “rasgo” más importante para la búsqueda que persigue esta investigación: la *summa ignaciana*. El crítico emplea esta denominación para referirse a *El sitio* (1989) como: “una novela endeudada, abigarrada de referentes, de guiños literarios, de asociaciones culturales que han sido de tal manera asimilados que acaba por ser, a fin de cuentas, un homenaje multitudinario” (12). El presente estudio persigue la exploración de esta *summa ignaciana*. Asimismo, las referencias vertidas en la novela que pertenecen a otros universos literarios y las sugerencias que *en torno* a la obra nutren su entendimiento. Para Celorio “el mayor homenaje de Ignacio Solares en esta obra, —expresa— qué duda cabe, es a Ignacio Solares” (12). En sus líneas *El sitio* alberga veladamente mucho de la narrativa de Ignacio

Solares, y como resultado se conforma un cúmulo poético. Así, la novela no sólo es una *summa narrativa*⁶⁶, tal como la ha nombrado Gonzalo Celorio para referirse a la congregación de la propia escritura del autor, sino también una *summa poética*. Dicho por el propio Ignacio Solares “la escritura me significa una zambullida en el inconsciente, el espejo por el que Alicia se va de cabeza, el regreso a las primeras imágenes, a los primeros sueños” (Solares, *Cuerpo* 48). *El sitio* es la zambullida en lo que podríamos pensar es el asomo de una poética, en el sentido en que en la novela están comprendidas las “obsesiones” de la narrativa del autor, transitar por sus líneas es asumir el viaje hasta las primeras imágenes que avisamos en las obras primigenias de la escritura de Ignacio Solares.

2.10 Las propuestas formales

La *nota crítica* se ha conformado mayormente de las reseñas periodísticas. Las investigaciones formales son pocas aún; sin embargo, existen varias tesis⁶⁷ de licenciatura y maestría que he decidido descartar dado que por sus preocupaciones metodológicas⁶⁸ y

⁶⁶ Véase el apartado del capítulo I “Una summa ignaciana, narrativa, literaria... una summa poética.”

⁶⁷ Dentro de los estudios formales que se han realizado sobre la narrativa de Ignacio Solares, se encuentran tres tesis desarrolladas en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Dos de ellas se ocupan de la novela histórica de Solares: la primera titulada *La configuración del héroe en la novela Madero, el otro de Ignacio Solares* presentada por María Dolores Cabrera Carreón, para obtener el grado de licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica; la segunda lleva por nombre *Historia y ficción en Madero, el otro: El Símbolo de la Otredad*, presentada por María Auxilio Vargas Zacarías para obtener el grado de maestra en Literatura Mexicana. Ambas tesis estuvieron bajo la dirección de Renato Prada Oropeza. Finalmente existe una tercera tesis de maestría presentada por Verónica Arcos Miranda titulada: *Análisis semiótico de “El sitio” cuento y novela del mismo nombre de Ignacio Solares, en base al modelo de Greimas*, que como su nombre lo indica es un análisis semiótico de la novela.

⁶⁸ La tesis de Verónica Arcos muestra mayor preocupación por la aplicación del modelo de Greimas; sin embargo, se ocupa de la obra de mi interés y retoma algunos de los “rasgos” que he venido entresacando a lo largo de este capítulo. Particularmente la *intertextualidad* aunque forma parte de un apartado de su investigación, no es un tema en que la autora profundice demasiado; su trabajo únicamente se centra en el análisis de los valores que la obra plantea en sus límites inmanentes. Es este su principal problema, pues tratándose de la *intertextualidad* el estudio no se pude supeditar únicamente a la obra. Por otro lado, Arcos aborda el problema de los narradores, su trabajo es uno de los pocos que admite dos voces en la novela. Al igual que algunos de los críticos que mencioné, más allá de la diferenciación no aporta ninguna conjetura al

temáticas, se desvinculan de esta búsqueda. Sin embargo, existen dos trabajos académicos que nutren esta investigación y que considero hasta la fecha son los más profundos y completos: el primero *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares* de Norma Angélica Cuevas, es un texto derivado precisamente de una tesis de maestría. La propuesta es una lectura unitaria sobre tres de las novelas históricas del autor; el segundo, titulado *La constelación narrativa de Ignacio Solares* de Renato Prada Oropeza, es un trabajo que transita por varias de las obras del autor que incluye tanto cuentos como novelas.

2.10.1 Una propuesta de trilogía

Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares (2004) de Norma Angélica Cuevas genera la discusión de manera más amplia sobre el ejercicio de la *intertextualidad* en la obra de Solares, no sólo refiriéndose al universo narrativo del autor, sino al resto de los procesos de esta práctica, tales como la relación con el discurso historiográfico y el simbólico-ficcional. Cuevas se centra en las configuraciones temáticas y figurativas de las entonces únicas novelas históricas del autor *Madero, el otro, La noche de Ángeles*, y *Columbus*. Para la autora dichas novelas no sólo ficcionalizan, sino interpretan el suceso histórico de la Revolución Mexicana. Desde la hermenéutica de Paul Ricoeur, Cuevas asume ambos discursos, el histórico y el literario como los constitutivos de la realidad histórica. Ambas son representaciones de ésta y, en este sentido, su propuesta sugiere la

respecto, ni problematiza sobre la complejidad de los mismos. Arcos pasa por alto las irrupciones que el sacerdote hace dentro del discurso de este narrador omnisciente con fines explicativos, justificativos e incluso para desmentir lo que éste nos refiere en relación a los hechos acontecidos. Sin embargo, su camino vuelve a encontrarse con el propio cuando retoma el denominado “tránsito” (Prada, 257) que Renato Prada aporta en su capítulo referente a la novela para referirse al traslado de diversos elementos narrativos de un relato a otro; en este caso, Arco se refiere al traslado de *El sitio* cuento a la novela. Finalmente Arcos también alude a la tematización de “lo insólito” tratada con antelación por el propio Renato Prada.

validez del relato histórico ficticio como una representación igualmente valiosa. Para la investigadora las novelas de Solares permiten explorar los sucesos y los personajes históricos más allá de lo dispuesto en el relato oficial:

La historia y la literatura elaboran el material dado a la percepción y a la reflexión; lo moldean del mismo modo en que los agentes humanos crean formas distintas de vida histórica. [...] Asistimos, en esta trilogía, a un fenómeno de apropiación de la realidad que, al ficcionalizarse, busca dar una interpretación de *aquello* que la historiografía no incluye, de *aquello* que no dice. (Cuevas, *Propuesta* 16)

Norma Angélica Cuevas sugiere, de alguna manera, lo que algunos otros críticos mencionados líneas atrás refieren de la narrativa histórica de Solares: sus novelas nos aportan ese “algo” más que la realidad o la historia no puede ofrecer; ese “algo” que se manifiesta bajo la forma de “lo fantástico”, de la “parasicología”, del “espiritismo.”

Cuevas aborda el problema del autor persona, liminar e implícito; asimismo, la noción de unidad, es decir, el estudio e interpretación de Solares a partir de la agrupación de sus obras como un sistema organizado y complejo. Esta concepción unitaria converge con los fines de esta investigación que pretende comprender la novela como un agregado de escrituras, como un entramado que conforma un sólo decir literario, una visión artística. De la lectura de la narrativa de Solares como un sistema organizado deviene el tercer “rasgo” que Cuevas aporta: *la prolongación ignaciana* (Cuevas, *Propuesta* 97), denominación que la investigadora refiere para referirse a la continuación de la obra autógrafa.

A partir de una lectura que se ocupa de las relaciones entre las tres novelas, la autora logra conformar una interpretación sobre esa reconfiguración del hecho histórico en lo ficcional. Sin embargo, ubica su tesis central en *La noche de Ángeles*. Particularmente es el *viaje* y toda su carga significativa y simbólica el que permite integrar su interpretación. A través de ciertas obras de la tradición oriental y occidental como lo son el *Baghavad Gita*,

el *Libro de los muertos* y la *Biblia*, aporta uno de los trabajos más ricos acerca de la obra de Solares. Es de esa tradición presente en la obra de Solares que extrae su interpretación, en ella la figura mítica del barquero ahora acompaña a Madero, Ángeles y Columbus en un viaje que deja de ser físico para convertirse en uno espiritual; en ese viaje, los tres personajes dejan de ser históricos para convertirse en seres trascendentales. “En *La noche de Ángeles* mucho se trata de un viaje a la conciencia, semejante a un examen en donde una de las posibilidades de ese acto de confesión es salvar la revolución” (Cuevas, *Propuesta* 136).

2.10.2 Una constelación narrativa

La constelación narrativa de Solares (2003) de Renato Prada Oropeza ofrece un análisis interpretativo (hermenéutico), crítico y panorámico sobre la narrativa del autor. Es uno de los primeros, que junto con el de Cuevas, trata de conformar una interpretación estableciendo relaciones entre varias obras del autor. Si bien, Brushwood ha iniciado ya la labor, será Renato Prada Oropeza quien se de a la tarea de, mediante una acertada elección de obras del autor, hacer un análisis, si bien no estrictamente sistemático, sí bastante clarificador en lo que a la narrativa de Solares se refiere. Es su trabajo, como él mismo lo denomina, una “*constelación* configurativa de los valores simbólicos que subyacen en los discursos estéticos abordados” (Prada, 10). Sea o no su intención, Prada logra aportar en un estudio formal y serio una panorámica sobre los valores y la *poética* de la escritura de Ignacio Solares.

El libro está estructurado en ensayos independientes, los cuales logran crear una configuración de la propuesta estética del autor, los trabajos aunque autónomos consiguen dialogar entre sí imitando con ello el ejercicio *intertextual* de Solares. Cada uno de ellos se

nutre del otro, amplía y codifica la significación del *cúmulo* narrativo. Nueve son los ensayos que componen el texto sobre once obras de diversa naturaleza; la primera, el conjunto de cuentos *El hombre habitado* (1975), las novelas, *Puerta del cielo* (1976), *Anónimo* (1979), *El Sitio* (1998), *Casas de encantamiento* (1987), *El espía del aire* (2001), *El gran elector* (1993) y *No hay tal lugar* (2003); y de las noveletas, se centra en *Serafín* (1986) y *El árbol del deseo* (1997).

La totalidad de la obra de Solares no se encuentra incluida en el trabajo de Prada, pues desde la perspectiva del autor, punto de vista que comparto, “sería una pretensión jactanciosa y simplificadora tanto por la amplitud como por el valor que representa” (Prada, 10). Sin embargo, el texto logra transitar por todos los ámbitos hasta ahora señalados, los dos grandes asuntos que suele la crítica distinguir en la obra de Solares están especificados aquí: el mundo de lo fantástico y el mundo de lo histórico; en el trabajo de Prada el primero pasa a ser el mundo de lo “insólito”⁶⁹.

He de detenerme solamente en los ensayos que versan sobre las obras de mi interés, “El sitio” cuento y *El sitio* novela. “La apertura en la cerrazón” (2003) es el título del ensayo dedicado a “El sitio” cuento. De este trabajo destaca el traslado mencionado líneas atrás de lo “fantástico” a “lo insólito”: definiendo su presencia a partir de un elemento extraño que rompe con las expectativas realistas del discurso configurado, el elemento “insólito” se instaura en la narrativa de Solares como una de las tematizaciones recurrentes. Será este elemento lo que genere la situación límite señalada por la crítica, “los estados disfóricos —a decir de Prada— de los personajes” (Prada, 79). Por otro lado, el crítico sugiere los espacios de apertura que durante el estado de sitio se abren en el edificio, entre

⁶⁹ Lo “insólito” es “un tipo de tematización discursiva [...] que se aparta de las expectativas que el discurso literario realista ha logrado codificar, con mayor o menor precisión [...] existe una ruptura de la homogeneidad, se presenta la alteración de la causalidad” (Prada, 67).

los cuales destaca la azotea del edificio sitiado, como un lugar liberador. En medio de la cerrazón se abren otras posibilidades (Prada, 77): para Prada el cuento simboliza, a partir del rompimiento del estado normal de las cosas, el encuentro del personaje con un sitio superior, un encuentro con “un destino que lo libera de la cotidianidad aplastante, uniformadora, para hacerlo consciente de su *nuevo* y *real* sitio en el universo que le da su sentido, le permite ser y proyectarse en cuanto tal” (Prada, 89).

En “El otro sitio: reconfiguración temática en la novela *El Sitio*” me interesa destacar la problemática de la inserción del discurso verbal perteneciente a un universo narrativo precedente, en boca de un personaje de *El sitio*. Al respecto, Prada refiere que en el fondo es otro el que habla, con sus caracteres de personaje, su problemática y red de valores distintos. Este es un punto que retomaré en mi análisis, la coherencia no sólo en relación al discurso verbal, sino a situaciones narrativas complejas y extensas que se extraen de una obra para insertarse sin mayor modificación en otra. Prada problematiza sobre las relaciones entre estos discursos, que él llama *co-textuales*⁷⁰, y que considera implican necesariamente una reformulación. Finalmente, el autor ofrece una valoración sobre la ampliación del cuento a novela, que para él “puede ofrecer mayores facetas y enriquecer con más elementos tanto su ramificación diegética, como la densidad semántica de la forma de su contenido” (Prada, 133). Esta idea aportada inicialmente por Gonzalo Celorio termina por redondear el trabajo de Prada y por concluir esta primera parte del trabajo.

Todas esos “rasgos” que la *nota crítica* ha sugerido como relevantes, como propios del ser de la obra ignaciana apuntan hacia una lectura que se dirija a un “más-allá.” Lo

⁷⁰ Renato Prada retoma el término de “co-texto” de la lingüística textual que se refiere a las relaciones “internas del texto, entre unidades del mismo nivel. Estas relaciones inciden en los valores de sentido y significación” (Prada, 116).

histórico, no se limita a ser realista, sino que a través de lo fantástico despliega otra versión de los hechos y conduce a nuestros sujetos históricos, en calidad de personajes de ficción, a la trascendencia espiritual; la *prolongación* de historias permite continuar la *historia*, la del personaje y la de la experiencia lectora en relación directa con ese personaje; la familiaridad del discurso manifestada en el lenguaje, bajo la forma de la confesión, el diario, y el propio tono del narrador hacen que el lector participe de esa familiaridad; y que con ello también conduzca “más-allá” su experiencia lectora. Todos y cada uno de estos “indicios” son los “rasgos” definitivos de una escritura particular, la de Ignacio Solares que levanta ante nuestros ojos un mundo de espiritualidad, de crecimiento, de expansión interna y de trascendencia de la condición humana.

CAPÍTULO III. LA *SUMMA POÉTICA*

Con sus señales, resplandores, guiños y señuelos, el texto poético actúa como una criatura en busca de ojos que la miren, oídos que la atiendan, manos que la acaricien, amores que la reafirmen, palabras que la juzguen y más.

Josu Landa, *Poética*.

3. El seguimiento de los indicios

He venido hablando de la escritura de Ignacio Solares como una pléthora de guiños que se despliegan en busca de un lector. Sin embargo, mi pretensión no es abarcar la totalidad de su obra; sino sólo establecer un diálogo desde la novela con el resto del discurso del escritor que me permita comprender mejor el sistema literario ignaciano. En este capítulo me ocuparé de los rasgos que se ostentan a sí mismos como relevantes dentro de la novela, y que se han venido reiterando en gran parte de su obra. Estos rasgos son los que pueden ayudar a la identificación de una poética. Lo más importante es que el seguimiento de estos indicios hace posible entrever hacia dónde apunta la búsqueda de la escritura del autor.

Una descripción analítica permite, en primer lugar, entender la construcción particular de la novela y, como consecuencia inmediata, identificar esos indicios. El análisis de cada uno de estos elementos recurrentes en la narrativa del autor ayudará a situar, de manera precisa esta *summa* poética dentro de la obra; pues únicamente el seguimiento de los personajes y sus historias particulares me ha llevado no sólo a reconocerla, sino a comprenderla. Cabe aclarar que si bien este capítulo centra mayor atención a la poética implícita o encarnada que subyace en el texto, es la propia naturaleza intertextual implicada en éste la que nos lleva hacia el afuera y exige que el lector vaya más allá de los contornos de la obra. Recuérdese lo señalado en el capítulo uno: es la intertextualidad el factor sobre

el cual se sustenta la trascendencia de la obra. Y, sobre todo, tratándose de esta novela, el afuera genera también esa trascendencia y expansión significativa de la novela.

3. 1 La *summa narrativa*

El primer factor que se ostenta como relevante dentro de la novela es la inclusión de discursos pertenecientes a otras obras literarias. Bajo la forma de diálogos, personajes, circunstancias y tematizaciones algunos de los cuentos breves, novelas y noveletas del autor son retomadas en *El sitio*. Sin embargo, las partes insertadas en el traslado han sufrido una serie de modificaciones necesarias para adecuarse⁷¹ a las nuevas circunstancias temáticas, narrativas, y de caracteres de los personajes.

Su disposición dentro del texto conforma esta novela-universo cuyo referente es la propia escritura de Ignacio Solares. *El sitio* puede entenderse y leerse desde esta movilidad de fragmentos pertenecientes a otros universos literarios. No obstante, la inserción es silenciosa, y puede pasar desapercibida la presencia de otros discursos para aquel lector que desconozca la escritura del autor. Atendiendo a su disposición sigilosa, me ocuparé de estos fragmentos en la no violencia, es decir, siguiendo la secuencia del relato.

El sitio da inicio desde un presente que retoma el pasado: el relato personal del padre Juan, quien cuenta lo acontecido en el estado de sitio sufrido en el edificio en que reside. Específicamente trata de explicar su conducta durante este tiempo, lo cual es resultado de sus padecimientos alucinatorios producidos por el alcohol. A partir de este suceso inexplicable se desatan una serie de hechos entorno al nuevo estado de cosas. El aislamiento repentino trae consigo la búsqueda de una explicación inmediata que de manera precisa nunca llega, únicamente al final se sabe por una emisión televisiva y la voz

⁷¹ Véase apartado 3.2 “El sitio” cuento y otros cuentos.

enardecida de un locutor que se hace “un llamado para restablecer el orden en todos los sectores de la sociedad”; asimismo el locutor pide a sus escuchas: “no permitir nunca más [...] que traidores a la patria [...] impusieran un sitio” (Solares, *El sitio* 278).

Luego de la renuncia a una posible explicación y sin hacerse a la idea del encierro, los vecinos del edificio —desde la soledad egoísta de sus individualidades—, dedican sus esfuerzos a la espera de la liberación. Sin embargo, conforme se prolonga la reclusión comienzan a salir de sus corazas para externar sus preocupaciones, miedos y necesidades. Surge la comunidad de los fundamentales favores entre los vecinos: la primordial tacita de azúcar y café, el imprescindible litro de leche, la lata de sardinas y el supositorio de Neomelubrina. No obstante, el miedo súbito y el aumento de carencias se vuelven más aplastantes día a día. Los pequeños e insignificantes auxilios terminan por extinguirse para dar paso al terrible y egoísta autoencierro dentro de sus propios departamentos; único espacio que por el momento salvaguarda la integridad de cada uno de los vecinos. Ahora reina la filosofía del “no pedir y dar nada.” En el adentro, desde sus hogares y en su intimidad cada uno ordena su propio y nuevo estado de pervivencia; algunos logran sobrevivir, otros más se pierden dentro de su propia interioridad que los arroja a la evasión, la fantasía, la alucinación, el robo, la traición, la desesperanza y el suicidio. Afuera comienzan los asaltos a mano armada, en los pasillos y hasta en los propios departamentos. Más tarde, la insuficiencia de alimento propicia una nueva reorganización y motiva a los inquilinos a conciliarse para el beneficio de todos. Este hecho será saboteado más tarde por el asalto de un grupo⁷² que se ha hacinado en uno de los pisos del edificio, mismo grupo

⁷² Es el vecino del diecisiete, Eduardo y su amigo el del dieciocho quienes ocupan todo el piso cinco, asaltan a otros departamentos, roban las provisiones del edificio y finalmente asesinan a uno de los habitantes al intentar defender el alimento para su familia. Antes del encierro, Eduardo creía firmemente en que una epidemia que se avecinaba aunada a la sequía y al hambre terminaría con los más débiles y pobres: “Pero si el

que conduce al resto de la comunidad a la acción más atroz: el estallido de la guerra interna y el consecuente asesinato de uno⁷³ de los vecinos.

El correr de la vida al interior del edificio puede seguirse claramente en la propia estructura de la narración, que va alternando la historia personal del sacerdote con la historia íntima de algunos vecinos; algunas veces esta alternancia concuerda con el cambio de voz, reminiscencia con la estructura paralela⁷⁴ propia de la narrativa ignaciana. Sin embargo, la revelación de la intimidad del personaje no deja de ser anónima e incluso lejana dada la falta de un nombre que dé cuerpo a esa individualidad, en su mayoría los vecinos son identificados a partir del número del departamento que habitan. Esta despersonalización del personaje, esta falta de identidad doblega el acercamiento íntimo.

Sin embargo, la falta de nombre en algunos de los personajes permite, a partir de la inserción de fragmentos de otras obras de Solares, la atribución de personajes ya conocidos con anterioridad. Es decir, existen vivencias e historias que ya conocíamos pues pertenecen a otros textos narrativos, los cuales son colocados como parte de la historia de algunos de estos nuevos personajes. Esta situación permite que el lector juegue con las identidades y realice múltiples combinaciones. La movilidad de las circunstancias y personajes abre diversos caminos para el lector, en cuanto a las posibles filiaciones y organizaciones de éstos. Por otro lado, algunos de los personajes y sus historias de vida pueden ser reconocidos claramente gracias a la información que el narrador proporciona respecto a su vida anterior; la vecina del uno, por ejemplo, es Eugenia Ortiz la mujer egipciaca que

vecino del diecisiete lo supo desde siempre, cómo sorprenderse ahora que sucedía. Si acaso, el sitio no hizo sino poner de relieve cada presentimiento, cada señal, cada advertencia, con unos colores destellantes que debían ser sus ganas de vivir y que vivieran los suyos. Sobre todo eso: que los suyos vivieran..." (Solares, *El sitio* 86)

⁷³ Ese vecino es Ramón quien vivía con su esposa y su bebé en el departamento doce.

⁷⁴ Véase en el presente capítulo el apartado 3.5 La escritura de la confesión.

aparece en la novela de *Anónimo*⁷⁵ (1979). En aquella novela Eugenia Ortiz pide⁷⁶ al protagonista Raúl Estrada que se quite la vida junto con ella. En *El sitio*⁷⁷ (1998) vuelve a proponerlo, pero esta vez a su amante, el vecino del cinco, que abandonó en el encierro su casa y su familia para irse a vivir con ella al primer piso. Pero la relación existente entre estas dos parejas no termina ahí, también es posible vincularlas con dos personajes que aparecen en el filme *El ángel exterminador*⁷⁸ (1962) de Buñuel; aquí los amantes —durante un autoencierro también inexplicable— sí logran suicidarse con un abrecartas como el que Eugenia sugiere a sus dos amantes en *Anónimo*⁷⁹ (1979) y en *El sitio*⁸⁰ (1998), respectivamente.

También están los personajes pertenecientes a otras obras del autor que sí son reconocidos bajo su nombre: La vecina del diecinueve es Laura, protagonista de “La última imagen” cuento contenido en *Muérete y sabrás* (1995). En el cuento es su esposo quien muere a causa de un infarto provocado por una discusión⁸¹ entre ambos; en la novela es ella la que muere por la misma causa. Un momento después su marido regresa desde el “más

⁷⁵ “Eugenia Ortiz me llamó una mañana al Banco: —¿Podríamos vernos hoy en la noche? Es urgente. Vivía en un departamento de un multifamiliar. Sin alfombra, con muebles rústicos de pino y cortinas de colores vivos, deshilachadas en los bordes. En las paredes, cuadros con símbolos egipcios (Solares, *Anónimo* 164).

⁷⁶ “... ¡Por eso tiene que ser hoy, amigo mío! —si mi mano ha sido un ave entre las suyas, la hubiera ahogado—. Una última gota de alimento para nuestras almas con una última decisión. — ¿Cuál? —Quitarnos la vida” (Solares, *Anónimo* 165).

⁷⁷ “—Por eso tiene que ser hoy [...] Si la mano de él hubiera sido un ave, ella la habría ahogado. —Una última briza de alimento para nuestras almas con una última y definitiva decisión. — ¿Cuál? —Quitarnos la vida” (Solares, *El sitio* 153).

⁷⁸ En esta película un grupo de amigos que se reúnen a cenar después de la opera, en casa de uno de ellos, sufre un autoencierro súbito e inexplicable. Por alguna razón que nunca se devela ninguno de los invitados tiene la fuerza para volver a cruzar el umbral de la puerta y salir hacia la libertad.

⁷⁹ “—Tenemos que hacerlo hoy — lo dijo como si diera una orden. De la mesita del centro tomó un abrecartas dorado, de larga hoja, en el que no había reparado. Lo puso frente a mí, la punta hacia arriba como un pararrayos” (Solares, *Anónimo* 166).

⁸⁰ Regresó con un abrecartas dorado, de larga hoja. La afilada punta hacia abajo, balanceándola como un pequeño péndulo hipnótico. —Míralo bien” (Solares, *El sitio* 154).

⁸¹ El siguiente fragmento correspondiente a la discusión es exactamente el mismo en *El sitio* y en el cuento contenido en *Muérete y sabrás*: “—Me tienes harto, ésa es la razón. —Harto, ¿eh? —respondió ella, empujando el plato recién servido hacia el centro de la mesa, poniéndose de pie y creciendo más de lo que él calculaba que podía crecer ella al ponerse de pie, después de tantos años de conocerla. — ¿Te duele oírla?” (Solares, *Muérete* 75), (Solares, *El sitio* 249).

allá” para tener una conversación:⁸² un fragmento textual del cuento contenido en el mismo libro titulado “Rostros familiares.”⁸³ Por otro lado, Cristina y Joaquín son los niños que huyen a causa de las peleas⁸⁴ entre sus padres en la noveleta titulada *El árbol del deseo* (1980). Estos personajes se han venido siguiendo por el lector desde “El grito y sus ecos” contenido en *El hombre habitado* (1975). En *El sitio* parecen ser los únicos capaces de romper⁸⁵ con el cerco impuesto al edificio. Obdulia de *Columbus* (1996) es la joven muchacha de trenzas de la cual se enamora Luis Treviño y que luego se convierte en más que una Adelita, pues es más hábil en las armas que su propio compañero revolucionario; aquella mujercita y ahora anciana en su lecho de muerte lleva en su alma las huellas de la juventud de Olga, personaje de *Puerta de cielo* (1976) primera novela del autor.

Están los personajes que nutrirán a otros y que aparecerán en obras posteriores a la publicación de *El sitio* (1998); algunos nacen en esta novela y se retomaran en obras futuras. Tal es el caso de Susila, la vecina del ocho quien trabaja en un hospital de voluntaria para ayudar al bien morir de los pacientes; en el estado de sitio aprovecha la

⁸² El siguiente fragmento corresponde a la discusión de los protagonistas de “La última imagen” que ahora reaparecen en *El sitio*, asimismo como indiqué es parte del cuento “Rostros familiares” que tanto como en la novela como aquí son exactamente iguales: “—Ah, eres tú, qué susto me diste —dijo. Y agregó enseguida: —Pero si tú estás muerto. —Sí, y tú también —contestó él, poniéndose de pie” (Solares, *El sitio* 250).

⁸³ El fragmento compartido por ambas historias, presente en “Rostros familiares”: “—Tranquilo. Ya va a pasar —me dijo. Entonces recordé su situación. —Pero tío —le dije—, tú estás muerto. —Sí. Y tú también” (Solares, *Muérete* 24).

⁸⁴ “Papá que poco a poco volvía a subir el tono de voz, las palabras que retumban por toda la pieza, los gritos que eran tan parte suya (de Cristina), como los primeros recuerdos, las primeras imágenes que recibió del mundo” (Solares, *Hombre* 72), (Solares, *Mártires* 92,93), (Solares, *El sitio* 171,172).

⁸⁵ Cristina y Joaquín, los vecinos del siete, son dos de los personajes que vuelven a repetir su historia una y otra vez a lo largo de la narrativa de Ignacio Solares. En cada trama relatada huyen de casa por no soportar más las discusiones entre sus padres. En *El sitio* son los únicos personajes que logran romper con el cerco impuesto al edificio, pues misteriosamente salen del edificio y nuevamente emprenden su aventura por las calles de la ciudad de México. Su propio padre pensando que el sitio impuesto al edificio les impedirá salir les permite huir de su casa: “Pero después de un rato los niños no regresaron, como el hombre había supuesto, y la mujer corrió a la ventana abierta. Pegó un grito. También el hombre los vio: los niños tomados de la mano en la banqueta contraria, más pequeños de lo en realidad era, pasando muy despacio frente a la hilera de soldados inmóviles” (177). Esta última circunstancia nos habla de que el cerco no es un impedimento para que los personajes continúen luchando y tratando de romper con aquello que los limita y consume como es el caso de Cristina. El cerco será un encontronazo para aquellos personajes que lo experimenten, mas no significa que si les es necesario no se pueda romper.

menor oportunidad para hablar de amor y solidaridad entre los hombres, ella que se nutre de los libros sagrados de los Upanishads y del taoísmo aparecerá más tarde en *No hay tal lugar* (2003) continuando su labor de guía espiritual para los que la rodean. La vecina del seis comparte la experiencia de entregarse a un hombre nacido de la ficción con Margarita Vélez de *El espía del aire* (2001), novela posterior a la publicación de *El sitio* (1998). Ambas mujeres hacen el amor⁸⁶ con un hombre nacido de la imaginación.

Están los que aparecen por primera vez, pero que no dejan de remitir a personajes anteriores. Un ejemplo es el padre Juan, uno de los personajes más complejos, pues prácticamente comparte la mitad de su vida con el otro Juan, protagonista de *Puerta del cielo* (1976). Es tal la concordancia entre ambas historias que, en primera instancia, pudiera considerarse que son el mismo protagonista; sin embargo, el Juan de *Puerta del cielo* contrae nupcias con Olga, la muchachita que, como señalé también comparte historia con Obdulia. Lo anterior hace pensar que la otra posibilidad de vida que pudo tener el personaje es la que se nos presenta ahora en *El sitio* (1998). Asimismo, el sacerdote continuará compartiendo más tarde esta historia de vida con Lucas Caraveo, el protagonista de *No hay tal lugar* (2003); finalmente se le puede atribuir reminiscencias del padre Paneloux de *La peste* (1947) de Albert Camus y el sacerdote de *El poder y la gloria* (1940) de Graham Greene. (Más adelante me ocuparé de estos vínculos).

Por su parte, el periodista de quien sólo conocemos el apellido de Barragán es también uno de los personajes más complicados, pues comparte circunstancias con los

⁸⁶ En *El espía del aire* Margarita Vélez hace el amor con el escritor que ha venido de la dimensión real para reencontrarla en una dimensión literaria, en *El sitio* la vecina del seis se entrega a un hombre que imagina dentro de sus fantasías formas de escape durante el encierro: “El sostén era un problema, lo mismo que el broche de la falda, un botón imposible que él encontró en el camino. Ella le dijo déjame a mí, se puso de pie y se desnudó. Lo último que hizo, de perfil, con los pequeños senos enhiestos, fue desprender los pasadores y soltarse el pelo. Al hombre le pareció que en ese momento se desnudaba de veras” (Solares, *El sitio* 105), (Solares, *El espía del aire* 96).

periodistas de *Casas de encantamiento* (1987), Javier Lezama y Luis Enrique Bautista, que ya de por sí poseen una constitución intrincada por la participación que Javier tiene en la vida y los escritos de Luis. Con Abelardo, el también periodista de *La invasión* (2005), la más reciente novela escrita por el autor, se asocia por el mismo amor⁸⁷ que sienten por sus mujeres; pero más interesante aún es la presencia certera en su ser del doctor Rieux personaje central en *La peste* (1947) de Albert Camus. Finalmente Gabriel, el subsecretario de algún lugar, comparte el mismo discurso político de nuestro Prinosaurio y Señor Presidente de *El gran elector* (1993).

Están los personajes que dejan el anonimato de “El sitio” cuento y ahora poseen una identidad definida en la novela. Susila, vecina del departamento ocho y su amante Gabriel subsecretario de algún lugar, Cristina y Joaquín vecinos del nueve, Ramón el vecino del doce, Don Lucas, el médico militar del trece, Obdulia, la viejita revolucionaria del catorce, el periodista Barragán del quince, el padre Juan de dieciséis, Eduardo el vecino del diecisiete, y Alma la sirvienta que vive arrimada en la portería.

Se puede agregar, como otro de los guiños que la obra nos hace: el empleo muchas veces de los mismos nombres. Lo anterior propone, luego de la recepción consciente de la *prolongación autógrafa*⁸⁸ y de la recuperación de personajes anteriores, una posible asociación entre aquellos que poseen el mismo nombre. El lector puede hacer la vinculación entre los Juanes, los Felipes, los Ramones y las Margaritas. Sin embargo, las

⁸⁷ Este fragmento corresponde a la nota final que el periodista agrega a su versión de los hechos sobre lo acontecido en el estado de sitio, “Supe desde siempre, desde un pasado tan lejano que quizá nunca existió, que te estuve queriendo y esperando antes de que tú nacieras, por más que en apariencia hoy seamos de la misma edad. Mi amor por ti palpitó escondido debajo de todas mis alegrías y mis penas, tan antiguas que no sé que de qué vida son. Y mañana, cuando en esta vida actual tu primavera se derrumbe, como la arquitectura de una flor, estaré contigo igual que ayer y hoy” (Solares, *El sitio* 284), (Solares, *La invasión* 298).

⁸⁸ Como se dijo en el capítulo uno, la prolongación conduce a la obra más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término, es decir, las historias y los personajes son retomados por el autor para continuarse (Genette, 253-254).

relaciones no siempre tienen razón de ser; es decir, la correspondencia de identidades no se da todo el tiempo de esta manera, pues implica la mayoría de las veces el traslado de historias y personajes a nuevas identidades corpóreas, la trasmigración de fragmentos de otras vidas a nuevas existencias.

Lo que hasta aquí he expuesto devela la complejidad de la historia del encierro. A la nueva trama se le suman todas aquellas que acompañan a los personajes desde hace muchos años y muchos textos. Asimismo la novela recupera todas aquellas preocupaciones temáticas, sucesos y preocupaciones existenciales del autor, la filosofía oriental, egipcia e hindú, la revolución, el terremoto del 85, la reencarnación, el encierro existencial, la otredad y la muerte. El texto se vuelve un crisol que funciona a partir de estas simultaneidades y coincidencias, entrecruzamientos y rupturas. Los protagonistas aparecen ahora en esta circunstancia límite, en que el autor los coloca. La privación de la libertad, el asilamiento, el encierro y las carencias que conllevan desencadenarán una serie de reacciones positivas en algunos, y negativas en otros. En *El sitio* los personajes sufren una serie de revelaciones que los conducirán a una reformulación de su ser, a un replanteamiento sobre sí mismos; el encierro logra remover su interioridad a tal grado que deja al descubierto lo más profundo de su espiritualidad. Todos ellos conviviendo desde sí, desde sus soledades individuales, pero también involucrados en este gran cuerpo colectivo, como comunidad, como una sociedad que debe sobrevivirse a sí misma.

De esta manera hay que considerar a los personajes, desde su presente, dentro de esta realidad de encierro, pero también situar toda esta serie de desdoblamientos; ampliar las latitudes y el horizonte del texto para lograr ver toda la riqueza de esta realidad simultánea que se encuentra enmascarada. Que en cada acto de lectura se viva una posibilidad. *El sitio* es la obra del autor que ha llevado hasta sus últimas consecuencias la

prolongación de las historias. Sin embargo, para un lector que no esté familiarizado con la producción del autor, todo esto puede pasar fácilmente desapercibido, pues su mayor logro es quizás el desvanecimiento que ha logrado luego de la construcción de este mapa textual. No existen rupturas evidentes en el texto, la fragmentación del discurso se dispone en la alternancia de las voces narrativas. Los elementos insertos son asimilados y absorbidos por completo a esta nueva realidad ficcional. La novela está libre de remaches visibles, toda ella es un perfecta mascaraada que encubre otra multiplicidad de realidades, su maestría radica en esta doble proposición poética que, sin embargo, es una sola en tanto vive en la simultaneidad y todos aquellos que respiran entre sus líneas han venido existiendo en una comunión indisoluble de la poética y la visión artística de la narrativa de Ignacio Solares. Una poética que mucho tiene que ver con la idea de la escritura de una obra interminable, donde un texto es continuidad completa y retorno al anterior.

3.2 “El sitio” cuento y otros cuentos

Desde su primera línea, *El sitio* (1998) dispone la sugerencia: el título de la obra remite además al cuento del mismo nombre publicado en 1995 dentro de *Muérete y sabrás*. Esta circunstancia orienta la mirada del lector hacia la revisión de la escritura precedente que revela que tanto el cuento como la novela no sólo comparten el nombre, sino la temática y la historia. En ambas obras un edificio habitacional de la colonia Condesa en la ciudad de México es sitiado; en él se sufre un encierro súbito e inexplicable. Además, dejan en claro desde un presente que el relato es parte de lo acontecido en el pasado; en ambas obras la historia del estado de sitio es narrada por el protagonista: en la novela es el padre Juan quien relata lo sucedido, un sacerdote alcohólico que luchará en el encierro contra su enfermedad y su propia culpa espiritual y moral por no poder asumir dignamente su papel

de guía durante el estado de sitio; en el cuento narra un joven del que se sabe es dependiente de un establecimiento comercial. Lo anterior convierte a este relato en sí mismo en un “indicio” para entender, leer, e interpretar de otra manera *El sitio*. El cuento se manifiesta desde la novela y ésta a su vez habla desde el cuento dirigiendo al lector a un “más-allá” que trascienda su inmanencia y abra nuevas posibilidades para ambas.

Particularmente el ejercicio de reescritura, inserción y expansión que el autor ha hecho con “El sitio” expone dentro de la novela la conformación del tejido textual y ejemplifica mucho de la labor que ha realizado con el resto de las obras incluidas. La complejidad de *El sitio* comienza a entreverse con esta inclusión que no se reduce a una mínima referencia, sino que integra el texto prácticamente de manera completa. La inserción de una obra en el *corpus* textual de otra, más concretamente de un cuento dentro de una novela, constituye el primer factor que se ostenta como relevante y conformador de una poética al ser un elemento recurrente en la narrativa del escritor. En tres de sus novelas se percibe claramente esta situación: en *Casas de encantamiento* (1987) por ejemplo, se inserta de manera íntegra “La ciudad”, cuento perteneciente al *El hombre habitado*⁸⁹ (1975); en *Anónimo* (1979) aparece casi en su totalidad, pero esta vez de manera fragmentada “El hombre habitado” (1975). En la noveleta *El árbol del deseo* (1980) se incluye también de manera segmentada “El grito y sus ecos.” Todos ellos son ejemplos⁹⁰ de una incidencia en la narrativa de Ignacio Solares: la escritura hecha de la propia escritura.

⁸⁹ Cabe aclarar que en “El hombre habitado” (1975) la historia está contada en tercera persona, mientras que en *Anónimo* (1979) se relata en primera. Además, a diferencia de lo que sucede con “La ciudad”—que se ha trasladado a *Casas de encantamiento* sin ninguna alteración y de manera íntegra—, “El hombre habitado” se ha reescrito de alguna manera en ciertos detalles; la esposa de Rentería por ejemplo, antes sin nombre, ahora aparece como Lucía; asimismo algunas de sus partes que se integran a la novela de *Anónimo* aparecen en cursiva y corresponden a la vida de Rubén Rentería, uno de los dos protagonistas de la novela.

⁹⁰ No es de mi interés ahondar en cada uno de estos ejemplos y, sobre todo, en la manera en que los cuentos se insertan en las novelas, eso es tema para otra investigación, lo importante es indicar que en las novelas de Ignacio Solares casi siempre se incluye una referencia textual de la narrativa precedente, y en algunos de los casos se integran los textos en su totalidad, como es el caso de el cuento “El sitio.”

Práctica que se ratifica en la novela con la inserción de “El sitio” (1995) también segmentado y adherido a lo largo de toda la obra. De tal manera que una vez que el lector – a la manera de un rompecabezas – localice, entresaque, ordene y reconstruya todos y cada uno de estos fragmentos,⁹¹ dejará al descubierto el texto anterior.⁹² La escritura de Ignacio Solares quiere dejarse ver y sobre todo dejarse oír por medio de todas estas piezas de palabras en las cuales resuena la voz de otra escritura que paradójicamente es la misma.

La vieja escritura dispuesta entre la nueva escritura cambia. El fragmento inserto se altera en el detalle y lo trastoca todo, y con ello dispone otra realidad. Cada palabra, cada frase, cada segmento en que ha sido dividido el cuento han sufrido en el proceso de la implantación una serie de modificaciones y adecuaciones necesarias exigidas por las nuevas circunstancias, que aunque similares conllevan cambios. En el primer fragmento insertado en la novela que corresponde al *incipit* del cuento se pueden observar las variantes entre los textos; en ambas historias el suceso primero es el mismo: ambos protagonistas relatan el inicio del estado de sitio manifiesto por el ruido de los soldados apostándose en las afueras del edificio habitacional. A continuación transcribo la parte inicial del cuento e inmediatamente después la versión dispuesta de la novela. Resalto en cursivas el discurso que es común para ambas obras:

Fue una madrugada de insomnio cuando oí el ruido como de cadenas arrastrándose. Al principio lo relacioné más con el malestar que me provoca no dormir —opresión en la nuca, sofoco, una como consunción— con el mundo exterior. Pero el ruido aumentó y terminó por independizarse. Fui a la ventana y miré por un resquicio de las cortinas: primero pasaron varios camiones con soldados —

⁹¹ Como se explicó en el capítulo uno el fragmento debe entenderse como un extracto o una parte, que se ha extraído de un texto literario anterior.

⁹² La “duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamo, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia.” Sólo a la luz de una lectura consciente y cuidadosa devendrá el *palimpsesto*, ese otro universo que permanece más o menos velado en el tejido textual de la novela. (Genette, *Palimpsestos* 495)

inmóviles, fantasmales, las bayonetas atrapando los últimos rayos de la luna— y al final los tanques, rodando morosamente, traqueteando por el centro de la calle, oscuros pero a la vez contundentes, como surgidos de lo más profundo de la noche que se iba. Algunos soldados descendieron de uno de los camiones y se apostaron debajo de nosotros, a la entrada del edificio. (Solares, “El sitio” 37)

En la novela en cambio se lee:

Al amanecer, en ese sueño que es y no es, duermevela que disuelve la frontera entre la vigilia y el dormir, *oí el ruido como de cadenas arrastrándose.*

Al principio lo relacioné más con la hipocondría de la cruda, tan común entre los alcohólicos, como usted sabrá: la opresión en el pecho nos hace temer un infarto; la pesadez en la nuca, un derrame cerebral; los calambres en el costado, una cirrosis hepática; los escalofríos, una pulmonía fulminante; hay como una consunción de todo el cuerpo. Pero el ruido aumentó y terminó por independizarse.

Fui a la ventana y miré por un resquicio de las cortinas. Primero pasaron varios camiones con soldados —inmóviles, fantasmales, las bayonetas atrapando los últimos rayos de la luna— y al final los tanques, rodando morosamente, traqueteando por el centro de la calle, oscuros pero a la vez contundentes, como surgidos de lo más profundo de la noche que se iba.

Algunos soldados descendieron de uno de los camiones y se apostaron debajo de nosotros, a la entrada del edificio. (Solares, *El sitio* 17-18)

Si se lee el cuento desde la novela se puede observar que se conserva prácticamente todo; en el discurso de esta última hay más una añadidura que una omisión. Con la duplicación de la imagen acontece la vivencia experimentada doblemente por el lector; en cada regreso a la novela le sobreviene una serie de actos y eventos repetidos, en los que el reencuentro con lo leído hace posible nuevamente la experiencia; sin embargo, sólo su competencia lectora le permitirá escuchar este eco de existencias que resguarda *El sitio*.

No obstante, la variación existe. La frase inicial de ambos se ha modificado aunque semánticamente parecen coincidir, pues mientras en el cuento “fue una madrugada” en la novela sucedió “al amanecer.” El cambio no parece ser sustancial, sino más bien un matiz entre dos expresiones que remiten a lo mismo: al alba o/y al clarear del día antes de que salga el sol. La situación se reitera una vez más, aunque se amplia la discrepancia entre las

dos versiones cuando ambas remiten a un estado producido por la ausencia de un sueño profundo: mientras que el joven atribuye el ruido al malestar del insomnio, el sacerdote lo considera inicialmente como parte de la duermevela, de ese sueño que es y no es. Los ligeros tintes que diferencian, alejan y paradójicamente mantienen en cercanía ambos textos sugieren la posibilidad de una situación compartida entre los dos personajes, pero a la vez otra. Las reformas en la nueva versión son graduales, inicialmente sólo un matiz, después un estado de vigilia que es remplazado por la duermevela, finalmente el cambio más drástico: la explicación de lo acontecido como parte de la “hipocondría de la cruda, tan común entre los alcohólicos.” La progresión minúscula en los cambios ha sido preparatoria y atenuante de alguna manera, para dar paso a la modificación más profunda y esencial entre ambas obras: la diferencia entre las circunstancias vivenciales de los protagonistas. Mientras que el cuento es narrado por un joven dependiente de un almacén comercial aquejado por el insomnio, en la novela es un sacerdote alcohólico que atribuye esta imagen enloquecedora como parte de sus padecimientos psíquicos producidos por el alcohol.

Necesariamente lo anterior conduce a la reescritura de éste y cada uno de los fragmentos incluidos. La historia se repite pero la existencia que relata es otra, nueva y ajena a la primera. El cuento crece en el sentido en que se agregan a él nuevos significados y forma parte de una realidad más amplia; y aunque conserve mucho del pasado al trasladarse se ha transformado. Sin embargo, no quiero dejar de recalcar que a pesar de ello la novela incluye prácticamente cada línea del cuento, y las diferencias, tachaduras y omisiones las más de las veces atienden a la coherencia textual; es decir, un verbo puede ser cambiado en su conjugación, un artículo o un género para una correcta escritura gramatical y una adecuación total al nuevo contexto literario. Lo anterior evidencia un claro intento por incluirlo todo. Existen no obstante desigualdades léxicas, semánticas e incluso

de puntuación que se pueden percibir en el propio fragmento citado; en lo que a la puntuación se refiere el cuento expresa: “y miré por un resquicio de las cortinas: primero pasaron varios camiones con soldados” (Solares, “El sitio” 37); en la novela en cambio, los dos puntos que separan ambas oraciones son sustituidos por un punto que no altera el sentido original: el paso a la enumeración y descripción de lo visto por ambos personajes. El cambio viene entonces, de quien lo dice, pues cada uno de ellos concibe el hecho de manera distinta, y desde las condiciones de sí mismos y de la realidad que los circunda. Por otro lado, estas variaciones al ser percatadas por el lector establecen un vínculo de complicidad y colaboración con el escritor.

Aunque las modificaciones y reescritura de los fragmentos sean mínimas se genera en éstas la posibilidad de ampliar la historia, pues en esa ligera conversión la fabulación es otra. En este sentido, en *El sitio* no se reduce, sino se acrecienta un texto que originalmente se condensa en un solo párrafo; circunstancia que en el cuento intensifica la opresión y el ahogo del encierro. La falta de párrafos que segmenten el discurso del cuento exteriorizan su condensación; lo anterior determina que la fragmentación de su *corpus* textual en la novela conlleve naturalmente su ampliación y enriquecimiento. Asimismo, su disposición segmentada a lo largo de la novela subraya la idea de la “expansión.” *El sitio* distiende la ficción más que continuarla y en esta extensión debe tachar algunas veces y reescribir otras.

El hecho es que una vez que el lector se percata de la similitud no sólo temática, sino léxica de ambos textos, el juego da inicio. La complicidad entre el texto y el lector permanece y se inicia cada vez que una palabra, que una línea, que una historia nos parece familiar y ya leída con antelación. Dejar al descubierto la existencia velada de “*El sitio*” ya es parte del juego lector e interpretativo. Particularmente su disposición fragmentada y no

lineal me recuerda mucho a *Rayuela* (1979) de Julio Cortázar. Como en aquella novela el cuento sólo “se deja leer” si se ha transitado por cada línea de *El sitio* “empezando” primero por la página 17 y “siguiendo luego con el orden que se indica ahora:” continúe hasta la página 19, salte a la página 28 hasta llegar a la 31, luego pase a la 39, 40, 41, 42 y 43 luego brinque otra vez hasta la 65 y 66; vaya a la 72 y 73 y luego hasta la 159 y continúe de corrido hasta la página 161, a la mitad corte y pase a la 162. No siga más hacia adelante cuando es más divertido ir hacia atrás, así que regrese a la 107 y luego salte otra vez hacia delante hasta llegar a la página 118, lea de continuo hasta la página 120, luego pase a la 123 y 124 hasta llegar a mitad de la 125, de ahí detenga su lectura y de vuelta a la página, lea la 126 y luego vaya a la 143, salte a la 212 y 213 y luego hasta la 285; con esta página y la 286, 287 y 288 arme un pequeño rompecabezas, después vuelva a la 278 y vaya hasta la página final y busque usted mismo las últimas líneas que descubren el cuento.

Pero la disposición particular de “El sitio” dentro de la novela es sólo un principio que abre el mundo de lo fragmentario⁹³ y todo el horizonte de posibilidades que éste conlleva. La novela alude a la continua segmentación de la escritura: los cuarenta y tres apartados que la conforman, aunque separados por un asterisco, van rompiendo en *continuum* con la lógica narrativa de la historia al alternar dos voces narrativas y por tanto dos perspectivas de lo narrado. Al igual que con el cuento de “El sitio” hay que entresacar, ordenar y disponer nuevamente estos apartados para entender la sucesión de los hechos.

La estructura de la novela está dispuesta de la siguiente manera, veinticuatro segmentos narrados en primera persona⁹⁴ y diecinueve segmentos relatados en tercera.⁹⁵ Ambos narran el encierro que ha sufrido un edificio habitacional de la colonia Condesa.

⁹³ Véase nota 2 capítulo I.

⁹⁴ Véase los segmentos 1,2,4,6,8,10,12,14,18,19, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 41 y 43.

⁹⁵ Véase los segmentos 3,5,7,9,11,13,15,16,17, 20, 21, 23, 24, 26, 32, 34, 36, 40 y 42.

Básicamente si se sigue los fragmentos en primera persona, obviando los escritos en tercera, existe un relato más o menos coherente que explica lo ocurrido desde la perspectiva del padre Juan. Los relatos en tercera persona, por su parte, se centran en la vida que fluye en cada uno de los departamentos desde una perspectiva omnisciente. Lo relevante con algunos de estos apartados es que poseen una estructura similar a la del cuento; son historias acabadas que extraídas de la novela bien pudieran aparecer en el próximo libro de cuentos de Ignacio Solares, considerando lo que hasta ahora se ha venido viendo de su propuesta literaria.

El apartado cinco⁹⁶ —que describe la vida en el departamento número siete— es un ejemplo claro de la similitud que algunos de estos segmentos guardan con el cuento. El relato es protagonizado por un hombre que ha dejado de dormir en su casa porque padece de insomnio crónico; ahora el único lugar en el que le es posible conciliar el sueño es un departamentito que compró para tal caso. Este pequeño relato plantea como conflicto central el insomnio del vecino, con ello se desencadena la trama que versa sobre los problemas maritales a causa de su padecimiento; el clímax se sitúa cuando finalmente una noche el vecino es llevado al límite por los reproches de su mujer y confiesa el motivo de sus ausencias nocturnas; el desenlace se resuelve cuando huye después de liberar aquel secreto: “Al llegar a la calle tragaba bocanadas de aire. El cielo extendido y la derramada luz de un farol alentándolo a la fuga. Era libre. Libre, aunque sólo fuera por unas horas, del pasado inevitable y del porvenir contaminado por ese pasado” (Solares, *El sitio* 38).

No sólo este apartado, sino muchos otros conllevan esta estructura que incluso nos aleja del problema central de la novela: el estado de sitio; en cambio, otros apartados se centran en el encierro personal de cada uno de los habitantes del edificio. El conflicto en

⁹⁶ Véase el anexo I al final de esta tesis.

cada uno de estos segmentos gira en torno a la existencia y, sobre todo, a los problemas particulares de cada familia. Por su parte, las alucinaciones que padece el padre Juan, también se presentan como piezas de otras historias, algunas que le conciernen directamente, y otras más que, si bien provienen de su mente, se nutren de la vida de los demás. El hecho es que la novela se conforma como un universo de historias y de los posibles caminos a la que éstas conducen. Si a eso se agrega tanto las digresiones⁹⁷ como los *flash back* que existen dentro de un mismo segmento, o los fragmentos extraídos de otros universos narrativos, la novela se erige como otra invención en cada relectura que de ella se haga, pues nuevas posibilidades surgen para el lector a la hora de interiorizar la obra.

Con todo lo dicho en los últimos apartados algo se puede sacar en conclusión: los fragmentos que se incluyen en *El sitio* admiten ser leídos de manera diferente; sea cual fuere su procedencia, puestos en esta nueva realidad artística y literaria serán nutridos de nuevos sentidos. Paradójicamente, el mecanismo de la fragmentación que de manera natural interrumpe un relato y lo deja en puntos suspensivos, en la narrativa de Ignacio Solares demanda la continuidad de personajes, de historias y de circunstancias. El fragmento no desplaza su contexto original, sino que por el contrario, el nuevo discurso atrae al anterior; es decir, las historias y los personajes conservan en esta nueva historia las raíces de su pasado. Por otra parte, la novela se sirve del archivo literario, artístico y cultural del escritor, de su experiencia lectora y de su afinidad con otras expresiones artísticas. Asimismo, instrumenta un mecanismo de decantación, resemantización y jerarquización del fragmento que le permite realizar apropiaciones intencionadas de significados múltiples, para desarrollar con ello un grupo de diversas lecturas e interpretaciones. El fragmento insertado en *El sitio* remite a toda la obra de la cual ha sido

⁹⁷ Véase en la novela el apartado catorce (Solares, *El sitio* 81-86).

extraída una línea, un diálogo, una circunstancia que se asume como la identidad de un todo mayor y, por tanto, tiene un altísimo poder de sugestión y un fuerte carácter alusivo. Así, textos provenientes de los campos de la literatura, la filosofía, la psicología y el cine, son insertados en una obra que se propone a sí misma como una relectura de la realidad artística y literaria de la cual se ha nutrido la escritura del autor.

3.3 La summa artística

El sitio no sólo es historia de una escritura, sino de una lectura; en sus líneas devela la vida literaria y lectora de un escritor: Ignacio Solares. La presencia de otros autores en la novela obedece a una “obsesión” compartida y afín al pensamiento ignaciano. Aunque diversa en las referencias artísticas y literarias la fascinación es la misma y termina por conformar una trama en colaboración que se teje no sólo de la palabra propia, sino de la de aquellos autores que lo formaron. Los espacios y momentos de encuentro entre un autor y otro se repiten en la literatura. Situaciones similares, pasiones análogas, tramas próximas que se dispersan por la tradición literaria y, más particularmente, por la escritura de Ignacio Solares. Michaux, San Agustín, Freud, Jung, Pasteur, Kierkegaard, Boff, Bernanos, Mozart, Greene, Buñuel, Chaucer, Papini, Koestler, Defoe, Huxley, Camus, Josefina Vincens, Homero, *Los girasoles* de Van Gogh, *Las altas hierbas* de Renoir, *El baile del Moulin Rouge* de Toulouse-Lautrec, la *Biblia*, el *Réquiem*, *El libro de los muertos egipcios*, *Robinson Crusoe*, *La Odisea*, el *Malgré tout*, el *Bardol Todol*, *El ángel exterminador*, *El discreto encanto de la burguesía* y *La vía láctea*, *Los cuentos de Canterbury*, *Gog*, *La peste*, *El libro vacío* son los autores y obras acogidas en la novela que nutren esa vida lectora. Pero *El sitio*, he señalado, no es la única obra que congrega una serie de referencias y hace alusión a las lecturas del escritor; cada cuento, novela, ensayo, entrevista, nota es un

asidero inagotable de indicios para el lector. No obstante, la develación explícita deviene con la aparición de su autobiografía literaria *I.S. De cuerpo entero*; en ella es el propio Ignacio Solares quien relata la historia de su formación literaria. Con todo, en *El sitio* se congregan las obras y autores sobre los cuales siempre regresa el escritor.

Particularmente *La peste* (1947) de Albert Camus, *El poder y la gloria* (1940) de Graham Greene y *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens me permiten contar esa parte de la historia; la razón más próxima obedece a la inclusión en *El sitio* de fragmentos textuales pertenecientes a su *corpus* original. Sin embargo, detenerme en estas obras obedece también a otras razones. En el caso de *La peste* sobresalen las innegables filiaciones con la novela, la primera y más importante es el estado de sitio y las repercusiones que de éste resultan en una sociedad. Además, en ambas historias el personaje central es una especie de autoridad moral que hace las veces de guía. En *El poder y la gloria* su protagonista, el padre José, parece ser la fuente de inspiración que nutre la figura del padre Juan, ambos, son enfermos alcohólicos que padecen de alucinaciones; sin embargo, como se verá, los vínculos con esta obra van más allá del parecido de sus protagonistas y compete también a la forma en que se organiza el relato. Por otro lado, en *El libro vacío* de Josefina Vicens el problema central es la escritura, es una obra que habla desde sí sobre sí misma y en este sentido comparte con *El sitio* la historia de una confesión; en *El libro vacío* es la revelación de la escritura en el encierro de la imposibilidad, en *El sitio* la del encierro a través de la escritura.

La novela de Albert Camus, publicada en 1947, es la historia de la pequeña ciudad de Orán que sufre la epidemia de la peste; como resultado de esta situación se origina la pérdida de la libertad que trastoca de manera desastrosa el alma de los protagonistas, quienes a pesar de que saben de los motivos que originaron tal privación, esto no impide

que el encierro repentino los lleve a un estado de intemporalidad en el que el mundo de la cotidianidad se corrompe. En el pueblo todo es presente, no hay futuro y existe una suerte de suspensión del porvenir equiparable con la detención de las cosas en la novela de Solares.

La proposición de ambas obras pretende mostrar una sociedad en apariencia sistemática, integral y pacífica con sus normas, su conciencia, su conformidad y concordia que luego del encierro resulta en una sociedad irracional, iracunda, inconsciente y primitiva. Para conformarla ambos escritores recurren a la configuración de una sociedad en el mundo occidental, y donde los habitantes principales son: el sacerdote, el periodista, el médico, el portero, la madre, la esposa, el vecino, el enfermo. De todos ellos, los tres primeros constituyen los personajes centrales en ambas novelas; asimismo, en las dos historias cada uno busca a su manera escapar del encierro que lo enfrenta con su yo más profundo y consciente. *El sitio* y *La peste* son obras que sitúan al personaje dentro sí mismo proclamando por el encierro que está dentro y no fuera del ser, el infierno es la propia alma.

Dos de sus personajes centrales, el clérigo Paneloux y el doctor Rieux, comparten una mayor filiación circunstancial con el padre Juan; el primero por ser un sacerdote que también hace las veces de preceptor, y el segundo por ser el protagonista y fungir como mentor de la comunidad durante el encierro. Sin embargo, este último establece un vínculo más claro con *El sitio* a través del periodista del departamento número quince. La explicación que en *La peste* ofrece el narrador sobre las dudas que lo asaltan es retomada textualmente en la novela de Solares para formar parte ahora del pensamiento de Barragán. En la obra de Camus este discurso corresponde al momento inmediato en que por primera vez se ha hablado de manera abierta y contundente sobre la instalación de una plaga en la

ciudad. A continuación transcribo la traducción⁹⁸ que me parece lo más fiel posible a la versión original en francés, para luego cotejar con lo inscrito en *El sitio*. He utilizado la letra cursiva para indicar lo que es común en ambos fragmentos:

La palabra «peste» acababa de ser pronunciada por primera vez. En este punto de la narración que deja a Bernard Rieux detrás de su ventana se permitirá al narrador que justifique la incertidumbre y la sorpresa del doctor puesto que, con pequeños matices, su reacción fue la misma que la de la mayor parte de nuestros conciudadanos. *Las plagas, en efecto, son una cosa común, pero es difícil creer en las plagas cuando las ve uno caer sobre su cabeza. Ha habido en el mundo tantas pestes como guerra y, sin embargo, pestes y guerras cogen a las gentes siempre desprevenidas.* El doctor Rieux estaba desprevenido como lo estaban nuestros conciudadanos y por esto hay que comprender sus dudas. Por eso hay que comprender también que se viera dividido entre la inquietud y la confianza. *Cuando estalla una guerra, las gentes se dicen: «Esto no puede durar, es demasiado estúpido.» Y, sin duda, una guerra es evidentemente demasiado estúpida, pero eso no impide que dure. La estupidez insiste siempre, uno se daría cuenta de ello si no pensara siempre en sí mismo.* Nuestros conciudadanos, a este respecto, eran como todo el mundo; pensaban en ellos mismos; dicho de otro modo, eran humanistas: creían en las plagas. *La plaga no está hecha a la medida del hombre, por tanto el hombre se dice que la plaga es irreal, es un mal sueño que tiene que pasar. Pero no siempre pasa, y del mal sueño en mal sueño son los hombres los que se pasan, y los humanistas en primer lugar, porque no han tomado precauciones.* (Camus, *La peste* 328-329)

A diferencia de otras historias que se incluyen en *El sitio* sin ninguna advertencia para el lector, *La peste* se inserta bajo una referencia: el título de la obra aparece en *El sitio* antecediendo al fragmento. Sin embargo, como se verá no existe un indicación precisa que exprese su presencia textual, o señale este segmento como parte del discurso original de otra obra. Es tarea del lector descubrir lo que se erige ante sus ojos y, sin embargo, permanece velado. En *El sitio* se lee:

—Acuérdate de *La peste* de Camus. *Las plagas son algo común en la vida de los hombres pero difícil de creer cuando las ve uno caer sobre su propia cabeza.* ¡Esto no me podía pasar a mí! *Ha*

⁹⁸ Véase Albert Camus. *La peste* en *Obras 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

habido en el mundo tantas pestes como guerras y sin embargo, pestes y guerras cogen a la gente siempre desprevenida.

—Imagínate vivir pensando qué clase de plaga está por caerte encima —tenía las manos cruzadas sobre el pecho y ahora se puso a reír para arriba.

—Pues sí, pero *cuando estalla una guerra la gente se dice: esto no puede durar, es demasiado estúpido. Y sin duda una guerra es demasiado estúpida, pero eso no impide que dure. La estupidez insiste en durar, date cuenta*, basta ver un poco más allá de nuestras narices para comprobarlo —y le dio un leve garnacho en la nariz—. *Las plagas no están hechas a nuestra medida, ése es el problema, por lo tanto nos decimos que la plaga es irreal, un mal sueño, somos nosotros los que pasamos, y más pronto los hombres de buena voluntad porque nunca están prevenidos.* (Solares, *El sitio* 46-47)

Son tres las ideas que se extraen literalmente de *La peste*; todas tienen que ver con “la plaga” y la carente preparación de una sociedad ante el problema. La modificación y supresión del discurso es resultado del cambio de personajes. Sin embargo, Solares ha tratado de respetar la intención del discurso original: el estado de sorpresa y de negación en que se encuentran los ciudadanos.

El hecho de que un discurso pueda ser empleado doblemente sugiere la posibilidad de una circunstancia compartida. Y si ese discurso además pertenece a una obra de la literatura universal y se agrega a otros más, conforma un enorme entramado de sucesos posibles en otras realidades culturales, literarias, lingüísticas. Al hacer referencia a estos discursos de manera textual la novela propone una creación de la trama en colaboración. En la novela no sólo están sitiados sus discursos, sus historias y sus personajes, todos ellos materializados en la escritura, sino también sus lecturas. *El sitio* conforma una novela de la historia literaria de un escritor, donde escritura y lectura conforman los procesos trascendentales del ser.

El poder y la gloria de Graham Greene narra la huída del padre José, único sacerdote que queda en esa región del país nunca nombrada, en los tiempos de las

persecuciones anticlericales que en México tuvieron lugar bajo el mandato del presidente Calles. La idea de que esta obra sea la posible fuente de inspiración sobre la cual se funda el protagonista de *El sitio*, se refuerza en cada uno de los rasgos que sus personajes centrales comparten. Ambos son sacerdotes atormentados por su conciencia que se debate entre el servicio a su comunidad feligrés y los remordimientos por su sentimiento de pecadores. El padre Juan está atormentado porque considera que el Señor le ha arrebatado el poder de representarlo en la tierra y difundir su palabra, el padre José por haber perdido su castidad y haber incurrido en el pecado de la lujuria y concebido una hija como resultado de esta falta. Ambos también, están inmersos en la enfermedad del alcoholismo y se denominan así mismos como “el cura borracho”⁹⁹. La filiación se vuelve más fuerte cuando las alucinaciones en uno, y los sueños en otro, se asemejan sobremanera, pues, en sus experiencias oníricas los santos cobran vida y terminan por reprender su conducta.

Por otro lado, la organización fragmentada del relato es semejante en las dos novelas, es decir, como lectores nos enteramos de varias historias que suceden paralelamente a la vida de su personaje central. En *El poder y la gloria* se presenta un dentista inglés, una madre que lee a sus hijas el relato de un sacerdote mártir que fue víctima de la persecución anticlerical, un ladrón norteamericano, un jefe de policía, un teniente, un matrimonio extranjero que quiere regresar a su país. Todos ellos conforman historias que se van altercando de manera fragmentada con la persecución del padre José. Al igual que en *El sitio* se alternan las historias de parejas, de ladrones, el jefe de seguridad, y también, de manera coincidente, aparece el vecino del seis que lee a sus hijos *Robinson Crusoe*. Con todo, *El poder y la gloria* y *El sitio* encuentran su mayor punto de encuentro en sus personajes sacerdotes. Ambos, a pesar de sus múltiples pecados, de sus desviaciones

⁹⁹ Véase Graham, Greene. *El poder y la gloria*. p. 175 e Ignacio Solares, *El sitio*. p.162

del camino de Dios, nunca dejan en el fondo de buscar seguir siendo clérigos indemnes. Pretenden cuidar de su comunidad, pues creen que se les necesita. Hasta el final buscan seguir sirviendo a Dios a su manera.

El libro vacío de Josefina Vicens tiene cabida como parte de la preocupación más implicada de *El sitio*, la de la escritura y, más específicamente, la del ser de la obra literaria. La novela de Vicens habla acerca de la imposibilidad de escribir una novela. José García su protagonista se duele y confiesa a lo largo del discurso la angustia de no poder plasmar en letra sus pensamientos. Su historia se reduce a la búsqueda de un tema sobre el cual escribir, búsqueda que termina por ser en sí misma la propia escritura. En este sentido ambas obras, la de Ignacio Solares y la de Josefina Vicens, son la historia de una búsqueda que termina por ser consecuencia, pues el tránsito y el recorrido en sí mismos son el resultado.

La presencia de *El libro vacío* está sugerida constantemente en el discurso del padre Juan cuando este nos habla de su práctica literaria. Hasta cierto punto el juego del cuento “El sitio” vuelve a suceder, en el sentido en que hay que rastrear a lo largo de la novela algunas de las frases extraídas de su cuerpo textual. Me atrevo a decir que toda la disertación del padre Juan acerca de la escritura es un homenaje a la novela de Josefina Vicens, pues los discurrimientos de José García se han filtrado en el discurso del sacerdote. La diferencia con otros textos insertados en la novela es que no se trata ahora de segmentos textuales tan extensos y por tanto más fáciles y susceptibles de ser identificados por el lector, sino de líneas asiladas en medio de un discurso que no parece ocuparse del mismo tema. La identificación bajo esta circunstancia se dificulta, pues los segmentos insertos pertenecientes a la obra de Vicens están dispersos aquí y allá en pequeñas líneas sin ocupar un lugar específico y sustancial dentro de la novela. Solares sólo inserta la línea y la deja

ahí un poco a la deriva para que un lector la tome y le quite un poco de esa orfandad en apariencia, y le devuelva al sitio justo. De alguna manera “con el fin —a decir de Gérard Genette— de proporcionarle el placer de descubrir él mismo, de indignarse, y de alegrarse de su propia erudición” (Genette, *Palimpsestos* 452). En definitiva *El libro vacío* está presente en la novela de una forma menos explícita y canónica. Los textos no aparecen precedidos por comillas ni existe una referencia precisa; se despliegan en una forma menos explícita e incluso menos literal que cualquier cita. *El libro vacío* es una *alusión*¹⁰⁰ cuya plena comprensión por parte del lector supone el establecimiento de una relación entre ambas novelas.

Líneas atrás señalé que ambas novelas compartían una afiliación en el sentido en que son el relato de una confesión. En *El libro vacío* es la confesión de una frustración, de una búsqueda, del encierro en un círculo de imposibilidad de la escritura; en *El sitio* del encierro a través de la escritura. Algunas de esas líneas compartidas aparecen en *El libro vacío* como: “Empezaré confesando que he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo. Perdonen. Tengo dos cuadernos” (Vicens, 14). En *El sitio* en cambio se puede leer: “De las innumerables acusaciones que se me hacen una es cierta, lo confieso abiertamente bebía demasiado a últimas fechas” (Solares, 11). Luego en Vicens aparece: “hoy he comparado los dos cuadernos. Así no podré terminar nunca. Me obstino en escribir en éste lo que después, si considero que puede interesar, pasará al número dos, ya cernido y definitivo” (Vicens, 15). En *El sitio* en cambio se lee: “Intente escribir un poco en mi diario (tengo dos cuadernos: en uno hago notas y en el otro paso lo que considero ya cernido y definitivo), práctica que me ha ayudado en los momentos más difíciles de mi enfermedad” (Solares, 16). En *El libro vacío* continúa: Sí lo confieso [...] No podré escribir jamás. ¿Por

¹⁰⁰ Véase Gérard Genette. *Palimpsestos*, especialmente el concepto de *alusión*, p. 10.

qué entonces esta necesidad imperiosa? En *El sitio* aparece: “¿Qué sería de mí sin esta torpe escritura que practico desde hace años? Al igual que hoy, ante usted, Monseñor, confesiones como la que he de realizar atestiguan que a toda culpa profunda sobrevive, en los hombres de buena voluntad, esta angustiosa necesidad de *rendir cuentas*” (Solares, 16).

Ambas protagonistas asumen la escritura como una forma de confesión, ambos también como una forma de subsistencia y a la vez de tortura. Por caminos distintos ambas novelas comparten una preocupación, *El sitio* más en su forma que en su contenido y *El libro vacío* más en su contenido que en su forma: el discurrir acerca de las posibilidades de la escritura, y en ello del ser artístico y literario de la obra. Lo más importante es que tanto la obra de Solares como la de Vicens nos hablan desde sí mismas sobre su condición de obras literarias y artísticas y en este sentido se colocan en el espacio de la afinidad, la “obsesión compartida” y la complicidad.

3. 4 El cine de Luis Buñuel

En este mismo ámbito de la implantación discursiva encontramos que el cine de Luis Buñuel también ocupa un lugar importante, especialmente, los filmes nutren algunos de los pasajes de la novela, incluso algunos de los personajes y la propia situación del encierro y de su conclusión súbita parecen estar nutridos de estas producciones cinematográficas.

He mencionado hasta aquí algunas de las referencias literarias que se integran en la novela. Sin embargo, el referente artístico va más allá, el cine de Luis Buñuel forma parte también de este tejido cultural y artístico que es *El sitio*. Específicamente una veta de sus producciones, el cine surrealista por ponerle un calificativo distintivo que nos permite ubicar una clase muy particular de su creación. Dos son los filmes que he decidido incluir por cuestiones de espacio y por que en la novela es evidente su presencia, *Le charme*

discret de la bourgeoisie (1972) y *El ángel exterminador* (1962). A decir de la crítica¹⁰¹ todos ellos contienen algunos de los rasgos estéticos propuestos por el surrealismo: la ruptura, lo irracional, la inclusión del inconsciente y todo lo que tiene que ver con ello como son las imágenes oníricas, el sueño, la duermevela, las pesadillas; la búsqueda de la libertad total aunque ello signifique la pérdida de la coherencia narrativa. En resumen, cada una de estas producciones forma parte de un cine inventivo y disidente tanto estética como socialmente, hecho de imágenes pensantes¹⁰² que se desbordan e interpelan a un espectador crítico.

En *Un chien andalou* (1929) —película considerada como el manifiesto surrealista del cineasta— esta última idea es claramente expresada por medio de una imagen que nos insta a salir del letargo: un ojo rasgado por una navaja a manos del propio Luis Buñuel es la incisión que desestabiliza la mirada dormida del espectador; en el filme el cineasta deja expuesta su petición de un receptor específico de la obra, apela a una mirada profunda, pensante, crítica, que descubra todo aquello que encierra la imagen, o más bien que la desborda. De la misma manera, *El sitio* reclama una percepción inventiva, astuta, desafiante y dispuesta a develar el universo cultural y artístico que albergan las palabras. Las creaciones de Luis Buñuel como las de Ignacio Solares poseen además la particularidad del regreso, del movimiento concéntrico hacia las pasiones que los aquejan, o los reafirman. Si Ignacio Solares rinde fidelidad a sus propias “obsesiones”, a decir de Max Aub “Buñuel ha hecho siempre la misma película, pero contándola cada vez de modo distinto” (Gubern, *Fuentes* 168). Aún más destacable es el hecho de que algunas de las preocupaciones son

¹⁰¹ Véase Isabel Santaolalla, coord. *Buñuel, siglo XXI*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

¹⁰² Véase el ensayo “¿Un cine en contra de la opresión y las microcristalizaciones fascistas y a favor de la imagen desbordada?” de Laura M. Martins en: *Buñuel, siglo XXI*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

compartidas por ambos. En *El sitio* como en *Le charme discret de la bourgeoisie* o *El ángel exterminador* se puede hablar del erotismo, del deseo sexual, del encierro, los sueños, la teatralidad, la moral, las apariencias, la corrupción de la sociedad, y su esencia animal y primitiva; asimismo, no faltarán en todas estas creaciones las referencias religiosas y alguna imposibilidad que termina por ser el eje de las historias.

Concretamente en *El sitio* existe una alusión clara al filme *Le charme discret de la bourgeoisie*¹⁰³ en una de las alucinaciones que de manera ocasional tiene el padre Juan a causa de su alcoholismo; esta vez quizá todavía influenciado, como él mismo lo dice, por los arrumacos de Susila, quien minutos antes en su apartamento lo había introducido en un estado de relajación profunda. En el sueño, el sacerdote deambula por las calles hasta encontrarse de pronto “en lo que parecía el interior de un escenario, con su telar, sus decoraciones, sus figuras de yeso y sus bambalinas” (Solares, *El sitio* 256); una luz lo alumbría a él, a una mesa y a unas sillas; el público está conformado por los vecinos y los personajes que protagonizan la escena teatral: él mismo, que ya se encuentra apostado en el escenario, y Monseñor, quien entra vestido con su mitra, un báculo centellante de piedras preciosas y un grueso libro polvoroso. La trama: el padre Juan es acusado de conspiración y enjuiciado por Monseñor. En la representación suceden toda clase de absurdos, Obdulia (quien para estas alturas de la historia está muerta) aparece sin problemas sentada entre el público, San Agustín colocado sobre una columna como parte de la escenografía habla de pronto en defensa de Juan. El alegato continúa hasta que los vecinos enardecidos por la

¹⁰³ El argumento de *Le charme discret de la bourgeoisie* se puede resumir en lo siguiente: Don Rafael Costa, embajador de Miranda, y el matrimonio Thévenot están invitados a cenar en casa del matrimonio Sénechal, pero hay una confusión y los cinco deben ir a un restaurante. Al llegar, se dan cuenta de que no podrán cenar porque el dueño del lugar ha muerto. A partir de este momento, las reuniones entre este selecto grupo de burgueses se verán interrumpidas por una serie de eventos extraordinarios, algunos reales y otros producto de la imaginación de los personajes. Sea de carácter real o ficticio siempre existirá alguna circunstancia que impida que se lleve a cabo tal cena.

discusión toman parte de ella y suben al escenario, dentro de la trifulca el sacerdote recibe un golpe en la mejilla que lo devuelve de aquel sueño.

En la película, hacia la parte final, hay una escena donde los protagonistas se encuentran sentados a la mesa dispuestos a cenar, esta situación se repite durante todo el filme y nunca se consuma, dado que algo ajeno y externo siempre impide que se lleve a cabo. La mesa de pronto es iluminada, una tras otra cuatro luces son dirigidas hacia su centro generando una luz totalizadora. De pronto un telón se corre a los ojos de los protagonistas y detrás de él se descubre el público expectante, al igual que en *El sitio* los comensales están en lo que parece el interior de un escenario teatral. Un apuntador frente a ellos susurra el diálogo a Monseñor, quien después de repetirlo se levanta de la mesa y sale del escenario seguido por el resto de los comensales, sólo uno de ellos se ha quedado con intención de representar su diálogo.

La visión o la alucinación en sí misma es muy propia del cine surrealista de Buñuel, en ambas obras, todo forma parte de un sueño. En *El sitio*, el padre se ha quedado dormido, en la película uno de los comensales ha despertado percatándose de que todo era un sueño. En *Le charme discret de la bourgeoisie* lo absurdo y lo discontinuo son los ejes sobre los cuales se sostiene la historia, cuya trama se reduce a lo siguiente: unos amigos, todos pertenecientes a la burguesía francesa, pretenden llevar a cabo una cena. En el curso del intento por hacerla aparecen una serie de circunstancias inconexas e incoherentes dentro de la trama central que terminan por generar discontinuidades en la coherencia de la historia, si se puede decir que ésta la tiene. En *El sitio* el relato, aparentemente contado desde una distancia temporal que nos ubica en un tiempo en que ya pasó todo, no está exento de la discontinuidad. Los sueños, alucinaciones y pesadillas del sacerdote terminan por generar una ruptura del discurso. Muy a la manera de Buñuel, Solares introduce la alucinación

abruptamente —la cual sólo identificamos como tal luego de releer el texto— y regresa sin más después de ella al curso natural del relato.

Pero me detendré un poco en la escena, quiero ser más clara en la ubicación de la referencia. Lo primero que destaca sobremanera antes de que se descubra el escenario es la luz, una luz muy intensa semejante a la de los faros de los coches que termina por inundar toda la mesa. En la novela lo primero que se refiere luego de que el padre se sabe dentro de un escenario es precisamente la luz:

Una luz violeta me cegó.

—Baja las luces —oí que me gritaban entre bastidores—. Te he pedido que bajes las luces al empezar. ¿No les dijiste en la cabina?

—Se los he dicho. Se los digo cada vez que vamos a empezar. ¡Dios mío, si no se los habré dicho!

—No soporto esas luces. Anulan la atmósfera. En cambio, si de entrada enfatizamos la zona de la mesa...

Un haz de luz muy brillante cayó verticalmente y penetró la pequeña mesa, sin violencia.

—Ahora sí vamos a empezar. Da la tercera llamada.

El telón se alzó con un frotar de terciopelo y me envolvió una ráfaga de aire tibio. Delante de mí tenía la butaquería ocupada por los vecinos del edificio... (Solares, *El sitio* 256)

El intertexto es claro. El elemento que introduce la escena en la película es una luz con la particularidad de que es intensa y violenta. En la novela la luz de pronto ciega al protagonista, una luz que de entrada parece agresiva y anula la atmósfera, tal como lo hace en la película. Solares modifica la escena y a cambio propone una luz tenue que de cualquier manera siga enfatizando la mesa. En ambas obras la luz antecede al comienzo de la escena teatral. En ambas, también, Monseñor con su mitra dirige la escena.

Por su parte, en *El ángel exterminador* la trama versa sobre un grupo de amigos también pertenecientes a la clase alta de la sociedad mexicana, que luego de asistir a la ópera van a cenar a casa de uno de ellos. La cena transcurre y la velada también, pero

conforme pasa el tiempo parece inminente la imposibilidad de salir de la casa. Llega la mañana y ninguno de los invitados rompe con este encierro, algo extraño e inexplicable les impide cruzar el umbral de la habitación donde se encuentran. Un autoencierro súbito genera una serie de reacciones positivas y negativas entre los invitados, tres muertes, dos de ellas son: la pareja de enamorados que se suicidan con un abrecartas (y como dije comparten esta circunstancia con el vecino del cinco) y la vecina egipciaca del uno en *El sitio*.

Ambas películas parecen mantener una clara relación con la novela. Más allá de corroborar la presencia del cine en *El sitio*, me interesa destacar la filiación. La escritura de Solares y el cine de Buñuel contienen elementos análogos: el procedimiento retórico de la construcción del discurso discontinuo; el rompimiento de la lógica narrativa que libere la obra de sus ataduras, presente en la novela tanto en las dos voces narrativas, como en las digresiones ocasionadas por las alusiones del sacerdote; el salto de una realidad a otra, de un departamento a otro, de un vecino a otro son recursos que generan una estética de la libertad. Pues cada elemento representa la inconformidad de la obra, en el sentido en que busca un receptor que sea capaz de ir más allá y no se sujete únicamente a una lectura. En cuanto a la temática la imposibilidad mueve las historias, en *El sitio* y *El ángel exterminador* es el encierro lo que genera la ruptura de la moral, de las costumbres y despierta la animalidad de los protagonistas. En *Le charme discret de la bourgeoisie* el no poder llevar acabo la cena.

3.5 La escritura de la confesión

La novela es el relato de una confesión y defensa motivada por una serie de acusaciones que se le imputan al padre Juan por su conducta durante el encierro. Luego de que ha

finalizado el estado de sitio que sufrió junto con sus vecinos en el inmueble donde vive, es él quien desde su propia voz cuenta y dirige a Monseñor su versión de lo sucedido en el edificio. La particularidad de este relato es la ambigüedad de su condición que oscila entre el diálogo efectivo y la escritura. No hay duda de que el relato está siendo dirigido a Monseñor, sin embargo, la incertidumbre resulta de la falta de marcas textuales en la narración que determinen de manera clara su presencia dentro del relato. En cambio, esta figura de autoridad aparece durante toda la novela como un interlocutor pasivo del cual nunca se escucha expresión alguna; primera circunstancia que sugiere que esta revelación está siendo dirigida más no atendida directamente.

El que Monseñor no pronuncie jamás un vocablo, no sólo hace viable la posibilidad de un relato escrito, sino el final de éste en el que la obra adquiere el tono de una carta íntima; hay un alejamiento temporal hacia la persona de Monseñor que hace suponer que esta última parte tiene más la forma y el acento de un mensaje escrito, que un discurso oral dirigido a una individuo presente. Sin un guión que le anteceda como signo de un diálogo que está por concluir el final de la novela dice:

A insistencia de mi tía he adquirido la costumbre de ir al parque por las mañanas, un rato. En una ocasión, con una hoja de periódico que el viento llevó a mis pies hice un barquito y lo puse a flotar en un arroyo que hay ahí. Era un prodigo de estabilidad, increíble que todavía supiera yo hacerlos. Cabeceó entre una rama y un trozo de madera y se dirigió hacia la voraz fuente de tres chorros. Se trepó en la cresta de una pequeña ola oscura —resistiendo más de lo que yo esperaba—, entró en un remolino, en donde giró obsesivamente, y luego una nueva ola lo arrastró a la pequeña caída de agua, en donde sucumbió.

Pensé: mi mayor culpa es haber renunciado a las mañanas que me estaban reservadas en este parque, éas en las que sólo yo podía haber dado sentido a la conjunción de un sol naciente y un arroyo que arrastraba un barquito de papel hacia una fuente de tres chorros.

A lo mejor si no hago el barquito de papel el sol no termina de redondearse.

Me he vuelto el héroe de los niños que ahí concurren, ya lo supondrá usted.

Es por eso que faltaré a mis deberes en los próximos días y le pido a usted una dispensa. Serán unos cuantos días más, se lo aseguro.

Hoy entiendo que nada está perdido si reconocemos que todo está perdido y hay que volver a empezar.” (290)

Sin embargo, la conclusión del relato y el hecho de que Monseñor no exprese palabra alguna en toda la novela no es motivo suficiente para hacer tal conjetura, pues, en todo caso, es una confesión y como tal supone la pasividad del escucha como condición de un relato de esta naturaleza. No obstante, en el final de esta serie de confidencias y revelaciones nunca se tiene la absolución por parte del confesor. Es decir, el discurso adquiere la forma de un soliloquio.

Con todo, lo que en verdad hace posible la escritura de la defensa son las afirmaciones que de manera textual el padre Juan expresa sobre esta práctica durante el encierro; más específicamente su declaración sobre la escritura de la confesión enunciada en dos ocasiones en las primeras páginas de esta novela. La revelación que realiza, dice, es ahora y por escrito:

Intento escribir un poco en mi diario (tengo dos cuadernos: en uno hago notas y en el otro paso lo que considero ya cernido y definitivo, práctica que me ha ayudado en los momentos más difíciles de mi enfermedad. ¿Qué sería de mí sin esta torpe escritura que practico desde hace años? Al igual que hoy, ante usted, Monseñor, confesiones como la que he de realizar atestiguan que a toda culpa profunda sobrevive, en los hombres de buena voluntad, esta angustiosa necesidad de *rendir cuentas*. ¿Ante quién? ¿Ante un jurado invisible, como el que usted representa? ¿Ante mí mismo? ¿Ante la posteridad? Tal vez. Pero ¿no se tratará también, involuntariamente, de anticipar a través de la escritura el encuentro con Aquel que nos dio el alma y que quizás la reclamará de vuelta en el momento menos sospechado? Nada que atempere este encuentro puede resultarnos banal. (16,17)

En este fragmento el sacerdote expresa su hábito, además de que la escritura adquiere una dimensión trascendental como práctica que atempera el encuentro con Dios; una forma de

rendir cuentas ante sí mismo y ante un jurado invisible. Esto último, con todas las connotaciones religiosas que este discurso conlleva, refiere en primera instancia a “aquel que le dio el alma”, pero a la vez a la autoridad intangible que en ese momento representa Monseñor. Este cuestionamiento juega con esta doble posibilidad, un destinatario divino, o uno terrenal, el confesor que al no estar presente hace las veces de juez invisible.

Sólo en una segunda ocasión el padre vuelve a mencionar textualmente que la confesión que se está leyendo está siendo escrita en ese momento. La referencia a este acto viene poco después de la primera. El padre sigue relatando a Monseñor lo que le sucedió la primera noche del encierro:

Salí del departamento así, en pijama, con sigilo —no quería despertar tan temprano a la tía con la que vivo—, y bajé a averiguar qué sucedía, pero apenas abrí la puerta de la calle dos fusiles se cruzaron ante mí con un chasquido de cuchilla que cae. Un culatazo brutal me regresó al interior del edificio y alcancé a oír que el soldado decía unas cuantas palabras que sólo hoy, aquí, ante usted, me atrevo por fin a poner por escrito:

—Ahora vas a ver tú, cabrón borracho, ¿me escuchas? (Solares, *El sitio* 18)

En el primer fragmento citado no queda duda de que lo que se va a leer es una confesión, y que la serie de revelaciones están siendo escritas. A lo anterior se suma indiscutiblemente el hábito de la escritura que el padre Juan práctica durante el encierro. Esta última información sigue reiterándose en el resto de la novela, con frases que son indicadores de esta circunstancia como: “Intenté escribir un poco, decía, pero se había ido la luz” (17), “como a la media noche cerré mi cuaderno” (50), o “Anoche estuve leyendo y escribiendo hasta muy tarde” (56). Lo anterior conduce a otra práctica fundamental en la narrativa del autor: la de los personajes escritores y la de la obra que está siendo escrita mientras se narra, o bien, es parte de lo narrado y escrito por el personaje central; situación presente en

varias de las novelas del autor, tal es el caso de *Anónimo* (1979), *Casas de encantamiento* (1987) y *El espía del aire* (2001).

Se deriva de lo anterior otro indicio que no debe pasarse por alto cuando de las voces narrativas se trata, pues es uno de los recursos a los cuales generalmente recurre el autor para la organización de la historia. En el caso de las novelas paralelas en la narrativa de Ignacio Solares, generalmente se presentan dos narradores y dos historias alternadas que dan lugar a una estructura conformada por dos hilos conductores que, sin embargo, confluyen y logran reunir ambas perspectivas para conformar un visión global en el lector; en algunos casos existe una confusión por la atribución del discurso, pues estas dos voces suelen confundirse, tal es el caso de *El sitio*.

El tema del doble está estrechamente ligado a este rasgo, pues la existencia de otro relato que corre paralelamente en algunas de las obras de Ignacio Solares, es la contraparte del primero. Este discurso termina por constituir una duplicación de la figura protagónica del relato; las historias paralelas se justifican, muchas de las veces, por contener otra versión del mismo personaje, una versión complementaria y enriquecedora, sin duda. Por otra parte, el fenómeno del doble también se manifiesta en *El sitio* en tanto que algunos de sus personajes son, en efecto, esa contraparte de figuras contenidas en obras anteriores, tal es el caso de su protagonista, el padre Juan, quien tendría su doble en el personaje principal de *Puerta del cielo* (1976). A la lista se sumarían otros ejemplos que ya he mencionado en el apartado 3.1 La *summa* narrativa. Sin duda, este es un elemento más que se ostenta como relevante en la escritura ignaciana, siendo *Anónimo* el mejor ejemplo, pues se conforma a través de esta construcción paralela no sólo del discurso, sino del personaje. Aquí las historias logran distinguirse más claramente por un cambio de tipografía, la de Rubén Rentaría y la de Raúl Estrada. Ambos personajes terminan por conformar a Raúl Rentaría

producto de la trasmigración del alma de uno al cuerpo del otro. Sin embargo, este rasgo se reiterará en otras obras: *Columbus* (1995) y *Casas de encantamiento* (1987) son sólo un ejemplo.

Retomando el tema de la escritura puedo agregar que los personajes de Solares recurren no sólo a esta práctica como medio liberador, sino a la revisión y reescritura de la misma; estas dos últimas recurrencias, la del personaje que escribe y las versiones múltiples de una historia parecen apuntar a la posibilidad siempre abierta que la narrativa del autor ofrece. El lector se encuentra ante obras de las que no puede garantizar su conclusión definitiva, pues están en constante recuperación y reelaboración, donde la modificación del detalle implica ya otra versión de lo ahí contando.

Pero la escritura en *El sitio* es confesión¹⁰⁴, y como tal, se presenta como un acto doloroso y de purgación: “y si en lugar de torturarme al escribir —y al beber— simplemente rezaba otro rato” (Solares, *El sitio* 50). Entendida así por el padre Juan es una práctica que le permite expiar sus culpas y, en ese sentido, implica tortura; es, además, como él mismo lo dice, una forma de *rendir cuentas* ante sí mismo y ante alguien superior. La escritura del relato deviene entonces en un acto de contrición manifestado a su confesor con el fin de obtener la absolución de sus pecados. Y la defensa debe entenderse en retrospectiva como un acto contemplativo de sus acciones en el encierro; dicha

¹⁰⁴ En su texto “La escala de la confesión” María Zambrano dice del género literario de la confesión lo siguiente: “muestra lo que el hombre ha de hacer para descubrirse y, así, entrar en el camino de la identidad. Si se la pudiera captar se diría que sea, al par, un ensimismamiento y un desprendimiento. Un desprendimiento que llega a ser un exorcismo en que el ser aparta y arroja del corazón lo que le entenebrece: una purificación extrema, por tanto. Una purificación que no puede verificarse sino reconociéndose en todos los errores, a partir de alguno, pues que siempre hay algún yerro dotado de capacidad de engendrar indefinidamente, o de multiplicarse alucinatoriamente en la galería de espejos del tiempo sucesivo. Mal tiempo, el sucesivo, para la integración de la persona, que no puede darse más que a partir de un renacer. Y el renacer desde un morir. La confesión literaria ha de mostrar, antes que nada, esta muerte; este hundimiento del yo y aun de la persona en su fracaso habido, y en su no-ser habido, en el silencio y en la opacidad del corazón: cuando el corazón se ha cerrado como una montaña.” (Zambrano, 264-265)

autodeliberación libre, juiciosa y voluntaria lo llevaría a tomar en cuenta toda su conducta aún aquella que implica su actuación poco meritoria. A decir de María Zambrano a través de estos fragmentos del pasado, que son en sí mismos nuestros yerros, el protagonista de la confesión debe apurar en vida su propia muerte, es decir, purificarse a través de la confesión y renacer a partir de ella: «sin hacer resistencia, sin defenderse, antes bien, asumiéndolo todo, dispuesto a la más dolorosa y sobre todo a la más humillante de las identificaciones. “Sí, yo soy ése, el peor de todos los que acechan detrás de tantas máscaras” tiene que decirse» (Zambrano, *Escala* 265).

Un acto de contrición como éste explicaría la decisión del padre Juan de revelarle a Monseñor hasta sus episodios de alucinación más vergonzosos. Al alucinar con la vecina del veinte, desnuda en su tina de baño, el padre se duele por su actuar: “yo no quería verla, le juro que no quería verla, Monseñor, y menos en circunstancias tan penosas, pero por más que trataba de impedirlo (no dejé de rezar) las imágenes chisporroteaban en mi interior” (24). La novela se erige así como un acto de conciencia en la que el ejercicio de la reflexión no discrimina las malas acciones, sino muy por el contrario las asume como el ineludible y necesario dolor del alma y el recordatorio de las faltas. Todo el relato es una imprecación y arrepentimiento en *continuum* del pecado cometido.

Tomando en cuenta este acto de contemplación y reflexión, el relato omnipresente, es decir, la versión desplegada en los fragmentos en tercera persona pudieran pertenecer también al sacerdote. La basta información que todo narrador omnisciente posee se explicaría entonces por varias razones que a continuación enumero: la primera es precisamente este acto de contrición en el que no se discrimina acción alguna, muy por el contrario el relato implica aún la mala conducta del sacerdote. La sola utilización de la

tercera persona le permitirá al sacerdote hacer más efectivo ese alejamiento de los hechos que lo lleven a un acto de conciencia profunda sobre sus acciones.

Una segunda circunstancia justificaría los detalles que el padre Juan posee sobre los demás habitantes del edificio, y es la confesión que realiza a los vecinos en el estado del sitio: “Los confesé en uno de los cuartos de servicio vacíos. Imagínese nada más, con mi desajuste emocional” (177); el desajuste emocional al que se refiere es producto de los padecimientos derivados de su enfermedad y que menciona en las primeras páginas de la novela: “Lograba concentrarme en ciertas confesiones —siempre las más pecaminosas— hasta hacerlas mías, vivirlas a plenitud. Como si gracias al alcohol se filtraran en mí pensamientos, vivencias y sueños ajenos...” (11,12). Esta es precisamente la tercera posibilidad, el alcoholismo del padre y los efectos alucinatorios de la enfermedad le dan la facultad de hacer propia la vida ajena: “siempre he tenido la facultad de vivir a plenitud lo que imagino” (85). Lo anterior explicaría lo escrito en tercera persona, y sobre todo, los detalles sobre las vidas y pensamientos ajenos.

La posibilidad de que el contenido de todo el relato de la novela pertenece al padre está determinada por los efectos de su enfermedad, su estado de ánimo y su desajuste emocional, situación que hace factible la modificación, supresión y ampliación de la realidad. Esta circunstancia es tan real que el propio padre la admite: “La misa que oficiaba, los sermones que decía, las confesiones que escuchaba, los trabajos rutinarios, en fin ¿podían dejar de contaminarse de mi atribulado estado de ánimo?” (12).

A lo anterior debe sumarse que por su enfermedad el sacerdote sufría de una hipersensibilidad a los sonidos que le permitía escuchar hasta el más ligero ruido a una distancia considerable: “se me volvía intolerable [...] hasta el gemir o roncar de alguien en un departamento vecino, como si mis nervios se ramificasen por todo el edificio y

recogieran sus más secretas resonancias” (13). Todos estos factores vienen a reiterar la idea de que por su padecimiento, el sacerdote tiene la facultad de apropiarse de la vida de los otros y, de alguna manera, también de su intimidad.

Por otro lado, los juicios de valor que constantemente ofrece el narrador en tercera persona se suman a las circunstancias hasta aquí mencionadas que hacen suponer la posibilidad de su pertenencia al sacerdote. La postura y tono de la voz en tercera persona revela una íntima cercanía con los personajes, y muchas veces asume una actitud moral ante ciertas acciones que acontecen en el sitio. Ejemplo de esta situación es el caso de la familia del cinco, donde el marido decide abandonar a lo suyos para irse a vivir con la vecina del uno; sobre este hecho el narrador omnisciente opina: “Difícilmente sus hijos iban a entender que su padre hubiera abandonado a su madre, tan sólo para bajar un piso e irse a vivir con la vecina. Con una vecina que tenía fama de loca, además. Hay cosas que deben evitárseles a los niños” (150,151). Sea por las confesiones, sea porque escucha a sus vecinos por la agudeza de su oído, sea como producto de sus alucinaciones, el hecho es que el padre Juan durante el encierro se encuentra oscilando perpetuamente en un estado de realidad-irrealidad:

Las constantes crudas que padecía en la madrugada —después de salir de sueños que no eran míos, o no sólo míos— me mantenían en una posición de frontera en la cual vida y muerte, realidad e irrealidad, se me confundían a cada momento. [...] era como una masa que se iba espesando: gritos nocturnos, sombras repentinamente, sustos que se alzaban en mí sin causa aparente, o provocados por causas más bien antiguas e incluso —era lo más probable— ajenas.

Me moría de cansancio pero bastaba un leve abandono, entrar en esa segunda capa de negrura que trae consigo el insomnio al apretar los párpados, para sentir un vaivén en el cráneo: la cabeza parecía llenarse de cosas vivas que giraban a su alrededor. (15,16)

La alucinación se expone de manera resuelta cuando encerrado en su cuarto el padre Juan interactúa con un soldadito de juguete:

Entonces vi a mi lado, diminuto, a uno de los supuestos soldados que no impedían salir a la calle
 ¿Empezaba yo a alucinar? Un soldadito como de juguete que apretaba los labios hasta la caricatura,
 levantaba su fusil y me demostraba cómo sostenerlo, le daba vueltas tomándolo por la culata,
 acariciándolo, le abría la recámara, comprobaba la posición de la mira, hacía vibrar el gatillo, cortaba
 cartucho... (20)

No cabe duda incluso de que el propio padre está convencido de su poca confiabilidad, siempre viviendo entre el sueño y la vigilia: “Todo cuando viviera a partir del momento en que me fue imposible abrir la puerta de la calle, tendría sin remedio para mí un carácter nocturno, algo como de embate contra una pared esponjosa, de humo y de corcho” (49). El padre Juan no es durante el encierro una figura de autoridad, sino más bien un sacerdote mareado y trastabillante: “incapaz de brincar el muro (en este caso abrir la puerta) que me sacara al mundo verdadero, más allá (o más acá) de la avalancha de sueños e imágenes a que me veía sometido y lo peor, a que me sometían mis inefables vecinos” (86). Lo más importante, es que él, desde su propia voz se asume como una figura carente ya de la integridad y confiabilidad que como sacerdote debe a sus feligreses. El lector se encuentra frente a un ser que se desnuda y le muestra la hondonada en la que se haya inmerso. A decir de María Zambrano, el lector escudriña al interior del prójimo y lo descubre en este traje gastado y usado que ahora es, pero esa indagación lo dirigirá irremediablemente a sus propios cuestionamientos:

la confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere por nada, pues él iba para mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de precaución, y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia. La confesión literariamente tiene muy pocas exigencias, pero sí tiene ésta de la que no

sabríamos encontrar su receta y es: ser ejecutiva, llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa: ponernos como él a la luz. (Zambrano, *Confesión* 45)

La confesión que el padre Juan dirige a Monseñor pretende precisamente esto último, poner a la luz los hechos acontecidos para así desprenderse de aquél traje viejo y desgastado. A la par dirige al lector a la misma acción: mirar su propia conciencia. A través de la confesión el sacerdote se precipita a su muerte y renacimiento y está consciente, pues la frase que cierra la novela da testimonio de ello: “Hoy entiendo que nada está perdido si reconocemos que todo está perdido y hay que volver a empezar” (290). Pretende desprenderse a través de la palabra de todo aquello que lo alejó de su vocación, purificarse a través del reconocimiento de sus errores y ser libre otra vez. Lejos de esconderse se descubre ante los ojos terrenales, pues ante la mirada divina siempre ha estado al descubierto.

Monseñor será ese escucha y por tanto el narratario del discurso, que presente o no, determina el discurso del sacerdote, pues al ser una figura de autoridad superior al padre Juan, determina desde la primera línea el tono y la información que está por confesar: “Temo no estar a la altura de mi sufrimiento, Monseñor. De las innumerables acusaciones que se me hacen una es cierta, lo confieso abiertamente: bebía demasiado a últimas fechas” (Solares, *El sitio* 11). Es a Monseñor a quien han llegado los reportes sobre el padre Juan en relación a su alcoholismo y la alteración de sus nervios. Por todo esto, como interlocutor de esta confesión y por ser una figura de poder, una autoridad moral y religiosa, condiciona las respuestas de la defensa: “Yo no quería verla, le juro que no quería Monseñor, y menos en circunstancias tan penosas” (Solares, *El sitio* 24); la naturaleza de la narración, la selección de los hechos relatados y la manera de exponer los mismos están determinados por esta

presencia.¹⁰⁵ A pesar de que el narratario nunca se expresa dentro de la totalidad de la novela, su posición explícita dentro de ésta, motiva las justificaciones del sacerdote: “hasta los niños se acostumbraron (los niños se acostumbran a todo, hay que tenerlo presente, Monseñor)” (Solares, *El sitio* 39).

A pesar del silencio de esta figura se conforma una conversación implícita, sugerida mediante las preguntas que el lector infiere de las respuestas que el padre Juan otorga en su relato. Específicamente, todo el discurso de la novela es la respuesta que se deduce de una petición tácita que Monseñor ha hecho al padre Juan: relatar los hechos acontecidos a partir de aquél día en que el edificio de departamentos, del cual es vecino el padre Juan, fue clausurado súbitamente: “Así, aquella noche a la que usted se refiere, dormí unas cuantas horas, desperté muy crudo y ya no volví a dormirme” (Solares, *El sitio* 16). Esta forma de construir el relato es otro elemento constitutivo en la narrativa del autor, que se pone de relieve en *El sitio*. Un relato que es una visión en retrospectiva de lo sucedido y que se organiza a partir de las respuestas a una serie de preguntas que generalmente debe deducir el lector, aunque algunas de las veces son planteadas por el narrador o narradores de modo explícito. Las respuestas a esos cuestionamientos dan como resultado el cuerpo de la narración. Novelas como *El gran elector* y *Casas de encantamiento* presentan el relato a partir de las respuestas a estos cuestionamientos que sirven de hilo conductor. Asimismo, la forma de la confesión dirigida a un receptor pasivo estará presente en *La invasión* (2005):

¹⁰⁵ Este tipo de disposición sobre el narrador y el narratario es denominado por Bajtín como dialogismo oculto, que se refiere a este silenciamiento del interlocutor, que rodea de dudas y ambigüedad el discurso y contribuye a la potencialización de la intriga: “El segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor. A pesar de que habla sólo una persona sentimos que se trata de una conversación y de una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí mismo, más allá de sus confines hacia la palabra ajena no pronunciada” (Bajtín, *Problemas* 275-276).

“Qué pena confesarlo —confesárselo sobre todo a usted, doctor Urruchúa” (Soleres, *La invasión*, 161). Como señalé en el caso de *El sitio* el relato es producto de las respuestas que surgen a partir de las peticiones implícitas hechas por Monseñor y que pueden ser deducidas de la narración del padre Juan.

3.6 La escritura de todos

Indudablemente lo que el lector tiene en sus manos con esta novela es un relato motivado por una defensa; de todas las imputaciones que se le hacen al sacerdote una puede asumirse como verdad, pues es admitida abiertamente por el propio protagonista: su adicción al alcohol. El alcoholismo padecido por el padre Juan pone en juego la credibilidad de su relato y determina la recepción del mismo. Es decir, la procedencia y motivación del relato —la excusación de la acciones de un sacerdote alcohólico— determina el valor y la fidelidad de lo relatado. El narrador personaje por su propia condición de adicto y sus padecimientos alucinatorios causa desconfianza, y carece por tanto de legitimidad dentro de la recepción del discurso. El grado de subjetividad de la versión narrada por él va en aumento conforme el relato avanza. El sacerdote como relator no es un ser confiable por su situación actual: “...mi problema era la duda de lo que yo mismo decía, entre otras razones por no encontrarme totalmente en mis cinco sentidos” (163). La historia conocida por el lector bien podría leerse como un caso más de las alucinaciones y confusiones producto de los padecimientos del padre Juan. Esta circunstancia aumenta sus posibilidades si a esto se le agrega que las alucinaciones muchas veces pasan desapercibidas debido a la alternancia de las dos voces narrativas. Si parte de lo narrado corresponde a ciertos momentos alucinantes, resultado de la enfermedad avanzada del sacerdote, por qué el lector debe considerar con seriedad el resto del relato.

Con todo, la versión de los hechos narrada por el sacerdote posee el mayor peso por su carácter autobiográfico y de memoria; asimismo porque ocupa el mayor espacio textual y da inicio y fin a la obra. Sin embargo, existe esa otra voz que no admite una única e invariable atribución; si bien, adjudicar la totalidad del relato al sacerdote es admisible por todas las circunstancias antes señaladas que apoyan esta conjetura, bien vale la pena explorar algunas otras posibilidades. Una de ellas explica la existencia del relato en tercera persona como una versión de los vecinos del edificio. Aunque no se posee en la narración las suficientes marcas textuales para esta posible identificación, se sabe por la historia contada que existen, por un lado, los reportes que le han hecho llegar a Monseñor respecto a las actuaciones del padre en el encierro: “Mis nervios estaban alterados desde tiempo atrás (conozco los reportes que sobre ese tema le hicieron llegar a usted, infames en su mayoría), pero algo se precipitó a raíz de la muerte de mi madre” (12). Por otro lado, se sabe que Barragán, el vecino periodista del edificio escribe un reportaje sobre lo acontecido en el encierro: “Pero el periodista tenía otra versión de los hechos y en su reportaje escribió...” (278). Ambas posibilidades explicarían, de algún modo, las discrepancias y las disconformidades que en ocasiones siente el sacerdote ante esta otra versión de lo sucedido. Una por su carácter de acusación y la otra porque está construida con el punto de vista del reportero. Un ejemplo de los desacuerdos que el sacerdote tiene en ocasiones con la versión omnisciente es la opinión que expresa sobre la supuesta antipatía por el periodista. Esta parte del relato en tercera persona corresponde a la visita que el periodista le hace al padre Juan en su departamento. En esta visita, el narrador omnisciente recuerda el episodio en que el padre tuvo que pedirle al periodista que no hiciera tanto ruido al hacer el amor; circunstancia que según el narrador siguió repitiéndose aún después de la recomendación y quizás de ahí vino la aversión del padre por el periodista:

Quizá por esa circunstancia —que continuaba repitiéndose, aunque menos, según informaba la tía—, pero al sacerdote no le simpatizaba del todo. Digamos que no sentía ese nexo, ese mimetismo progresivo del juego amistoso en que aun las oposiciones más abiertas giran dentro de algo común que las enlaza y las sitúa.

Un punto de vista algo exagerado, Monseñor: simplemente me hartaba que llegara a las horas más inapropiadas a leerme sus reportajes y a hablarme de su irredento agnosticismo, y eso *para un periodista susceptible, como lo son todos, puede verse como una forma de rechazo, que tampoco había.* (Solares, *El sitio 57-58* Las cursivas me pertenecen.)

Esta última frase sugiere incluso que el autor de esta narración es Barragán, pues en todo caso el que hace la afirmación sobre la posible antipatía es el narrador y no el periodista, pareciera que nuestro sacerdote sí supiera que el emisor de este discurso es el propio reportero y por eso hace tal aseveración. La existencia de estos documentos, conforma una sugerencia para el lector con respecto a las diferentes versiones del mismo hecho y a la atribución de esta narración en tercera persona como alguna de estas posibilidades.

El alejamiento, la intromisión y el extrañamiento de la primera persona con respecto a la versión omnisciente se dan en varias ocasiones. En una segunda ocasión el narrador en tercera persona narra un encuentro entre el psicoanalista y el periodista: “El psicoanalista le habló también del trabajo que estaba realizando en esos momentos: un psicoanálisis de Jesucristo, muy especialmente de sus primeros años —infancia es destino— y de cómo pudo haber sido en Él su desprendimiento del cordón umbilical. (Yo no quise ni oírlo cuando me lo comentó, Monseñor)” (148). La intromisión se da muchas veces entre paréntesis, aunque no siempre, y contiene aclaraciones que, o bien se inmiscuyen en el discurso del otro para retractarse, o bien externan un punto de vista, o bien modifican la versión relatada.

Cuando los paréntesis contienen declaraciones del sacerdote, el carácter omnisciente de la otra voz se ve alterado; pues la capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada del narrador omnisciente, su entidad demiúrgica, que controla y manipula soberanamente los eventos relatados, se verá trastocada por estas intromisiones. Al inmiscuirse el padre Juan marca una deficiencia en esta supuesta figura omnisciente, e irreverentemente limita la pretendida movilidad todopoderosa. Por otro lado, las intromisiones entre paréntesis no sólo enjuician al narrador en tercera persona, sino ponen en duda una vez más la veracidad de la narración no sólo de Juan, sino de esa otra “versión” que se dispone como una multiplicidad de posibilidades. Por todo esto, el todo novelesco está lleno de circunstancias que pueden generar un alto grado de desconfianza en el lector.

Por otro lado, es pertinente señalar aquí que el empleo de los paréntesis constituye uno más de los rasgos propios en la narrativa del autor, pues su empleo está presente en la totalidad de sus obras. El paréntesis tiene la función de contener en su interior una palabra o una frase incidental; es decir, que está dispuesta como accesoria, como una idea complemento que se intercala dentro de otra y tiene sentido en relación a la primera. El paréntesis de alguna manera es una suspensión del discurso, y su contenido es una fuente de información adicional por la cual el lector puede optar o no. La irrupción del discurso por la inclusión de frases aclaratorias entre paréntesis constituye en su carácter opcional una disyunción. Entiéndase por ésta como la separación entre dos cosas, por alguna de las cuales hay que optar. En la narrativa ignaciana el uso de las disyunciones, tanto bajo la forma de paréntesis, como conjunciones (o, u) son una constante más en su escritura. El empleo de ambos se suman a la disposición de la obra que se ofrece como un abanico de múltiples alternativas: la atribución de las voces narrativas, los paréntesis, la elección entre dos ideas separados por una conjunción disyuntiva, la recuperación de historias, vivencias y

circunstancias de personajes anteriores que ahora parecen ser atribuidos a otros. Con todo esto, el lector está expuesto a cada momento a la elección, entre una posibilidad u otra.

La versión anterior de los acontecimientos sucedidos en el estado de sitio, proveniente del cuento y narrada por un joven empleado de alguna empresa comercial se suma a la nueva versión por parte del sacerdote, y a la otra u otras en tercera persona. Esta circunstancia nos dirige a la consideración de una multiplicidad de versiones y, por tanto, de variaciones de la historia; las diversas atribuciones se van sumando y quedan abiertas las posibilidades: los diarios del padre, el ya mencionado informe enviado a Monseñor, el reportaje del periodista, dos voces, las alucinaciones del sacerdote firmemente convencido de ser el causante del sitio: “si supiera el pobre locutor —si supieran todos— quién era el culpable del sitio, me dije, convencido” (278). Esta última declaración bien pudiera reducir el relato a una alucinación del personaje. Lo anterior constituye sólo un puñado de posibilidades para esta novela. La obra sugiere al lector una combinatoria infinita. No asumir una posibilidad, sino todas. Y aventurarse a una nueva disposición cada vez que del texto se haga una relectura.

3.7 Dos páginas

En el capítulo I hablaba de una “autocrítica” para referirme a la autobiografía literaria de Ignacio Solares titulada *I.S. De cuerpo entero*; el término empleado por Salvador Elizondo se refiere —decía— a la interiorización del comentario en el acto de la escritura. *I.S. De cuerpo entero* constituye, especialmente en dos de sus páginas colocadas a mitad del texto, una autocrítica en tanto muestran el proceso de escritura, pues ambas conforman el borrador de las dos subsecuentes y exponen el trabajo de autocorrección que el escritor realizó. Por todo esto expresan el juicio *en y durante* la escritura. En relación a esto último

Elizondo señala que no es la misma operación la que se realiza cuando se hace crítica, que cuando se hace autocrítica:

La *crítica* solamente podría ejercerse desde el interior del escritor hacia el exterior de su escritura una vez que ésta se ha cumplido como obra terminada y completa, pero la *autocrítica* es la que tiene puesto un ojo en el gato y otro en el garabato; está tan consciente de ser un Yo como de que ése es un Yo que se está escribiendo, que se está cumpliendo en sí mismo en tanto que escritura y en tanto que Yo. (Elizondo, 213. Las cursivas son mías)

Debe entenderse entonces que la crítica al interior de un texto literario es una “autocrítica”; “operación que se realiza antes, entonces” (Elizondo, 211) y durante la escritura. Esta actividad da como resultado la obra y convierte el acto escritural en una conciencia de sí mismo.

Todo lo anterior viene a ser relevante a propósito de las dos páginas que también irrumpen en medio de *El sitio*. En la novela, la digresión es disimulada como parte de las reflexiones y divagaciones que durante el encierro tiene el periodista. Estos pensamientos, más que una valoración sobre la escritura, constituyen una interpellación al lector que se expresa entre sus líneas. Es en dos páginas donde el periodista del quince discurre sobre la posible explicación y desciframiento de lo sucedido; estos discursos conforman una clara sugerencia sobre la develación de la obra en toda su expansión significativa:

—Escribir, escribir algo, cualquier cosa —se dijo en voz alta, y chasqueó la lengua.

Miró las puntas redondas de los zapatos y se repitió: debo tratar de descifrar esta situación, es mi obligación o, mejor, mi único pasatiempo posible. ¿Cuál otro si no? Su sombra se desdoblaba, minuciosa, en el piso.

Empujó el cigarrillo con la lengua a un costado de la boca y contempló la computadora con nostalgia, conformándose con tomar una hoja de papel y un lápiz con la punta bien afilada. En ocasiones, por falta de costumbre de escribir a mano, no entendía ni su propia letra. Se volvió hacia la ventana, donde ahora la cara de la noche se aplastaba contra el vidrio, atrás el tinte vago e inexpresivo del cielo, los hilos fríos que se colaban por los costados del marco.

Eso: ¿por dónde empezar? ¿Con qué método de trabajo descifrar lo sucedido?

¿Debía quizá guiarse, en principio, por su horóscopo del día?

¿O por la teología cristiana?

¿O por la luchas de clases?

¿O por la ciencia política?

¿O por el azar y la necesidad?

¿O por los principios de la lógica?

¿O por la rueda de las reencarnaciones?

¿O por la quiromancia?

¿O por la interpretación de los sueños?

Y por todo ello entre una infinidad pavorosa de simultaneidades y coincidencias y entrecruzamientos y rupturas.

Se daba ánimos: ¿por qué no suponer que, a lo mejor, alguna que otra vez, la telaraña mental se ajustaría, hilo por hilo, a la de la vida?

¿Qué inesperado revés de la trama podía nacer de una sospecha última que sobrepasara lo que estaba ocurriendo en ese viejo edificio de la colonia Condesa?

El incalculable acercamiento de los destinos —veinte departamentos— que de pronto se volvían gavilla a partir del encierro, la mezcla casi pavorosa de soledades individuales, transformadas en un único, gran cuerpo.

¿Quizás el extraño pretexto de una confabulación política o astral, o política y astral?

Sentía el imperativo de recorrer los hechos con la actitud del vigía que ha subido a la cofa a atisbar el horizonte, la tierra prometida. Considerar cada situación con la mayor latitud posible, no sólo como una sola situación sino desde todos sus desdoblamientos imaginables, empezando por su formulación verbal, en la que mantenía una confianza más bien mágica. Suponer que las cosas son más ciertas cuando se las pone en palabras escritas. Fijarlas para conservarlas ahí, como fotografías familiares colgadas en la pared.

¿Lograría instalarse en esa nueva dimensión desde donde le sería posible ver, simultáneamente, todo lo que veían los ojos de los ocupantes del edificio; quizá sesenta pares de ojos encerrados dentro de las altas paredes infranqueables?

La realidad entonces dejaría de ser sucesiva, se petrificaría en una visión absoluta en la que el “yo” desaparecería aniquilado. Pero esa aniquilación, ¡qué llamarada triunfal!, se lo decía, lo repetía, lo escribía. (Solares, *El sitio* 91-93)

En este fragmento la escritura vuelve a aparecer en primer plano, es una práctica no sólo del padre Juan, sino del periodista. Ahora es él quien se encuentra en un estado de desesperación al tratar de explicarse el estado de sitio: “¿por dónde empezar? ¿con qué

método de trabajo descifrar lo sucedido?” (Solares, *El sitio* 92) El último verbo propone la develación de lo acontecido y remite a la recepción de esta novela-universo. La obra habla desde sí misma para sugerir los caminos por los que puede optar el lector. Guiarse simplemente por su horóscopo del día, o quizás aventurarse más allá, por caminos complejos, como la teología cristiana, la lucha de clases, la rueda de las reencarnaciones o la interpretación de los sueños. El hecho es que cada uno de estas posibilidades apuntadas bajo la forma de interrogantes son y han sido lecturas potenciales y permisibles de la novela. La idea de un camino que se bifurca en diferentes direcciones, se reitera por la inclusión de estas posibilidades bajo la conjunción disyuntiva, elemento que he señalado es un recurso literario propio de la poética del escritor. La escritura de Ignacio Solares se propone como disyuntiva en el sentido en que su estética se dispone como un universo de posibilidades y alternativas de entre las cuales el lector puede elegir: “o los principios de la lógica”, “o la quiromancia”, “o la ciencia política.” Las direcciones están sugeridas para ser sorteadas y de entre ellas optar por alguna.

Pero la invitación del texto no termina ahí y plantea la “infinidad pavorosa de simultaneidades y coincidencias y entrecruzamientos y rupturas” (Solares, *El sitio* 92) que habitan en la novela. Aludida de alguna manera en esta última frase está la hechura del propio texto y la consecuencia que de ésta resulta: la existencia simultánea de varias historias, personajes y circunstancias. Una nueva historia nacida de otras realidades ficcionales que generan en la novela la coincidencia y el entrecruzamiento en una extraña pasividad, veladamente; como si una “telaraña mental” —expresa el texto— se ajustara perfectamente “hilo por hilo.”

La interpelación del periodista se prolonga. La interrogación a sí mismo permite trasladar el cuestionamiento hacia el lector: “¿Qué inesperado revés de la trama podía nacer

de una sospecha última que sobrepasara lo que estaba ocurriendo en ese viejo edificio de la colonia Condesa?” (Solares, *El sitio* 92) El revés, la sospecha última sobre pasa en definitiva lo que está ocurriendo en ese edificio y es esta congregación cultural y artística sitiada en el texto. Pero sin adelantarme dejo hablar a la palabra que desde sí misma arroja la respuesta: “El incalculable acercamiento de los destinos —veinte departamentos— que de pronto se volvían gavilla a partir del encierro, la mezcla casi pavorosa de soledades individuales, transformadas en un único, gran cuerpo” (Solares, *El sitio* 93).

Metáfora o simplemente palabras que se explican como una divagación del periodista a causa del encierro inexplicable, abrupto, sofocante. El hecho es que el discurso literario por su naturaleza figurativa y ficticia nos permite tomar esta posibilidad. El incalculable acercamiento de los destinos no sólo se reduce al estado de sitio. La “gavilla” como la nombra Solares es también un “manojo” artístico que da lugar a un gran cuerpo y a una gran trama, la macrotrama¹⁰⁶ de la ficción, de la literatura, de las pasiones humanas contadas artísticamente.

“Atisbar” dice la novela con “la actitud del vigía” y “considerar cada situación con la mayor latitud posible, no sólo como una sola situación sino desde todos sus desdoblamientos imaginables, empezando por su formulación verbal” (Solares, *El sitio* 93). La petición es clara hacia un receptor que observe y descubra como un centinela siempre atento a cada palabra, a cada circunstancia leída; lo más importante es que desde las palabras se devele lo encubierto.

Es en este punto donde la escritura se nos devela prodigiosa, pues permite albergar ese universo extraordinario y fantástico del arte. La escritura para trascender cobra una

¹⁰⁶ El término macrotrama lo empleo aquí para referirme a este agregado cultural, artístico y literario que es la novela. Véase capítulo IV.

dimensión extraordinaria y maravillosa; lo más importante, como una realidad verdadera por el solo hecho de ser palabra. La novela se propone como una posibilidad de aprender en ella las obsesiones, las lecturas, las afinidades artísticas de Ignacio Solares “conservarlas ahí, como fotografías colgadas en la pared” (Solares, *El sitio* 93).

La página noventa y tres termina sin dejar de interrogar y lanzando a su posible receptor la interrogante más determinante: “¿Lograría instalarse en esa nueva dimensión desde donde le sería posible ver, simultáneamente, todo lo que veían los ojos de los ocupantes del edificio; quizá sesenta pares de ojos encerrados dentro de las altas paredes infranqueables?” (Solares, *El sitio* 93) La voz del narrador omnisciente de pronto cobra mayor presencia para cuestionar no sólo al periodista, sino al lector potencial de la novela cuestionándolo sobre su capacidad interpretativa que lo dirija a esta “visión absoluta.” En una exaltación y engrandecimiento de esta posibilidad y de la develación que esto traería consigo, la página concluye: “¡Qué llamarada triunfal!, se lo decía, lo repetía, lo escribía” (Solares, *El sitio* 91-93).

El tema de la escritura y la lectura como procesos de trascendencia humana cobran relieve en estas últimas palabras. La novela no sólo discurre sobre una manera particular de leer, sino sobre una forma del escribir. Ambos procesos abren el cuestionamiento sobre el lugar que ocupa la literatura en el mundo. Estas dos páginas son el testimonio de la tentación, de la no resistencia por parte del escritor a disponer el “indicio” que nos devele algo o que garantice la consecución del juego interpretativo. Dos páginas que hablan desde sí mismas sobre sí mismas. Una autocrítica en el sentido de la reflexión de la escritura durante la escritura. Una pista que exige una recepción específica que devele la obra en toda su riqueza artística.

El sitio se ofrece al lector como una puerta de acceso al complejo de relaciones que establece la narrativa de Ignacio Solares consigo misma; como un calidoscopio conjunta una serie de imágenes, de pedacitos de historias que se mueven, se combinan y se disponen de manera diferente cada vez. La importancia radica no sólo en la riqueza de esta *summa* narrativa, tal como la ha llamado Gonzalo Celorio (Celorio, 13) —resultado de la reunión de personajes, circunstancias, tematizaciones e historias presentes en el resto de su obra anterior, y que el tiempo nos ha demostrado sigue aflorando y nutriendo la narrativa posterior—, sino en la recuperación también de su poética y en ella la del pensamiento literario de un escritor. En *El sitio*, la poética trasmigra a la manera trascendental en que lo hacen sus personajes. Es en esta novela donde la maduración de la escritura y la labor artística del autor congrega su visión particular sobre la literatura y el quehacer de la escritura; una escritura que vuelve sobre los pasos andados y se recrea a sí misma. La visión literaria del escritor emerge de la novela con tal fuerza y se reitera de tal manera que es imposible sustraerse, es *El sitio* un texto que desplaza momentáneamente su valor de *summa* narrativa y se constituye como la *summa* poética ignaciana.

De todo lo hasta aquí expuesto se puede concluir que esa *pasión por la trama* de la cual habla Sergio Pitol es la que se implica en todo este sistema concatenado que es la obra de Ignacio Solares. La “obsesión” por una serie de tramas que se repiten en la historia de la literatura y el arte universal; las mismas, pero al mismo tiempo otras que: “retrotraen al lector a un placer adolescente inenarrable” (Pitol, *Pasión* 12). Sin embargo, en la obra de Solares la reiteración de sí misma, no sólo apunta a esta pasión por contar y reinventar la trama, tiene que ver con el papel de la literatura, y la dimensión trascendental de la escritura. Por esta razón, me interesa recuperar en el capítulo final el problema de la escritura y la lectura, y centrarme únicamente en estos dos elementos de la novela, pues

tengo por cierto que determinan el resto. Es decir, concebir cada uno de estas recurrencias, de estas vueltas hacia sí misma de la escritura ignaciana como parte de esta visión que determina estos dos procesos, la escritura y la lectura como formas de búsqueda que se inscriben en una parte del ser, esa que tiene que ver con su dimensión espiritual y trascendental. En ese sentido, la poética de Ignacio Solares, su visión es la propia “búsqueda” y la escritura y la lectura, las formas que la permiten. La trascendencia es posible también con la literatura, con el arte que se dispone como un puente de intimidad entre el escritor y el lector y como práctica en tanto escritura y lectura.

La escritura de Solares y específicamente *El sitio*, centro de esa escritura discurre sobre la trama universal. El regreso implica exploración sobre la trama que se traslada de un personaje a otro, de una obra a otra, para expandir por un lado el goce estético de su lector, y por el otro, describir el propio, el que le han provocado las obras de otros autores como Michaux, Papini, Camus y Buñuel. Mediante su propia trama la novela explora otras tramas autógrafas y universales. El fervor de Solares por la palabra literaria conduce a esta novela al encuentro recreativo de la lectura-escritura. Una lectura-escritura que es libre de transitar por cualquier trama pues tiene la capacidad de traerla con toda su vivacidad al lector.

CAPÍTULO IV. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Trataré ahora de exponer mis conclusiones y reunir los hilos que he venido entresacando a lo largo de este estudio. Si bien, en este capítulo se encuentran las motivaciones del trabajo, me hubiera encontrado imposibilitada para compartirlas sin antes haber indagado sobre mi intuición inicial respecto a *El sitio*: más allá de la historia sobre el sitio impuesto a la cd. de México que sufren los habitantes de un edificio, la novela trata sobre el papel y significación de la creación artística, de la escritura y recepción de la obra. Luego de este recorrido es posible hablar de *El sitio* como una novela que alberga mucho sobre la poética de la obra de Ignacio Solares, y de que esa poética apunta hacia el problema de la lectura y escritura como procesos que permiten trascender al ser. He señalado que el pensamiento literario se conforma y manifiesta en la hechura particular de cada obra. En la novela se ha visto es el fenómeno de la inserción de un texto en otro el *hacer* específico que constituye la visión artística de *El sitio*; asimismo, su estructura fragmentada representa una poética implícita que se afirma y se dispone desde sí misma.

Los fenómenos de la *prolongación autógrafa* y la *intertextualidad* son las actitudes prácticas que entrañan la “singularidad” de esta novela, y conforman la particular interpretación que sobre la literatura tiene Ignacio Solares; las relaciones de co-presencia entre personajes, discurso verbal y secuencias narrativas se efectúan a partir de estos procesos literarios. La lectura-escritura concebida como ejercicio en *continuum* hace posible ver el resultado de estos procedimientos: el *palimpsesto*¹⁰⁷ que es *El sitio*. Escritura y lectura encuentran asidero en un mismo espacio y se conjugan para constituir un binomio

¹⁰⁷ Entenderemos *palimpsesto* es la imagen de un texto “en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (Genette, *Palimpsestos* 495).

que permite descubrir *El sitio* como una trama en colaboración, una historia hecha de otras historias. La macrotrama o gran trama cobra su plenitud a partir de una lectura reflexiva que recorra, al menos un poco, el resto de la escritura y la lectura de Ignacio Solares.

La escritura de las “obsesiones” demanda un lector que tenga la capacidad de fascinarse, pues la evocación de otros universos artísticos se prolonga en la palabra ignaciana por cada fragmento ajeno que se reintegra a la novela. Fragmentos de una pasión por la trama que se refrenda en cada nueva obra y cobra relevancia no sólo a partir de otras escrituras precedentes, sino de otras lecturas: las obras y lecturas de Ignacio Solares y las obras y lecturas del lector de la obra de Ignacio Solares. La pasión ataña a dos: escritor y lector. Pues la gran trama que es *El sitio* no sólo es por quien la escribe, sino por quien es capaz de develar esa su pasión.

Precisamente la figura del lector, en lo que se refiere a la recepción de la novela, es de suma importancia. En el sentido en que Segovia entiende un texto poético no sólo para interpretar el mundo, sino para ser leído. En *El sitio* el lector es parte edificante de la obra y su papel siempre será primordial en la concepción que albergan las obras de Solares. Al interior de *El sitio* es monseñor quien ocupa un lugar receptivo similar al del lector que sigue un relato. Asimismo el vecino del seis y sus hijos, a través de la lectura de *Robinson Crusoe*, sobrellevan la existencia durante el encierro; por otro lado, contrario a lo que pudiera pensarse los mensajes de los Upanishads¹⁰⁸ o del taoísmo, que Susila introduce

¹⁰⁸ Los Upanishad son libros sagrados del hinduismo y la palabra significa “sentarse más bajo que otro (para escuchar respetuosamente sus enseñanzas). Los hindúes creen que fueron escritos todos por Vyasadeva entre el 3200 y 3100 a. de C. Aproximadamente. Existen unos 150 escritos que probablemente esté basados en las experiencias de personas que, cansadas de la religión oficial, se retiraron a los bosques para vivir como ascetas o ermitaños, pensaron por cuenta y luego difundieron sus ideas. Los autores de estos libros se reunían para escuchar la palabra de algún maestro espiritual y conversar sobre la divinidad. Frente al politeísmo de los Vedas, la doctrina upanishádica defiende la existencia de un Brahman único y absoluto, que a veces se identifica con el Creador del Universo, a veces con el conservador y a veces con su destructor. Para esta doctrina, todo lo que sucede está constantemente cambiando, siguiendo un ciclo que se repite. En ese ciclo,

bajo las puertas de los departamentos, son parte del alimento espiritual del protagonista, el padre Juan. Pero la importancia de la lectura en la novela no sólo se expresa en las temáticas y personajes, sino estructuralmente en el conglomerado que demanda un lector. En este sentido, “el lector está siempre, y no sólo como componente del acto de contar historias, sino también como componente de las historias mismas” (Eco, *Lector* 9). En tanto lectura y escritura son procesos indisolubles para Ignacio Solares, el lector se torna co-participante en la realización de la obra. No basta un reconocimiento del mundo configurado por el autor, sino que el procedimiento de recepción de la obra trae consigo una serie de operaciones, y procesos de percepción, inferencias, memoria y comprensión que conducen al texto a un más-allá trascendental que tiene lugar en el que lee. Es decir, el lector se supera, crece y asciende como ser a través de la experiencia catártica de la lectura. La escritura entonces se manifiesta como un medio ideal que le permite descubrir las voces ocultas de sí mismo. Un sí mismo que se devela en la “otredad” que es la escritura.

La práctica de la inserción en *El sitio* está relacionada estrechamente con la lectura, la relectura y la escritura. Pues el hecho de que un fragmento perteneciente a otra obra literaria reaparezca en *El sitio* remite invariablemente al regreso no sólo del lector con una circunstancia experimentada con antelación, sino del escritor que retorna a sus “obsesiones.” Como el propio Solares lo expresa en su más reciente obra *Cartas a un joven sin Dios* (2008): “los escritores, en especial los poetas, logran decir donde les duele” (85). Es decir, al insistir lo suficiente en la escritura se revela la voz del pensamiento y sentir del que crea. Es por ello, que tanto el lector como el escritor encuentran patria en el recuento

cada ser persigue realizar su drama, aquello para lo que está hecho. El dharma del agua es fluir; el del fuego, quemar; el del pez es nadar; el del ave volar. El dharma del ser humano consiste en alcanzar la salvación y unirse a la divinidad. Véase la introducción de *Upanishad: con los comentarios advita de Sankara* de Consuelo Martín (9-24)

compartido en los fragmentos de otras obras. La escritura y la lectura ignaciana vuelven una y otra vez a reescribirse¹⁰⁹ y a releerse. En *El sitio* se rescribe no para corregir, sino para refrendar una posibilidad en una diversidad de realidades, asimismo se relee para reencontrarse. Por otro lado, ambos procesos, en su variación y reiteración, también exploran nuevas maneras de contarse, de leerse y de entenderse. La escritura y la lectura conforman en la novela un espacio que abre este mundo de posibilidades; en este sentido la literatura en la escritura ignaciana es la puerta para acceder a ese mundo y la escritura y lectura, las formas que nos permiten abrirla.

Dentro de la ficción ignaciana estas posibilidades se generan muchas veces a través de la creación de universos alternos: los sueños, las alucinaciones, las evasiones fantasiosas, los sucesos fantásticos; todas experiencias que conducen al ser a una autoexploración sobre sí mismo, y por ende lo acercan más a su yo espiritual. En *El sitio* esta clase de eventos permanecen separados del mundo de lo real por una delgada línea que se transgrede por momentos y se dirige a ese más allá que se ampara en nuestro lado irracional, y nos muestra a decir del propio Solares: “que quizá las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales presuponen” (*Cartas* 76). Muy por el contrario, estas experiencias en la literatura, descubren nuevos pasadizos sobre el ser y permiten experimentar esas otras posibilidades a las que el resto de su obra está remitiendo constantemente. La escritura para Solares no significa sólo una ruptura con lo razonable y lógico, «sino que aparece de una forma que podríamos llamar intersticial, a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una “otredad”, de una “tercera frontera” — ¿por qué no?— como aparece tan reveladoramente en algunos textos orientales» (*Cartas* 87). Para el autor entonces la literatura es una “puerta de la percepción”, como la de

¹⁰⁹ Entiéndase reescritura aquí, no como una corrección, sino como una repetición.

William Blake que a partir de que cumple una función catártica, descubre en el que lee y en el que escribe otra realidad, no necesariamente mejor o peor a la que ya vivimos, sino hasta cierto punto recóndita, pues esconde eso que en realidad somos. Porque la lectura expresa: “puede llevarte a abismos insospechados [...] bien sabían los inquisidores españoles. Los libros de caballería queman el seso de Alonso Quijano y lo lanzan por los caminos a lancear molinos de viento” (*Cartas* 85).

En *El sitio* la reiteración y la coincidencia hacen que la trama se convierta en pasión.¹¹⁰ Cuando un personaje o una situación se nutren de otras historias que no sólo son autógrafas, sino que también contienen páginas de otros autores, la afinidad se torna exacerbación por la escritura del otro, debido a la aproximación que ésta implica. En tanto los personajes de estas historias prodigiosamente son o tienen parte del otro, la pasión tiene lugar; la escritura trasciende y posibilita la vinculación y la experiencia de vivencias y emociones análogas en el cine, la filosofía, el psicoanálisis y la literatura universal. Así, *El sitio* no sólo conserva la memoria de la narrativa de un escritor, sino restaura el recuerdo de las pasiones humanas universales que como lector-escritor Ignacio Solares ha experimentado en la obra de otros.

La circularidad y rememoración sobre ciertas realidades en la narrativa ignaciana se asemeja a otras pertenecientes a obras universales. El padre Juan, por ejemplo, termina pareciéndose mucho a una serie de personajes de la literatura:¹¹¹ el doctor Rieux de *La*

¹¹⁰ *Pasión por la trama* es la manera en que Sergio Pitol nombra el fenómeno del regreso del artista sobre las historias y personajes ya narrados. Específicamente refiere la similitud que puede existir entre la existencia entre una diversidad de personajes y personas. Asimismo la importancia de la revancha en que el artista puede darle la oportunidad a una pieza teatral, musical o literaria de ser otra nueva y renovada. Para Pitol la relación es estrecha entre personaje y persona, entre el barrio de una ciudad de ensueño y el barrio en el que habitó de joven, entre una anciana en una novela de Milton y su abuela. Todos son existencias que nos retrotraen y que despliegan otra posibilidad de un mismo ser. Véase *Pasión por la trama* pp. 11-19.

¹¹¹ La relación de estas obras y personajes tiene su razón en la referencia que explícitamente está en *El sitio*; el padre Juan siente que Dios le ha arrebatado el poder de representarlo en la tierra y difundir su palabra y se

peste (1947) de Albert Camus; al abate Donissan de *Bajo el sol de Satanás* (1926), al abate Cénabre de *La impostura* (1927), al cura alcohólico d'Ambricourt de *Diario de un cura rural* (1936), obras de Georges Bernanos; y por supuesto, al sacerdote alcohólico de *El poder y la gloria* (1940) de Graham Greene. Todos clérigos y algunos de ellos enfermos de alcoholismo, cuya peculiaridad es su lucha entre la creencia, la institución religiosa y su propio mundo interior. Como el resto de los personajes mencionados, el protagonista de la novela se encuentra sumido en la culpa por ser desleal con su misión ante dios; los personajes de estas novelas son los antihéroes de la literatura espiritual, que finalmente terminan por liberarse de sus angustias interiores, o al menos se encauzan en el camino de la liberación. Las lecturas¹¹² de Ignacio Solares emergen en *El sitio* y los autores, las obras y las preocupaciones que en ellas se exponen. La pasión por estas tramas y personajes universales toma sentido y cause cuando se convierten en un medio de búsqueda y reencuentro a la vez. La inclinación hacia estas historias es expresada por el propio autor:

Mis lecturas de juventud estuvieron marcadas por la problemática de la fe. La primera orientación fue con escritores como Graham Greene, Mauriac, Chesterton, Leon Bloy. Y la Iglesia luego se complica seriamente para mí, al grado de que pienso que la gran opción de un católico es convertirse al cristianismo. *El sitio*, entonces, es la visión de alguien que cree en Jesucristo pero a quien le parece que la Iglesia padecida por nosotros en este momento es lo más contrario a esa figura. Creo que *la literatura ha tenido la ventaja de permitirnos buscar a otro Jesús. Para mí el reducto último de la fe*

cuestiona su posición: ¿Qué quedaba en mí del joven seminarista exaltado, siempre sobrio y lúcido, que pretendía penetrar el secreto de los corazones, creía en los dogmas de su religión con una fe sin fisuras, leía a Boff, a Bernanos y a Greene? (Solares, 163). Cabe aclarar que estos autores, además son referidos en otras de las expresiones escritas de Ignacio Solares.

¹¹² Al referirse a la creación de *El sitio* Solares expresa: “Intenté, mientras la escribía, no meterme mucho en mis autores favoritos para no influirme demasiado. Si estaba escribiendo sobre un sacerdote bebedor, podía encontrar en Georges Bernanos o en Greene esas referencias. Y efectivamente, el protagonista de *Diario de un cura rural*, de Bernanos, es alcohólico, y el de *El poder y la gloria* también bebe. Además hay que pensar que espíritu tiene que ver con espirituoso, y no hay nada como un buen vino espirituoso para sacar los demonios. El problema está en que el alcohol baja sus propios fantasmas, y son terribles. Yo tengo mucho respeto y mucho miedo a los fantasmas que atrae la bebida. Creo que el conflicto de religión y alcohol, observado desde el punto de vista teatral, me ayudó mucho. El dilema entre la religión y el alcohol me es muy caro literaria y religiosamente” (Güemes, *Casi 33*).

ha sido la literatura, no encuentro mejor lugar, entre otras cosas porque la clerecía en el país es profundamente desilustrada. (Güemes, *Casi 33*. Las cursivas son mías.)

Tanto en *El sitio* como en el resto de la literatura ignaciana no deja de existir la referencia al camino espiritual que la alimenta, no sólo a través de autores cuyas preocupaciones se vierten sobre el cristianismo y la religión católica, sino también a partir de las obras de la espiritualidad oriental como el *Baghavad Gita*¹¹³, el *Libro de los Muertos Egipcios*¹¹⁴, los *Upanishads*, el *Bardo Todol*.¹¹⁵ La escritura de Ignacio Solares está enriquecida por una visión espiritual muy compleja. La particularidad es que ambos caminos presentes en su narrativa conllevan o dirigen a una visión de ese más-allá trascendental al que puede acceder el ser humano y los caminos que lo conducen. Asimismo, la lectura y la escritura siempre se refieren como vías que permiten acceder a esta experiencia.

El sitio permite que el lector no sólo se remembre a través de lo leído, sino se reencuentre y trascienda a través de la experiencia de la literatura. Pues la reiteración

¹¹³ El *Bhagavad Gita* se refiere en *El sitio* en la conversación que Susila tiene con el padre Juan sobre su trabajo al ayudar a los moribundos a bien morir. En este plática Susila explica como este libro habla sobre como el Rey de los Muertos enfrenta a los recién fallecidos con un espejo que es el karma, la suma de sus acciones buenas y malas. (186-187) El *Bhagavad Gita* es uno de los *Upanishads* más importantes de la literatura védica. En él se describen las enseñanzas del dios Krishna a su amigo y discípulo Árjuna. Consta de 700 versos, divididos en 18 capítulos. Véase la introducción de *El Bhagavad Gita tal como es* de Braktivedanta Swami Prabhupada (21-39).

¹¹⁴ La referencia a *El Libro de los muertos egipcios* en *El Sitio* es justamente cuando la vecina del uno, la mujer egipciaca como la llama el padre Juan, incita al vecino del cinco a suicidarse con ella. Para calmar su ansiedad ella le dice: “—No tengas miedo. El miedo mata el alma, lo dice el *El Libro de los Muertos Egipcios*” (Solares 155). *El Libro de los Muertos Egipcios* es un texto compuesto por innovaciones, hechizos, conjuros, oraciones, himnos, letanías, fórmulas mágicas que fueron escritas en rollos de papiro acompañadas de ilustraciones o viñetas. Se colocaban en las tumbas de algunos reyes egipcios. Estos escritos permitían al difunto salvar los peligros que se les presentaban después de la muerte, les daban protección y le permitía ingresar a los diversos estados del inframundo. Véase el estudio preliminar de Federico Lara Peinado en *El Libro de los Muertos* (15-45).

¹¹⁵ El *Bardo Todol* tiene referencia en *El sitio* en una conversación que sostiene el padre Juan con Susila, la mujer que practica yoga e introduce mensajes taoístas por debajo de las puertas de los apartamentos; en esta conversación ella le explica al sacerdote el contenido del libro y cómo ha aplicado ese conocimiento para ayudar a los moribundo en su trance al más-allá (Solares, 186-187). El también llamado *Libro Tibetano de los Muertos* es un libro de instrucciones para los difuntos y para los moribundos, al igual que *El Libro de los muertos egipcios* es una guía para el difunto en el periodo de su existencia actual (muerto) en el llamado Bardo por los Budistas, un estado intermedio que simbólicamente dura 49 días entre una Muerte y un Nacimiento o Renacimiento en el ciclo de la reencarnación. Véase Rimpoche Sogyal. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. España: Urano, 2006.

lectora por parte de quien ha seguido la obra de Solares se vuelve reflexión sobre las propias pasiones. El texto literario se instaura así como un medio que hace posible el alcance del *sí mismo*¹¹⁶ (Ricoeur, *Identidad* 227). Es a partir del encuentro dulce, doloroso, gozado y padecido, en la identificación y la disparidad que asumimos como lectores frente al texto literario que es posible acercarnos a la comprensión de lo que somos. El seguimiento de las vidas que se prolongan en *El sitio* hace que la lectura de esta novela sea una actividad constructiva, en donde la identidad narrativa de los personajes y la propia logran crecer a partir de la reinvenCIÓN constante.

Atendiendo a lo anterior el vínculo que mantiene *El sitio* con la narrativa anterior del autor y la inclusión de otros discursos se torna no sólo exploración sobre el ser de los personajes, sino sobre el ser del lector. La “obsesión” de Solares por generar un reencuentro entre el lector y aquéllos a los que había acompañado en su existencia, es una búsqueda continua del *otro* para experimentar a través de él. Por tanto, *El sitio* no es un espacio neutral, sino un espacio de límite que propicia las circunstancias que le permitirán no sólo al personaje encontrar lados de su ser no explorados, sino que el lector se reencontrará con algunos de las identidades narrativas que le mostraran otro lado de la realidad humana. La experiencia literaria se torna experiencia del ser. *El sitio* es un puente que se extiende en diversas direcciones sugiriendo nuevos encuentros con lo antes leído. Es por ello que para el lector siempre existirá como una obra no acabada, sino abierta a una nueva verdad de *sí mismo* a través de ese *otro* que es la escritura de Ignacio Solares. Así la experiencia de la

¹¹⁶ Para Paul Ricoeur el relato de ficción “imita de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la reinterpreta y la redescribe” (*Identidad* 227). Por otro lado, el lector se apropiá de esta interpretación mediante la lectura y la identificación con el héroe ficticio. Toda esta experiencia conduce al lector a un conocimiento de sí mismo a través de la lectura de esta interpretación. Véase el apartado “Identidad narrativa” de Paul Ricoeur en *Historia y narratividad* (1999), pp.215-230.

literatura conlleva una experiencia interior en el hombre, pues es una actividad formadora en un sentido estético y espiritual.

Hasta aquí he venido hablando en este trabajo de una relación estrecha entre lectura y escritura en la concepción poética ignaciana. Asimismo, he referido su papel dentro de la vida espiritual del hombre. Para hablar de ello en el final, recurro nuevamente al inicio. En el capítulo I me he ocupado de su autobiografía ficcional *I.S. De cuerpo entero*, ahora retomo el camino a partir de este texto para señalar las *notas* que reiteran esta posible conjectura. En cada uno de los capítulos de esta obra se encuentra, de alguna manera, la referencia a la relación lectura-escritura y espíritu, lectura-escritura y ocultismo, lectura-escritura e iluminación. Cada capítulo nos remite a la concepción de la experiencia literaria y estética como una experiencia espiritual bajo diversas formas.

Por un lado, la escritura nos permite reencontrarnos con algún escritor predilecto que haya muerto, pues, expresa Solares: *¿Al leerlo intensamente no estamos casi con él?* *¿No es la escritura en ciertos momentos el mejor medio para re-unir a los vivos y a los muertos?* (Solares, *Cuerpo* 15); por otro lado, la escritura, algunas veces depende de una fuerza superior a nosotros. Citando a Allan Kardec al describir la escritura espirita Solares expresa que más bien pareciera que habla de la poesía: “se han visto personas enteramente incrédulas quedarse del todo admiradas al escribir a su pesar lo que no era su voluntad escribir, mientras que creyentes sinceros no lo pueden conseguir [...] lo que prueba que esta facultad depende de una predisposición superior a nosotros” (17). Los vínculos y las relaciones entre la literatura y las experiencias ocultistas y espirituistas no cesan en la obra de Ignacio Solares: “esto de la literatura, tan llena de sombras y de fantasmas, tanto en la lectura como en la escritura, es por momentos lo más parecido a una sesión espiritista, en lo que seguro hubiera estado de acuerdo Madero” (20). El indicio de la escritura y la lectura

como una forma de trascendencia se despliega, como se ha visto, también en las entrevistas:

“Yo creo que la literatura no tiene función social y quizá no sirve para nada; y por lo mismo, es un acto esencialmente espiritual.” (Rojas, *Materia 3*)

Lo cierto es que establecer un vínculo entre la literatura y la posibilidad de la trascendencia espiritual del ser humano es pertinente y posible cuando la referencia a esta proximidad, entre la experiencia estética y la espiritual se despliega constantemente en el la escritura de Ignacio Solares. Esta última idea es una directriz para la estética hindú¹¹⁷, que concibe ambas prácticas como una revelación de la naturaleza última de la realidad, por eso el arte es concebido como un camino para la realización humana y espiritual como una práctica encaminada a posibilitar, tanto al artista creador como a aquel que es capaz de disfrutar estéticamente de la obra de arte, el contacto, la comunicación y en última instancia la realización de la dimensión religiosa, espiritual, mística, sagrada, que constituye la esencia de esa realidad enigmática y misteriosa en que el hombre se haya inmerso.

La obra de arte va a mostrarse como el modo privilegiado de representar y revelar lo sagrado. Esta concepción presente en los textos de la filosofía oriental parece nutrir la obra ignaciana que constantemente se remite a ésta. Visión que considera que la representación está asignada a la escritura y la contemplación al lector; sin embargo, también el escritor sufre un acto contemplativo de la realidad que trata de expresar la escritura, misma

¹¹⁷ Me centro aquí en la estética hindú tal y como fue desarrollada por Abhinavagupta uno de los máximos representantes del Shivaísmo de Cachemira. Abhinavagupta desarrolla la idea de la comparación de la experiencia estética con la experiencia mística. La verdadera «obra de arte» se convierte en un camino que conduce a la realización espiritual a través de la auténtica contemplación yóguica tanto del artista creador como del receptor activo capaz de trascender sus limitaciones egoicas, sus movimientos mentales. En ese sentido el genuino goce estético se convierte en la anticipación del goce espiritual, en la promesa de realización permanente que el arte como la religión y la filosofía hindú tienen siempre en mente. Por ello mismo, cabe destacar el potencial transformador y liberador del arte y de la experiencia estética. Véase “Aspectos de la teoría de la escritura de Abhinavagupta” de David Peter Lawrence en: <http://them.polylog.org/4/fld-es.htm> consultada el 13 de abril del 2008.

contemplación que ha de lograr el lector que accede al goce estético de su obra. Y con esto me remito nuevamente a la “Nota” que se incluye al final de *Nen, la inútil* y donde se expresa precisamente esto. Pues ambos actos, el de la escritura y la lectura, se unen indisolublemente en una especie de experiencia comunal y en el espacio literario “se encuentran por fin dos soledades apasionadas para compartir la lectura-escritura” (Solares, *Nen* 149). Así pues, la lectura y escritura son para Solares procesos que permiten introducirnos y conocer más el mundo interior del ser humano. A lo largo de toda su obra literaria “ha hecho de la escritura no sólo un modo de exploración de los universos interiores, sino también, tocado por su experiencia cristiana y sus incursiones en la meditación trascendental y en el espiritismo, un modo de conocer y de revelar los misterios de dios en el mundo” (Sicilia, *Misticismo* 18).

Para Ignacio Solares, la práctica de la escritura no es una búsqueda por alcanzar lo “inexpresable” que termina en el fracaso de la imposibilidad, por el contrario se concibe como camino que ya es encuentro en sí mismo. La escritura es un ejercicio que junto con la lectura nos acerca a la comprensión de nuestro mundo interior, pues el entendimiento de lo que somos, está más cerca de las cosas simples de la vida que de las complejas. Así, las repeticiones y reinserciones en *El sitio* no obedecen a la perfección de la escritura, sino al reencuentro entre lector y escritor a través de la literatura y la experiencia de los personajes. La obra ignaciana no versa sobre la escritura de la imposibilidad y de la obra inacabada que siempre se está haciendo y está buscando la “realidad indecible” de la cual habla Octavio Paz. En cambio, *El sitio* despliega la escritura de la posibilidad y del advenimiento. La preocupación en su obra por los conflictos espirituales se encamina a esa búsqueda que experimentan tanto el escritor como el lector. El padre Juan logra expiar sus culpas y recobrar la paz y la libertad de su espíritu a través de la escritura de sus diarios y de la

confesión que por escrito emite a Monseñor. La reescritura de su diario le ha permitido evaluar sus acciones; pues, como él mismo lo expresa, es un ejercicio con el cual estima y enjuicia sus propios actos. Asimismo, la lectura de la Biblia y los pensamientos taoístas sobrellevan su existencia en el estado de sitio. Finalmente, la novela es esa declaración íntima resultado de una escritura-cura sobre la cual el protagonista ha vertido sus faltas y ha encontrado en esa confidencia su liberación.

El sitio conforma una escritura-voz que permanece a la espera de que alguien la escuche. Una voz que es la voz propia que se encuentra en las palabras de otro. El epígrafe inicial de la novela habla precisamente de esto, de la escucha a la que el lector debe estar abierto, y que implica el acercamiento con Dios: “Estoy a la puerta y llamo. Si alguien oye mi voz y me abre, entraré en su casa y cenaré con él. *Apocalipsis, 3, 20*” (Solares, 7) Al leer el epígrafe no debe olvidarse que la narrativa ignaciana, como señalé líneas atrás, conlleva una visión de Dios y del mundo espiritual muy compleja donde la visión oriental no queda excluida, y desde la cual debe entenderse siempre la escritura como un ejercicio que posibilita el encuentro y la escucha de Dios. *El sitio* se propone asimismo precisamente como una posibilidad de escucha interior del personaje y de su acercamiento a Dios. Dicho por el propio autor: “la literatura ha tenido la ventaja de permitirnos buscar a otro Jesucristo. Para mí el reducto de la fe ha sido la literatura.” (Güemes, *Casi 33*) Para Solares no sólo Dios está evidente ante nosotros en las experiencias y las cosas más simples, sino todo el mundo espiritual que debe conformar el ser. Para Solares es sólo cuestión de escuchar esa voz y abrir esa puerta que nos permita acceder a él y la literatura es la puerta más grande que permite el acceso a ese mundo interior. A decir de Javier Sicilia, la obra de Solares: “ha logrado devolverle a la literatura el conocimiento que a ella le pertenece: el de

ser una epifanía de dios a través de lo trascendental de la belleza que habita en toda poesía” (Sicilia, *Misticismo* 18).

Si la escritura es una experiencia trascendental para el escritor, para el lector también lo será en la medida en que logre abrirse a la verdad dispuesta en la palabra literaria. El tema de la literatura como una posibilidad de acercamiento a Dios y de autoexploración, ocupa un lugar importante en la obra de Ignacio Solares y sin duda es un tema que debería ser considerado para futuras investigaciones. En *Cartas a un joven sin Dios* (2008), la obra más reciente del autor que he citado líneas atrás, traza una nueva senda y se coloca como un nuevo punto de referencia para releer *El sitio*. Aquí la literatura y “cada gran obra de arte es una exploración más hecha en ese territorio de lo humano eterno, poco a poco surcado por caminos que corren en direcciones distintas y aun opuestas y que sin embargo anhelan todos el mismo imposible: dar con la realidad entera de la vida” (Solares, *Cartas* 188). Por ahora basta decir que la trascendencia de la literatura tiene lugar cuando la práctica de la escritura y la lectura conducen al sujeto-que-lee o al sujeto-que-escribe a la construcción de otra realidad en la que descubre como un yo otro. La literatura será así el espacio que le permita, a través de esta suerte de desdoblamiento, la trascendencia del sí mismo y a su realidad inmediata. En este sentido, podría conjeturarse que la escritura de Solares busca (y quizá para algunos lectores consiga) ser un camino de acercamiento a esa voz del sí mismo que lo expone a la confesión; una voz interna y distinta, casi “divina” por cuanto hace a su poder revelador; por cuanto hace también a sus posibilidades de existencia: en los abismos más profundos de cada ser, de cada sujeto. Por eso *El sitio* enclaustra a sus personajes y los lleva a una situación que les revela que están solos y que la liberación que tanto anhelan sólo es posible encontrarla dentro de sí mismos. La lectura-escritura se vuelve revelación no sólo poética, sino interior; pues el

lector tiene la capacidad de reencontrarse no sólo con la narrativa precedente, sino a sí mismo.

De alguna manera, todos los personajes de la narrativa precedente que ahora el lector reencuentra en *El sitio* han trasmigrado, sus almas viajan de un cuerpo a otro. Como en la novela de *Anónimo* los personajes se encuentran de pronto experimentando en otros cuerpos que no les pertenecen, pero que inevitablemente los hacen crecer. Ya desde su primera publicación, el cuento que da título a esta obra, “El hombre habitado” dejaba en claro la “obsesión” primordial de Ignacio Solares: este trasmigrar hacia el otro. Pero el intertexto no sólo es autógrafo, sino que se dirige a otras manifestaciones, pues siempre es el otro el que permite ser, el otro bajo la forma de escritura, de lectura, de pintura, de cine; las afinidades del alma se revelan siempre para Solares en el mundo de lo psíquico, la trascendencia ascendente dice está en: “la literatura, la religión y la participación política y social.” (Rojas, *Materia* 2) La escritura literaria es, en la obra de Ignacio Solares, una fuerza evocadora de lo que somos y hemos sido en sus obras. La ficción se convierte en parte importante del lector pues le muestra una verdad profunda sobre su ser. Así *El sitio* es una poética de la lectura-escritura de la trascendencia que permite al lector aprehender su interioridad y explorarla.

ANEXO I: apartado V de *El sitio*.

“El vecino del siete descubrió un buen día que le era del todo imposible dormir en su propia casa, algo catastrófico —los cuatro niños de todas las edades, que danzaban a su alrededor desde muy temprano con gritos y llantos feroces, el gato que se trepaba a la cama, lo arañaba y lo llenaba de pelos, los ronquidos retumbantes de su mujer, juegos y desastres domésticos durante la frustrada siesta—, y que si le continuaban los insomnios (los sedantes más fuertes apenas le hacían efecto) simple y sencillamente enloquecería o moriría. O, lo que era peor, le resultaría imposible trabajar en una agencia de publicidad, con cocteles y desveladas constantes, y en consecuencia mantener a su amada familia.

Después de darle todas las vueltas posibles al problema, como a una fruta mental, decidió no cambiar de trabajo, que le encantaba, sino comprar un departamento diminuto en un edificio cercano: total, había que verlo como una inversión, lo puso a nombre de sus hijos, si dormía bien no tardarían en subirle el sueldo. Inventó constantes compromisos de trabajo para irse a dormir ahí, primero de vez en cuando, luego todas las noches, con un sueño plácido, por fin de corrido, a pierna suelta, de preferencia los fines de semana y los días feriados, sin gritos ni llantos ni maullidos ni ronquidos, hasta casi media mañana, lo que no le sucedía desde la adolescencia. Eligió uno que daba a un patio interior: era más silencioso y económico.

Subía de dos en dos los escalones, entraba en el departamento y encendía la luz de la pequeña estancia. Esperaba hasta recuperar la respiración, y entonces el aire de la estancia vacía —sin siquiera las horribles cajas de cartón de quien acababa de mudarse— le infundía una súbita sensación de calma, le llenaba con un particular, amistoso cansancio; lo inducía a empezar por recostar (sí, por recostar) un hombro en la jamba de la puerta.

—Amo y señor de mi casa —se decía.

Suspiraba y se dirigía, lento y en silencio, a la recámara, con la gran cama metálica en su centro. El asiento de una silla hacía las veces de mesita de noche y sobre otra silla había una piyama y ropa interior arrugada. El cuarto de baño, al fondo. Estaba abierto y el color verdoso de los azulejos brillaba suave y líquido. Se lavaba los dientes: costumbre absurda si acababa de hacerlo en su casa, después de cenar, pero le parecía indispensable para empezar a agarrar el sueño. Silbaba, se ponía la piyama, entraba en la cama y se sentía coincidir enseguida con la forma cóncava que abría su cuerpo en el blando colchón, saboreaba cada centímetro de sábana. Permanecía un momento despierto e inmóvil, largo, pesado, corrido hacia el centro cálido de la cama, boca arriba, con una pierna doblada en escuadra y un brazo rodeando su cabeza, los labios sonrientes, reconstruyendo en principio, con delectación, la convincente imagen de él mismo acostado y dormido. A veces daba realidad a la imagen y con ella misma se quedaba dormido.

Sólo para dormir, no quería el pequeño departamento —ni por la cabeza le pasaba la idea— para otra cosa.

La noche anterior al encierro, después de cenar —siempre cenaban con sus hijos, les preguntaban por la escuela, las tareas, los amigos, los juegos, conseguían una convivencia de lo más agradable— su mujer cruzó la habitación con un rápido paso insospechable sobre la alfombra mullida, arrastrando por momentos una sandalia desprendida. Él, muy serio, se anudaba la corbata frente al espejo del ropero y ella se le plantó a un lado, contraída, derrotada de antemano, presintiendo lo que iba a suceder.

—¿De veras no volverás tarde? —preguntó ella. Llevaba un vestido blanco de algodón, desnudos los brazos redondos. Una expresión infantil le cubría la cara de plenilunio, desde la frente estrecha hasta el flojo mentón.

—No, no volveré tarde, mujer, ya lo sabes. No después de la una.

Ella lo buscaba con una mirada recta y fija, como si se comunicara mejor con el hombre que se escondía dentro del espejo.

—¿Hasta la una?

Siempre preguntaba ella a qué hora iba a llegar y él respondía que no después de la una, y ella replicaba: ¿hasta la una?

Luego, él le daba la única razón de peso que poseía:

—Oh, ya sabes cómo son estos cocteles de publicidad. No des lata, mujer.

Ella seguía mirándolo muy fijamente. Todo él más flaco a últimas fechas, su cuello largo sostenía la cabeza dura, sin gestos. El rostro de cuando no quería hablar, impasible, irreal, como un rostro durmiendo, poblado de ensueños que ella nunca habría de conocer.

Entonces, incapaz de contenerse más, la mujer regresaba con su voz tipluda a la cantaleta tercamente ensayada. (La oigo y la oigo desde hace meses, Monseñor.)

—Antes te interesabas por nosotros, ¿no? Nunca salías de noche sin mí. ¿Qué te ha sucedido? Hasta los niños me hablan de cuánto has cambiado. Si hay otra mujer, más vale que me lo digas. Total, yo nunca te pediré que permanezcas a mi lado a la fuerza, te lo he dicho mil veces, ¿a poco no?

Las manos de él temblaban ligeramente al dar un jalón a una de las puntas de la corbata (azul, con pintitas blancas). Pero sus ojos seguían pareciendo tranquilos, y hasta insinuaban una pobre sonrisa humilde, como pidiendo perdón para sí mismo y la suciedad de la vida.

—Por favor —dijo, sin mirarla, yéndose al fondo del espejo, empezando otra vez el nudo de la corbata, nunca lograba que coincidieran las dos puntas.

—¿O será que todo cuanto no se relaciona con tu trabajo te aburre, eh? Es peor. ¿Qué esposa iba a aguantar que asistieras a cocteles de publicidad todas las noches, sin excepción? Casi, hasta preferiría que hubiera otra mujer porque contra ella sí podría luchar, enfrentármele, demostrarle cuál de las dos es más mujer, eso. Ahora hasta cuando quieras ser cariñoso, parece que cumples una obligación. Enseguida vuelves a meterte en tu concha y nadie te saca ni a rastras. No hay derecho, no hay quien lo soporte. Pregúntale a los niños, a tus amigos, a tus compañeros de la oficina, ¿no?

El hombre sabía que después de ese último ¿no? Le tocaba a él y estaba preparado (es más fácil la convivencia diaria a partir de ciertas escenas bien aprendidas). Sacudía la cabeza, inquieto, como un animal que despierta, y se volvía a mirar de frente a la mujer, endilgándole unos ojos furiosos, desencajados, que supuestamente ella desconocía. La tomaba por el cuello de la blusa y le espataba la sola palabra pegajosa, inevitable, de tres sílabas —“¡cá-lla-te!”—, cinco, diez, quince veces, cada vez con más fuerza, igual que si remachara un clavo. A cada palabra, sus músculos se endurecían y la nuez del cuello le subía y le bajaba como un émbolo.

Entonces, a consecuencia de los gritos, los cuatro niños aparecían como pequeños fantasmas en la puerta, apretujados, temblorosos, pero en realidad, bien visto, con un miedo o un llanto disminuido, que ya les tardaba en salir noche a noche; incapaces de dar un paso más dentro de la pieza, como si se tratara de una zona prohibida. Alguno de ellos, incluso, con una sonrisita burlona que ahogaba con la mano.

—¡Váyanse a dormir! ¿Qué hacen aquí? —les decía él, entre aspavientos.

Luego regresaba al espejo con la misma rapidez con que había salido de él, y la mujer iba al baño a llorar, con un paso tan suave como si flotara sobre la alfombra.

A los pocos minutos, antes de marcharse, él se arrepentía y le tocaba la puerta desesperado, la llamaba, le pedía perdón, era un idiota, un canalla, un infeliz, un mal padre, un mal marido, de qué le servía creer en Dios: ella y los niños eran su razón de vivir, ¿qué estaba haciendo de sus vidas? Tanto trabajo lo tenía con los nervios de punta, fuera de sí, ya sabía cómo era esto de la publicidad, qué horror, el peor trabajo del mundo, el peor.

Ella abría la puerta cabizbaja, con los ojos dentro una nube. Él la abrazaba, la estrujaba, sin besarla le restregaba la boca de llanto y pucheros: que lo perdonara, no había ninguna otra mujer, se lo juraba, cómo iba a haberla si tanto la amaba, el problema era su insomnio crónico, por fin se atrevía a decírselo, sí, que alivio decírselo: dormía en otro sitio, un departamento minúsculo que compró cerca de ahí especialmente para eso, sin ruidos ni despertadores, un lugar sagrado al que sólo iba a dormir, a nada más, y para que continuara siendo sagrado no debía conocerlo nadie más, nadie más, ¿lo entendía? Ella sabía de su problema mejor que nadie, lo había padecido tanto, viéndolo dar vueltas y vueltas en la cama, una enfermedad que lo tenía al borde de la locura, ¿o de la muerte misma? ¿No lo intentó todo para curarse: pastillas, tapaojos, tapones de oídos, almohadas ortopédicas, música para inducir el sueño, libros sobre el tema, que viera nomás su librero: *El libro del bien dormir, Cómo vencer el insomnio, Dormir y soñar, La cura del insomnio a través de la homeopatía...*? Pero ya estaba curándose, volvía a jurar, y pronto retornaría al hogar el hombre de antes, el de cuando se conocieron y se enamoraron, el de cuando se casaron, el que hasta la ayudaba a preparar la leche de los bebés, el hombre que se acostaba y dormía seis o siete horas de corrido como cualquier persona normal y le hacía el amor apasionadamente cada semana. ¿Cómo podía él pensar en hacer el amor en las condiciones en que se encontraba? Pero ella debía tenerle confianza y no preguntarle más, nada más, y le puso un índice en los labios, sellándolos. Porque de otra manera él se vería obligado a

marcharse de su casa definitivamente, lo tenía decidido, era un asunto de vida o muerte, de instinto de conservación, de una fuerza huracanada que lo arrastraba a dormir en donde de veras pudiera dormir, y había nuevas lágrimas y sinceridad en sus ojos enrojecidos. Ella se limitaba a bajar la cabeza, encogiéndose, y suspiraba.

—¿Y si me lo enseñas? —decía ella con su voz que temblaba, adelgazaba, casi en maullido—. Yo te ayudo a amueblarlo.

Por todo respuesta él le volvía a sellar los labios con un índice perentorio, le daba un último beso en la mejilla, le díía te quiero, sólo a ti te quiero, le volvía la cara, tomaba la maletita con ropa limpia que tenía preparada para el caso, y se marchaba con un paso de gato, casi en puntas de pies, cuidando de dar vuelta al picaporte con suavidad para que los niños no lo oyieran.

Un criminal que huyera del lugar del crimen, que huyera del espectáculo insopportable de su víctima, que huyera del remordimiento y de la compasión, no se hubiera sentido tan liberado como él en esos momentos.

Al llegar a la calle tragaba bocanadas de aire. El cielo extendido y la derramada luz de un farol alentándolo a la fuga. Era libre. Libre de todo recuerdo y de toda previsión. Libre, aunque sólo fuera por unas horas, del pasado inevitable y del porvenir contaminado por ese pasado. Libre de vivir sólo el presente, en el sitio al que su cuerpo lo arrastrara. Con la ventaja de que el departamentito está tan cerca que podría ir a pie. O corriendo. (Solares,

El sitio 31-38)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Arcos Verónica, “Análisis semiótico de “El sitio” cuento y novela del mismo nombre de Ignacio Solares, en base al modelo de Greimas.” Tesis Universidad Benemérita de Puebla, 2004.

Aristóteles, *Poética*. Introd. y Tr. Ángel J. Capelletti. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1998.

Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoevski*. México: FCE, 1988.

Borges, Jorge Luis, *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica, 2000.

Buñuel, Luis, *Un chien andalou*. Francia, Luis Buñuel, 1929, 17 minutos.

_____, *El ángel exterminador*. México, Unincia y Films 59/Producciones Alatriste, 1962, 93 minutos.

_____, *La Voie Lactée*. Francia-Italia, Greenwich Film/ Fraia Film, 1969, 95 minutos.

_____, *Le charme discret de la bourgeoisie*. Francia, Greenwich Film, 1972, 97 minutos.

Brushwood, John, “La realidad de la fantasía. Las novelas de Ignacio Solares.” *La Semana de Bellas Artes* 143 (1980): 10-12.

_____, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México: FCE, 1984.

_____, “De cuento a novela en la narrativa de Ignacio Solares.” *The Latin American Short Story. Essays on the 25th anniversary of Seymour Menton's El cuento Hispanoamericano*. Ed. Kemy Qyarzun. California: University of California, 1989.

_____, “Realidad y fantasía en las novelas de Ignacio Solares.” *Excélsior* 11 febrero 1990, 6.

Cabrera, Ma. Dolores. “La configuración del héroe en la novela *Madero, el otro* de Ignacio Solares.” Tesis Universidad Benemérita de Puebla, 2003.

Celorio, Gonzalo. “Una summa ignaciana.” *La Jornada Semanal* 22 noviembre 1998, 13.

Camus, Albert. *Obras* V. 1. Tr. José María Guelbenzu. Madrid: Alianza, 1996.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Barcelona: Bruguera, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

Cuevas, Norma Angélica, *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares*. México: Universidad de Guanajuato/ Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

_____, *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. México: Casa Juan Pablos/ UAM Iztapalapa, 2006.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*. Tr. José Manuel Fajardo. Madrid: Unidad Editorial, 1999.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*. Tr. Ricardo Pochtar, Barcelona: Lumen, 1981.

_____, *Seis paseos por los bosques narrativos*. Tr. Helena Lozano, Barcelona: Lumen, 1996.

_____, *Las poéticas de Joyce*. Tr. Helena Lozano, Barcelona: Lumen, 1998.

Elizondo, Salvador, “Autocrítica literaria.” *Obras*. V. 3. México: El Colegio Nacional, 1994.

Foucault, Michel, “¿Qué es un autor?” *Entre filosofía y literatura*. Tr., intr., ed., Miguel Morey, Barcelona: Paidós, 2003.

Gadamer, Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____, *Verdad y Método*. t. II. Salamanca: Sígueme, 1994.

Galindo Ulloa, Javier, “La imaginación como un gran alivio.” *Unomásuno* 12 agosto 1995, 23.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1994.

Genette, Gérard. *Palimpsesto. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

González, Alfonso, “Patrones del domino y la comunicación padre/ hijo (a) en una trilogía de Ignacio Solares.” Ponencia presentada en la Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, Nuevo Orleáns. 25 febrero 1993.

_____, “La parasicología y la historia política.” *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*. México: Textos de Difusión Cultural/ UNAM, 1998.

Graham, Greene, *El poder y la gloria*. México: Alianza Editorial, 1996.

Güemes, César, “Casi toda la tragedia finisicular se la debemos a la Iglesia: Solares.” *La Jornada* 23 octubre 1998, 33.

BIBLIOGRAFÍA

- Gurbern, Román, “Las fuentes culturales de Buñuel.” *Buñuel, siglo XXI*. Coord. Isabel Santaolalla. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragora, 2004.
- Labastida, Jaime. “El sitio de Solares.” *Excélsior* 10 enero 1998, 20.
- Landa, Josu, *Poética*. México: FCE, 2002.
- Lara, Peinado Federico, *El Libro de los muertos*. Estudio preliminar, Tr. y notas de Federico Lara. Madrid: Tecnos, 1993.
- Lara, Zavala, “La imaginación literaria de Ignacio Solares.” *El semanario* 4 diciembre 1994, 5-6.
- Lawrence, David Peter, “Aspectos de la teoría de la escritura de Abhinavagupta.” Abril 2008, <http://them.polylog.org74/fld-es.htm>.
- Martín, Consuelo, *Upanishad: con los comentarios advita de Sankara*. Madrid: Trotta, 2001.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.” *Historia General de México*, V. 2. México: COLMEX/HARLA, 1981.
- Paredes, Alberto, “Los fantasmas del deseo.” *Proceso* 977 (1995): 69.
- Patán, Federico, “Y usted ¿es un fantasma?” *Unomásuno* 10 julio 1995, 11-12.
- _____, “Anticipaciones” *Unomásuno* 8 noviembre 2001, 12.
- Paz, Octavio, *El mono gramático. Obras completas. Obra poética I (1936-1970)*. México: FCE, 1996.
- Pitol, Sergio, *La pasión por la trama*. México: Era, 1998.
- Pohlenz, Ricardo, “Dos paseos novelados en el siglo XVI.” *El Semanario* 11 diciembre 1994, 4-5.
- Prada Oropeza, Renato, *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso*. Veracruz: UV/Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias/Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1988.
- _____, *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México: EÓN/ BUAP/ Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Prieto, Francisco. “Novela entrañable de la soledad.” *Unomásuno* 12 noviembre 1998, 31.
- Ricoeur, Paul, “Identidad narrativa.” Tr. Gabriel Aranzueque Sauquillo. *Historia y narratividad*. Barcelona: Piados, 1999. 215-230.

BIBLIOGRAFÍA

Rojas, Carlos, “La materia de lo sueños.” Junio 2007.
http://www.literaturainba.com/escritores/ignacio_solares/.htm.

Santaolalla, Isabel, Coord. *Buñuel, siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Segovia, Tomás, *Poética y profética*. México: FCE, 1989.

Sicilia, Javier, “A las puertas del templo, de Solares: El sitio de la expiación.” *Proceso* 1157 (1999): 55.

_____, “Misticismo surrealista.” *Hoja por Hoja* 54 (2001): 18.

Sobrino Freire, Iria, “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de la producción cultural.” Junio 2007
<http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm>

Sogyal, Rimpoché, *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. España: Urano, 2006.

Solares, Ignacio, *El hombre habitado*. México: Editorial Samo, 1975.

_____, *Puerta del cielo*. México: Grijalbo, 1976.

_____, *Anónimo*. México: SEP, 1979.

_____, *El árbol del deseo*. México: Compañía general de ediciones, 1980.

_____, “Entrevista con Mario Vargas Llosa.” *Vuelta* 6 (1982): 26-29.

_____, *La fórmula de la inmortalidad*. México: Compañía General de Ediciones, 1982.

_____, *Serafín*. México: Diana, 1985.

_____, *Casas de encantamiento*. México: Plaza & Janés, 1987.

_____, *Madero, el otro*. México: Joaquín Mortiz, 1989.

_____, *I. S. De cuerpo entero*. México: Corunda, 1990.

_____, *La noche de Ángeles*. México: Diana, 1991.

_____, *El gran elector*. México: Joaquín Mortiz, 1993.

_____, *Nen, la inútil*. México: Alfaguara, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

- _____, *Muérete y sabrás*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- _____, *Columbus*. México: Alfaguara, 1995.
- _____, *Los mártires y otras historias*. México: FCE, 1995.
- _____, *El sitio*. México: Alfaguara, 1998.
- _____, *El espía del aire*. México: Alfaguara, 2001.
- _____, *Imagen de Julio Cortázar*. México: UNAM/ UDG/ FCE, 2002.
- _____, *No hay tal lugar*. México: Alfaguara, 2003.
- _____, “Cortázar y el mal.” *Revista de la Universidad de México* 1 (2004): 65-69.
- _____, “Ya con esta me despido.” *Revista de la Universidad de México* 13 (2005): 28-32
- _____, *La invasión*, México: Alfaguara, 2005.
- _____, “Regresar a donde no estuvimos.” *Revista de la Universidad de México* 25 (2006):101-102.
- _____, *Infidencias*. México. Manuscrito
- _____, *Anoche en la oscuridad*. México. Manuscrito
- _____, *La instrucción y otros cuentos*, México: Alfaguara, 2007.
- _____, “Relecturas: *Las batallas en el desierto*.” *Revista de la Universidad de México* 37 (2007): 30-33.
- _____, “Conversación con Ignacio Solares.” Abril 2008.
www.cadenadelectores.com.mx.
- _____, *Cartas a un joven sin Dios*. México: Alfaguara, 2008.
- Swami Prabhupada, Braktivedanta, *El Baghavad Gita tal como es*. Nueva York: The Braktivedanta Book Trust, 1978.
- Torres, Francisco Vicente, *Esta narrativa mexicana*. México: UAM/EÓN, 2007.
- Trejo, Ignacio, “Los fantasmas sitiados de Ignacio Solares.” *El Semanario*, 15 noviembre 1998, 5.
- Válery, Paul. *Teoría, poética y estética*. Tr. Madrid: Visor, 1990.

BIBLIOGRAFÍA

Vargas, Ma. Auxilio, “Historia y ficción en *Madero, el otro*: El Símbolo de la Otredad.” Tesis Universidad Benemérita de Puebla, 2005.

Vega Zaragoza, Guillermo, “Las agujas del tiempo.” *La Jornada Semanal* 8 Septiembre 2001, 12-13.

Vicens, Josefina, *El libro vacío*. México: UNAM, 1958.

Zambrano, María, “La escala de la confesión.” *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Edición Jesús Moreno Sanz. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, 264-267.

_____, *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.